



# MÚSICA ESPAÑOLA DEL RENACIMIENTO ENTRE TRADICIÓN ORAL Y TRANSMISIÓN ESCRITA: EL ESQUEMA DE FOLÍA EN PROCESOS DE COMPOSICIÓN E IMPROVISACIÓN

Tesis Doctoral presentada para la obtención del Título de Doctor  
Mención “Doctorado Europeo”

**GIUSEPPE FIORENTINO**

Realizada bajo la dirección del Prof. Dr. EMILIO ROS-FÁBREGAS

fauordones. 48  
Final.

do mi num. Laudate nomen domini.

¶ La otra manera de tener el contra alto tercera del tiple, solamente sirve para sonetos y villancicos, y cosas semejantes, y así es cosa de poco arte, lo qual comunmente se vía, entre hombres y mugeres que no sabén de música.

¶ Exemplo.

Tiple.  
Altus.

Tenor.  
Bafus.

No niegues virgē preciosa tu fuor, aquí esta feruidor.

UNIVERSIDAD DE GRANADA  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE Y MÚSICA  
PROGRAMA DE DOCTORADO EN HISTORIA Y CIENCIAS DE LA MÚSICA  
GRANADA, 2009

Editor: Editorial de la Universidad de Granada  
Autor: Giuseppe Fiorentino  
D.L.: GR. 1797-2009  
ISBN: 978-84-692-1330-8





**MÚSICA ESPAÑOLA DEL RENACIMIENTO  
ENTRE TRADICIÓN ORAL Y TRANSMISIÓN ESCRITA:  
EL ESQUEMA DE FOLÍA  
EN PROCESOS DE COMPOSICIÓN E IMPROVISACIÓN**

Tesis Doctoral presentada para la obtención del Título de Doctor  
Mención “Doctorado Europeo”

**GIUSEPPE FIORENTINO**

Realizada bajo la dirección del Prof. Dr. EMILIO ROS-FÁBREGAS

fauordones. 48  
Final.

do mi rum. Laudate nomen domini.

¶ La otra manera de taner el contra alto tercera del tiple, solamente sirve para sonetos y villancicos, y cosas semejantes, y así es cosa de poco arte, lo qual comunmente se ve, entre hombres y mugeres que no sabē de musica.

¶ Exemplo.

Tiple.  
Altus.  
Tenor.  
Bassus.

No niegues virgē preciosa tu fauor, aquí esta seruider.

UNIVERSIDAD DE GRANADA  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE Y MÚSICA  
PROGRAMA DE DOCTORADO EN HISTORIA Y CIENCIAS DE LA MÚSICA  
GRANADA, 2009

*Ilustración de la portada:*

Tomás de Santa María, *Libro llamado arte de tañer fantasía*  
(Valladolid: Francisco Fernández de Córdoba,  
1565), libro II, fol. 48r.

*Este trabajo está dedicado a todos los  
“hombres y mugeres que no saben de musica”,  
y a su música.*



La musica di cui facciamo la storia, la tradizione scritta della musica, può essere paragonata alla parte visibile di un *iceberg*, la maggior parte del quale resta invece sommersa ed invisibile. La parte che emerge merita certamente la nostra attenzione, perché è tutto quello che ci resta del passato e perché ne rappresenta la parte più coscientemente elaborata; ma le nostre valutazioni devono pure tenere sempre presenti i sette ottavi dell'*iceberg* che restano sommersi, la musica della tradizione non scritta.

Nino Pirrotta, *Musica tra medioevo e rinascimento* (Torino: Einaudi, 1984), p. 177.





## ÍNDICE GENERAL

<b>Agradecimientos</b> .....	xix
<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	1
1. Objetivos.....	1
2. Estado de la cuestión.....	2
2.1. La folía.....	3
2.1.1. Origen y significados del término “folía” .....	4
2.1.1.1. La folía en las fuentes literarias.....	4
2.1.1.2. La folía en las fuentes musicales.....	8
2.1.2. Los esquemas armónico-melódicos de folía.....	10
2.1.3. El esquema armónico de folía: su origen y difusión.....	14
2.1.4. Los estudios de Richard Hudson sobre la folía.....	18
2.1.4.1. Esquema armónico y melódico.....	18
2.1.4.2. Folía temprana y folía tardía.....	21
2.1.4.3. Folía, <i>fedele</i> y <i>falsobordone</i> .....	23
2.1.5. Otras aportaciones recientes sobre la folía.....	25
2.1.5.1. Juan José Rey.....	25
2.1.5.2. John Griffiths.....	27
2.1.5.3. Maurice Esses.....	28
2.2. Dimensión acordal de la música del Renacimiento: un marco teórico para el estudio del esquema de folía.....	29
2.2.1. Lectura acordal y lectura polifónica del repertorio renacentista.....	29
2.2.2. El <i>falsobordone</i> y el nacimiento del lenguaje armónico renacentista.....	33
2.2.2.1. <i>Fauxbourdon</i> y <i>faburden</i> .....	33
2.2.2.2. El <i>falsobordone</i> .....	36
2.2.2.2.1. La teoría de Murray Bradshaw.....	37
2.2.2.2.2. La teoría de Ernest Trumble.....	39
2.2.2.2.3. La teoría de Ignazio Macchiarella.....	42
2.2.3. Lenguaje acordal en la música instrumental renacentista.....	44
2.2.3.1. Los esquemas armónico-melódicos y la terminología renacentista..	47
2.2.3.2. Concepción vertical del proceso compositivo en el tratado <i>Arte de tañer fantasía</i> de Tomás de Santa María (1565).....	49
2.3. La cuestión de lo popular en el repertorio poético-musical del Renacimiento español.....	50
2.3.1. Lo popular en la música del Renacimiento.....	51
2.3.2. Tradición popular versus tradición culta.....	54
2.3.3. Difusión del estilo literario popularizante en la España del Renacimiento..	57

3. Metodología.....	58
3.1. Contenidos y estructura del trabajo.....	58
3.2. Terminología utilizada.....	59
3.3. El estudio literario.....	60
3.4. El análisis musical.....	61
<b>PARTE I. EL ESQUEMA DE FOLÍA EN EL REPERTORIO VOCAL.....</b>	<b>65</b>
<b>Capítulo I. El esquema de folía en el Cancionero Musical de Palacio.....</b>	<b>67</b>
I.1 El Cancionero Musical de Palacio.....	67
I.2. Selección y análisis de las obras que más claramente siguen el esquema de folía...	68
I.2.1. Anónimo, “Muchos van de amor heridos” (CMP, N° 92, fol. 59r).....	71
I.2.2. Anónimo, “Meu naranjedo no ten fruta” (CMP, N° 310, fol. 217r).....	74
I.2.3. Anónimo, “No puedo apartarme” (CMP, N° 361, fol. 245v).....	77
I.2.4. Juan del Encina, “¡Si abrá en este baldrés!” y “Pues que ya nunca nos veis” (CMP, N° 179, fols. 108v-109r y N° 271, fol. 195v).....	80
I.2.5. Anónimo, “Rodrigo Martines” (CMP, N° 12, fols. [7v]-8r).....	85
I.3. Las fórmulas de folía $\alpha$ - $\beta$ y $\alpha$ - $\alpha$ .....	89
I.3.1. Características generales de las fórmulas.....	89
I.3.2. Relación entre acentos poéticos y forma musical en las fórmulas $\alpha$ - $\beta$ y $\alpha$ - $\alpha$ ...	93
I.4. Otras piezas relacionadas con las fórmulas de folía en el CMP.....	96
I.4.1. Formas musicales con estribillo.....	97
I.4.1.1. Juan del Encina, “Oy comamos y bebamos” (CMP, N° 174, fols. 105v-106r).....	98
I.4.1.2. Anónimo, “No quiero ser monja, no” (CMP, N° 9, fol. 6r).....	102
I.4.1.3. Encina, “Los suspiros no sosiegan” (CMP, N° 163, fols. 100v-101r).	104
I.4.1.4. Anónimo, “Norabuena vengas, Menga” (CMP, N° 273, fol. 196v).....	106
I.4.1.5. Fernandes, “De ser mal casada” (CMP, N° 197, fol. 119r).....	107
I.4.1.6. Anónimo, “Calabaça, no sé, buen amor” (CMP, N° 251, fols. 145v- 146r).....	108
I.4.1.7. Escobar, “Nuestr’ama, Minguillo” (CMP, N° 229, fol. 134r).....	110
I.4.1.8. Anónimo, “Nuestro bien y gran consuelo” (CMP, N° 14, fol. 10r).....	112
I.4.1.9. Badajós, “Mi mal por bien es tenido” (CMP, N° 51, fol. 38r).....	113
I.4.1.10. Alonso, “Tir’allá que no quiero” (CMP, N° 6, fol. 4v).....	115
I.4.2. Formas musicales sin estribillo.....	117
I.4.2.1. Juan del Encina, “Señora de hermosura” (CMP, N° 81, fols. 54v-55r)	117
I.4.2.2. Anónimo, “De la vida deste mundo” (CMP, N° 121, fols. 72v-79r)...	123
I.4.2.3. Anónimo, “Por mayo era por mayo” (CMP, N° 85, fols. 56v-57r).....	124
I.4.2.4. Lope Martines, “Cavalleros de Alcalá” (CMP, N° 100, fols. 62v-63r).	126
I.4.2.5. Anónimo, “Alburquerque, Alburquerque” (N° 106, fol. 65v).....	127
I.4.2.6. Encina, “Una sañosa porfia” (CMP, N° 126, fols. 74v-75r).....	127

I.4.2.7. A° de Córdoba, “Juisio fuerte será dado” (CMP, N° 374, fol. 259r)...	129
I.5. Otras piezas relacionadas con el esquema armónico de folía en el CMP.....	130
I.6. Resumen.....	131
<b>Capítulo II. El esquema de folía en otros cancioneros musicales.....</b>	<b>135</b>
II.1. El Cancionero de la Colombina.....	135
II.1.1. F. de la Torre, “Dime triste Corazón” (CMC, N° 48, fol. 69v).....	136
II.1.2. Anónimo, “Olvida tu perdición” (CMC, N° 52, fol. 71v).....	138
II.1.3 Otras piezas relacionadas con el esquema de folía en el CMC.....	139
II.2. El Cancionero de la Catedral de Segovia.....	139
II.2.1. Anónimo, “¡O, si vieras al moçuelo!” (fol. 220v).....	141
II.3. El Cancionero de Barcelona.....	144
II.4. El Cancionero de Elvas.....	144
II.4.1. Anónimo, “Que he o que vejo” (CME, N° 32, fols. 70v-71r).....	145
II.5. El Cancionero de Uppsala.....	147
II.5.1. Anónimo, “Ay, luna que reluzes” (CMU, fols. 21v-22r).....	148
II.5.2. Anónimo, “Señores él qu’es nacido” (CMU, fols. 43v-44r).....	151
II.6. El Cancionero de la Casa de Medinaceli.....	154
II.7. El esquema de folía en cancioneros y colecciones italianas de finales del siglo XV y principios del XVI.....	154
II.7.1. Serafino dall’Aquila, “Sufferir so disposto” (Cancionero Musical de Perugia, fols. 126v-127r).....	155
II.7.2. Anónimo, “Amor, che t’o fat io” (Cancionero Musical de Montecassino, p. 418).....	156
II.7.3. Bartolomeo Tromboncino, “La non vol esser più mia” (Petrucci, <i>Frottole</i> <i>Libro Undecimo</i> , fol. 8r).....	158
II.7.4. Bartolomeo Tromboncino, “Aqua non è l’umor” (Petrucci, <i>Frottole</i> <i>Libro Undecimo</i> , fols. 72v-72r).....	161
II.8. Resumen.....	163
<b>Capítulo III. El esquema de folía en el repertorio de las ensaladas.....</b>	<b>167</b>
III.1. El esquema de folía en las ensaladas de Mateo Flecha el Viejo (1481?-1553?)....	168
III.1.1. Las ensaladas de Flecha.....	168
III.1.2. Ensalada <i>El jubilate</i> : “Para mí me lo querría” (compases 45-52).....	170
III.1.3. Ensalada <i>La guerra</i> : “Pues nascistes Rey del cielo” (compases 144-187)..	173
III.1.4. “Guárdame las vacas” en la ensalada <i>La viuda</i> (compases 313-316).....	174
III.1.5. Ensalada <i>El fuego</i> .....	177
III.1.5.1. “Venid presto pecadores” ( <i>El fuego</i> , compases 31-46).....	177
III.1.5.2. “Alegría cavalleros” ( <i>El fuego</i> , compases 254-262).....	181
III.1.5.3. “Venid presto pecadores” y “Alegría cavalleros”: una danza cantada.....	184
III.2. El esquema de folía en <i>La trulla</i> de Bartomeu Cárceres (fl. 1546).....	187

III.2.1. Cárceres y la ensalada <i>La trulla</i> .....	187
III.2.2. “¿Qué queréis que os traiga?” ( <i>La trulla</i> , compases 25-61).....	190
III.2.3. “Dame del tu amor señora” ( <i>La trulla</i> , compases 75-97).....	195
III.2.4. “Tantanlatan falalalan” y “¡Sus, sus, no más dormir!” y ( <i>La trulla</i> , compases 378-453).....	197
III.2.4.1. “Tantanlatan falalalan” ( <i>La trulla</i> , compases 378-394).....	197
III.2.4.2. “¡Sus, sus, no más dormir!” ( <i>La trulla</i> , compases 395-453).....	205
III.3. Resumen.....	213
<b>Capítulo IV. El esquema de folía en otras fuentes de música vocal y en el tratado</b>	
<b><i>Arte de tañer Fantasia de Tomás de Santa María</i></b> .....	215
IV.1. Dos villancicos religiosos del área catalana-aragonesa.....	215
IV.1.1. Anónimo, “Puig de Deu” ( <i>Misteri de Sant Cristófol</i> , siglo XVI).....	215
IV.1.2. Anónimo, “Ab veu clara i molt plena” (siglo XVI).....	219
IV.2. El esquema de folía en el <i>Arte de tañer fantasia</i> (1565).....	223
IV.2.1. El tratado <i>Arte de tañer fantasia</i> y el <i>falsobordone</i> .....	224
IV.2.2. “No niegues Virgen preciosa” ( <i>Arte de tañer fantasia</i> , fol. 48r).....	226
IV.2.2.1. Una tradición de polifonía popular.....	230
IV.2.2.2. Importancia de la serie melódica “x” según Santa María.....	231
IV.2.2.3. Una conexión entre la fórmula $\alpha$ - $\beta$ y el género del fabordón.....	232
IV.3. Resumen.....	233
<b>Parte I. Conclusiones</b> .....	235
1. El esquema de folía en el repertorio vocal.....	235
2. Las fórmulas de folía.....	236
3. Las fórmulas de folía y la música de tradición oral.....	240
4. Las fórmulas de folía como “formas mnemónicas”.....	241
5. Tradición culta y tradición oral entre España e Italia.....	242
<b>PARTE II. EL ESQUEMA DE FOLÍA EN EL REPERTORIO INSTRUMENTAL</b> .....	245
<b>Capítulo V. La pavana ternaria española</b> .....	247
V.1. El esquema armónico de folía en el repertorio de pавanas: problemática de la pavana ternaria.....	247
V.2. Las pавanas ternarias y la gallarda “¡Sus, sus, no más dormir!” de Cárceres.....	250
V.2.1. ¿Pавanas o gallardas?.....	256
V.3. Comparación con repertorios instrumentales de otros países.....	259
V.3.1. El repertorio francés.....	259
V.3.1.1. “La gambe.....	259
V.3.1.2. “Mes pas semés”.....	261
V.3.1.3. “J’aymeroye mieux dormir”.....	263

V.3.1.3.1. Arbeau, “J'aymerois mieulx dormir” ( <i>Orchésographie</i> , 1589).....	264
V.3.1.3.2. Comparación entre la coreografía de “J'aymerois mieulx dormir” y una coreografía del tratado <i>Reglas de danzar</i> .....	268
V.3.1.4. La tradición francesa y la tradición española de la pavana ternaria..	271
V.3.2. El repertorio italiano.....	271
V.3.2.1. “La Gamba”.....	272
V.3.2.2. “La cara cosa”.....	275
V.3.2.3. “La gamba” y “La cara cosa”: dos nombres para la misma gallarda.	281
V.3.3. Las “Recercadas” 4 y 8 de Diego Ortiz ( <i>Tratado de glosas</i> , 1553).....	284
V.4. Cuando una gallarda llegó a ser pavana: datación de <i>La Trulla</i> .....	290
V.4.1. Danzas cantadas y textos para cantar: confusión terminológica.....	290
V.4.2. Anterioridad de “¡Sus, sus, no más dormir!” con respecto a las pavanas ternarias y a la forma poética de pavana.....	295
V.4.3. Anterioridad de “¡Sus, sus, no más dormir!” con respecto a <i>El maestro de Milán</i> (1536).....	295
V.4.4. Un posible modelo literario de <i>La trulla</i> .....	299
V.4.5. El texto de “¡Sus, sus, no más dormir!”: importancia de la devoción mariana en la cultura valenciana durante la década de 1530.....	301
V.4.6. La ensalada de Cárceres: ¿un modelo para Flecha?.....	303
V.5. Procedencia de la “pavana ternaria”.....	303
V.5.1. La corte virreinal de Valencia y la cultura musical italiana.....	304
V.5.2. Italia, 1627: se cierra el círculo.....	307
V.6. Resumen.....	308
<b>Capítulo VI. Las pavanas binarias y la pavanilla</b> .....	311
VI.1. Pavanas y pavanillas.....	312
VI.1.1. Alonso Mudarra, “Pavana I” y “Pavana III” ( <i>Tres libros de música</i> , 1546). VI.1.1.1. Las pavanas de Mudarra: sección “a”.....	312 318
VI.1.1.2. Las pavanas de Mudarra: sección “b”.....	319
VI.1.1.3. Las pavanas de Mudarra: sección “c”.....	319
VI.1.1.4. La “Pavana del Duca” de Melchiorre de Barberiis ( <i>Il Bembo</i> , 1549).....	320
VI.1.2. Antonio de Cabezón, “Discante sobre la Pavana Italiana” ( <i>Obras de música</i> , 1578).....	324
VI.1.3. Anónimo, “Pavanilla” (Manuscrito de Simancas).....	327
VI.1.4. Anónimo, “Diferencias sobre la pavanilla” ( <i>Ramillete de flores</i> , 1593).....	329
VI.1.5. Relación histórica y musical entre pavana, pavanilla, <i>pavaniglia</i> y <i>pavane d’Espagne</i> .....	331
VI.1.5.1. La pavanilla en el repertorio internacional.....	332
VI.1.5.1.1. La <i>pavane d’Espagne</i> .....	333
VI.1.5.1.2. La <i>pavaniglia</i> en los tratados de danza italianos.....	339

VI.1.5.1.2.1. Fabrizio Caroso, <i>Il ballarino</i> , 1581.....	339
VI.1.5.1.2.2. Cesare Negri, <i>Le gratie d'amore</i> , 1602.	341
VI.1.5.2. Comparación entre las coreografías de la <i>pavaniglia</i> y de la <i>pavane d'Espagne</i> .....	343
VI.1.5.3. La <i>pavaniglia</i> y la <i>pavane d'Espagne</i> en el siglo XVII.....	347
VI.1.5.4. Probable origen de la pavanilla.....	350
VI.2. La pavana binaria y el esquema armónico-melódico de “La dama”.....	353
V.2.1. Antonio de Cabezón, “Diferencias sobre la Pavana Italiana” ( <i>Obras de música</i> , 1578).....	353
VI.2.2. Antonio de Cabezón, “Diferencias sobre el canto «La dama le demanda»” ( <i>Obras de música</i> , 1578).....	356
VI.2.3. La “Pavana Italiana” n.2 y “La dama”: ¿dos títulos para el mismo tema?.	358
VI.2.4. El tema de “La dama” en el repertorio internacional.....	359
VI.2.4.1. Arbeau, “Belle qui tiens ma vie” ( <i>Orchésographie</i> , 1586).....	360
VI.2.4.2. El tema de “La dama” en las fuentes italianas.....	362
VI.2.4.3. El tema de “La dama” en la música instrumental alemana y de los Países Bajos.....	366
VI.2.4.4. ¿Pavana o alemana? ¿Italia o Alemania?.....	368
VI.3. Resumen.....	369
<b>Capítulo VII. Otras obras basadas en el esquema de folía y en esquemas parecidos..</b>	<b>371</b>
VII.1. Dos romances y una fantasía.....	371
VII.1.1. Antonio de Cabezón, “Romance I. Pues no me queréis hablar” (Venegas de Henestrosa, <i>Libro de cifra nueva</i> , 1557).....	372
VII.1.2. Antonio de Cabezón, “Romance. Para quien crié yo cabellos” (Venegas de Henestrosa, <i>Libro de cifra nueva</i> , 1557).....	375
VII.1.3. Alonso Mudarra, “La Fantasía que contrahace la harpa” ( <i>Tres libros de música</i> , 1546).....	379
VII.2. La danza de Folía.....	383
VII.2.1. Características de la folía temprana.....	384
VII.2.2. Las Folías de la colección <i>Ramillete de flores</i> (1593).....	386
VII.2.3. Anónimo, “Folías” (añadidas a Valderrábano, <i>Silva de Sirenas</i> ).....	389
VII.2.4. La Folía entre Renacimiento y Barroco.....	391
VII.3. Los esquemas armónico-melódicos de Las vacas, <i>Romanesca</i> y <i>Passamezzo</i> .....	394
VII.3.1. Guárdame las vacas.....	395
VII.3.1.1. Luys de Narváez, “Diferencias sobre Guárdame las vacas” ( <i>El Delphín</i> , 1538).....	397
VII.3.1.2. Alonso Mudarra, “Romanesca; o Guárdame las vacas” ( <i>Tres libros de música</i> , 1546).....	400
VII.3.1.3 Anónimo, “Cinco diferencias sobre Las vacas” (Venegas de Henestrosa, <i>Libro de cifra nueva</i> , 1557).....	401

VII.3.1.4. Características del esquema armónico-melódico de Las vacas en el repertorio instrumental.....	403
VII.3.2. Relaciones entre Las vacas y la <i>Romanesca</i> .....	405
VII.3.3. Relaciones entre Las vacas- <i>Romanesca</i> y el <i>Passamezzo</i> .....	409
VII.4. Los “tenores italianos” en el <i>Tratado de glosas</i> de Diego Ortiz (1553).....	414
VII.4.1. El segundo libro del <i>Tratado de glosas</i> .....	414
VII.4.2. Los “tenores italianos”.....	416
VII.4.3. El concepto de “tenor italiano”.....	422
VII.5. Resumen.....	427
<b>Parte II. Conclusiones</b> .....	429
1. El esquema de folía en el repertorio instrumental español del siglo XVI.....	429
2. Origen y difusión de los temas del repertorio instrumental Español basados en esquemas de folía.....	432
2.1. La pavana ternaria.....	432
2.2. La pavana binaria (Mudarra) y la pavanilla.....	434
2.3. El tema de pavana “La dama le demanda”.....	435
2.4. La danza de Folía.....	436
2.5. Guárdame las vacas y <i>Romanesca</i> .....	437
3. Presencia del repertorio italiano en las fuentes españolas de música instrumental.....	438
4. ¿Temas, fórmulas o bajos obstinados?.....	440
5. Relación entre el esquema de folía y otros esquemas parecidos.....	441
5.1. Relaciones entre repertorio instrumental y repertorio vocal.....	442
5.2. El origen de los esquemas armónicos en un proceso de composición.....	444
<b>PARTE III. EL ORIGEN DEL ESQUEMA DE FOLÍA EN PROCESOS DE COMPOSICIÓN-IMPROVISACIÓN</b> .....	447
<b>Capítulo VIII. El <i>fauxbourdon</i> y el origen de los esquemas armónico-melódicos</b> .....	449
VIII.1. El tratado <i>De preceptis artis musicae</i> de Guilelmus Monachus.....	450
VIII.2. Las reglas de contrapunto en el <i>De preceptis artis musicae</i> .....	451
VIII.2.1. Sección IV.....	452
VIII.2.2. Sección VI, capp. 1-3.....	453
VIII.2.3. Sección VI, capp. 4-6.....	455
VIII.2.3.1. “Regulae contrapuncti Anglicorum” (cap.4).....	455
VIII.2.3.2. El <i>fauxbourdon</i> a cuatro voces (capp. 5-6).....	455
VIII.3. Las reglas del <i>De preceptis artis musicae</i> y la generación de los esquemas armónico-melódicos.....	462
VIII.3.1. El esquema de folía.....	463
VIII.3.2. Esquemas parecidos al esquema de folía.....	466



VIII.4. Las reglas del <i>De preceptis artis musicae</i> aplicadas al análisis del repertorio vocal e instrumental relacionado con el esquema de folía.....	470
VIII.4.1. El repertorio vocal.....	470
VIII.4.2. El repertorio instrumental.....	478
VIII.5. Las reglas del <i>De preceptis artis musicae</i> aplicadas al análisis del repertorio vocal e instrumental no relacionado con el esquema de folía.....	481
VIII.5.1. El repertorio vocal.....	482
VIII.5.2. El repertorio instrumental.....	486
VIII.5.3. Las reglas de Guilelmus en el repertorio internacional del siglo XVI...	489
VIII.6. Resumen.....	490
<b>Capítulo IX. Desde el <i>fauxbourdon</i> a los esquemas armónicos: la emancipación de la consonancia</b> .....	493
IX.1. El <i>fauxbourdon</i> y el repertorio profano.....	494
IX.2. El <i>fauxbourdon</i> , la música instrumental y la monodia acompañada.....	497
IX.2.1. Los tenores instrumentales.....	497
IX.2.2. La monodia acompañada.....	501
IX.3. Del <i>fauxbourdon</i> a la “emancipación de la consonancia”.....	505
IX.3.1. Guilelmus Monachus y Tomás de Santa María: dos procesos de composición para el mismo resultado sonoro.....	506
IX.3.2. La “emancipación de la consonancia” y la “emancipación del bajo”.....	508
IX.4. Origen y evolución de los esquemas armónicos.....	511
IX.5. Los esquemas armónicos y la emancipación de la consonancia en la interpretación de Vincenzo Galilei ( <i>Dubbi</i> , 1591).....	513
IX.5.1. La melodía como base de los esquemas armónicos.....	513
IX.5.2. La formación de los esquemas armónicos.....	516
IX.5.3. La emancipación de la consonancia.....	519
IX.5. Resumen.....	521
<b>Capítulo X. La improvisación polifónica en España: técnicas compatibles con las fórmulas del <i>fauxbourdon</i></b> .....	523
X.1. Difusión de la improvisación polifónica en el Renacimiento entre España y el resto de Europa.....	523
X.1.1. La improvisación polifónica en Europa.....	524
X.1.1.1. Terminología y significados.....	524
X.1.1.2. El contrapunto improvisado: el papel en la educación y su difusión.....	527
X.1.1.3. Tipologías y praxis del contrapunto improvisado.....	529
X.1.2. La improvisación polifónica en España en el siglo XVI.....	531
X.1.2.1. El contrapunto improvisado en España: terminología y ámbitos de difusión.....	532
X.1.2.2. Tipologías de contrapunto improvisado según Juan Bermudo.....	534
X.1.2.3. El contrapunto improvisado en las capillas catedrales españolas.....	538

X.2. El fabordón en las fuentes españolas entre finales del siglo XV y principios del XVI.....	543
X.2.1. Los fabordones en las fuentes musicales españolas.....	544
X.2.2. El fabordón como técnica de improvisación.....	547
X.3. Reglas de contrapunto y composición en los tratados españoles de principios del siglo XVI.....	550
X.3.1. Domingo Marcos Durán, <i>Sumula de canto de órgano</i> (ca. 1502-1506).....	551
X.3.1.1 Semejanza entre los tratados de Guilelmus y Durán.....	552
X.3.1.2. El método de composición de Durán.....	553
X.3.2. Francisco Tovar, <i>Libro de música práctica</i> (1510).....	556
X.3.3. Diego del Puerto, <i>Portus musice</i> (1504).....	559
X.3.3.1. Reglas generales de contrapunto.....	560
X.3.3.2. “Forma de componer a tres voces”.....	561
X.3.3.3. “Para echar los contras altos”.....	563
X.3.3.4. El “exemplum regularum supra dictarum”.....	565
X.4. Resumen.....	568
<b>Capítulo XI. El origen del esquema de folía entre música popular y estilo popularizante.....</b>	<b>571</b>
XI.1. La polifonía de tradición popular en el Renacimiento.....	571
XI.2. La polifonía popular en Italia entre presente y pasado: el caso del <i>falsobordone</i> ..	575
XI.3. La polifonía de tradición popular en España.....	578
XI.4. Hipótesis para la reconstrucción de la polifonía popular española del siglo XVI..	581
XI.4.1. Pastores organizándose para cantar.....	581
XI.4.2. Características generales de la polifonía española de tradición popular.....	583
XI.4.3. La praxis de ejecución de la polifonía popular española.....	586
XI.5. Los contextos sociales de la polifonía de origen popular.....	588
XI.5.1. Entre el campo y la corte.....	588
XI.5.2. Entre el campo y la iglesia.....	591
XI.6. El estilo culto popularizante y el origen del esquema de folía.....	593
XI.6.1. Difusión en España del estilo literario-musical popularizante.....	593
XI.6.2. El esquema de folía como elemento del estilo popularizante.....	599
XI.6.3. El esquema de folía y el estilo popularizante más allá de la oposición entre lo “culto” y lo “popular”.....	602
XI.7. Resumen.....	606
<b>Parte III. Conclusiones.....</b>	<b>609</b>
1. El origen del esquema de folía en un proceso de composición-improvisación.....	609
1.1. Las reglas de Guilelmus para realizar un <i>fauxbourdon</i> a cuatro voces.....	609
1.2. Las reglas de Guilelmus y el esquema armónico-melódico de folía.....	612
2. Las reglas de Guilelmus y el contrapunto improvisado.....	614
3. Las reglas de Guilelmus y la música profana.....	615

4. La emancipación de la consonancia.....	616
5. Origen y evolución de los esquemas armónico-melódicos.....	617
6. Los esquemas armónicos y la emancipación de la consonancia según Vincenzo Galilei.....	618
7. Las reglas de Guilelmus entre música popular y estilo popularizante.....	620
7.1. Una tradición oral de polifonía en el Renacimiento español.....	620
7.2. Reconstrucción de las características de la polifonía renacentista de tradición oral.....	622
7.3. Origen y difusión del estilo culto popularizante.....	623
8. El esquema armónico-melódico de folía y el estilo culto popularizante.....	624
<b>CONCLUSIONES</b> .....	625
<b>APÉNDICES</b> .....	633
<b>Introducción</b> .....	634
<b>Apéndice 1. Selección de textos sobre las danzas analizadas</b> .....	635
1.1. Thoinot Arbeau, <i>Orchésographie</i> (Lengres: Jehan des Preyz, 1588), fols. 28v-33v, 38v-40r y 96v-97r.....	635
1.2. Thomas Morley, <i>A plaine and Easy Introduction to Practical Music</i> (Londres: Peter Short, 1579), p. 181.....	644
1.3. Fabrizio Caroso da Sermoneta, <i>Il ballarino</i> (Venecia: Francesco Ziletti, 1581), Libro II, fols. 37r- 39v.....	644
1.4. Cesare Negri, <i>Le gratie d'amore</i> (Milán: Pontio & Piccaglia, 1602), pp. 2-6..	649
1.5. Madrid, Real Academia de la Historia, Colección Salazar y Castro, N-25,9/1030, fol. 149v (Anónimo, <i>Reglas de danzar</i> ).....	651
<b>Apéndice 2. Selección de textos sobre polifonía de tradición oral y popular</b> .....	653
2.1. Tomás de Santa María, <i>Libro llamado arte de tañer fantasía</i> (Valladolid: Francisco Fernández de Córdoba, 1565), libro II, fols. 42v-48r.....	653
2.2. Juan de Lucena, <i>Libro de vida beata</i> (Roma, 1463).....	656
2.3. Íñigo López de Mendoza (1398-1458), <i>Proemio e carta al Condestable de Portugal</i> .....	656
2.4. Fernán López de Yanguas (ca. 1487- ca. 1550), <i>Égloga de Navidad</i> , versos 430-497.....	657
2.5. Sebastián de Covarrubias Horozco, <i>Tesoro de la lengua castellana o española</i> (Madrid: Luis Sánchez, 1611), entrada “Villanescas”.....	659
2.6. Thomas Whythorne (1528-1596), <i>Autobiography</i> (fuente citada en Lorenzo Bianconi, “Il Cinquecento e il Seicento”, pp. 345-346.....	659
2.7. Lodovico Zacconi, <i>Prattica di musica utile et necessaria</i> (Venecia: Girolamo Polo, 1592), fol. 81v.....	660
2.8. Scipione Cerreto, <i>Della prattica musica vocale e strumentale</i> (Nápoles: Iacomo Carlino, 1601), p.102.....	661

2.9. Domenico Pietro Cerone, <i>El melopeo y maestro</i> (Nápoles: Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613), pp. 693-694.....	662
<b>Apéndice 3. Selección de textos sobre contrapunto improvisado y fabordón en actas capitulares.....</b>	
3.1. Catedral de Segovia, “Recibimiento de Juan González de Tudela por cantor y maestro de canto”, 3 de marzo de 1488. Actas Capitulares, volumen de 1484 a 1491, fol. 155v.....	665
3.2. Catedral de Las Palmas, Actas Capitulares, Viernes 2 de julio de 1518.....	666
3.3. Catedral de Palencia, “Recibimiento de Garcia de Basurto por cantor y maestro de capilla”, 28 de septiembre de 1521. Actas Capitulares, vol. 1, sin foliación.....	667
3.4. Catedral de Burgos, “Capítulos cantores e maestro de capilla”, 28 de mayo de 1554. Actas Capitulares, vol. 1, fols. 601r-602v.....	668
3.5. Catedral de Sevilla, “Viernes 11 días de septiembre”, 1551. Actas Capitulares, libro de los años 1550-1551, fols. 55r-55v.....	671
3.6. Catedral de Toledo, pruebas de examen de los candidatos a la sucesión del maestro de capilla Alonso Lobo, 21 de Mayo de 1604.....	672
<b>Apéndice 4. Selección de textos sobre composición, contrapunto e improvisación en tratados teóricos.....</b>	
4.1. Johannes Tinctoris, <i>Liber de arte contrapuncti</i> (1477), libro II, fols. 107r-108v.....	675
4.2. Guilelmus Monachus, <i>De preceptis artis musicae</i> (Venezia, Biblioteca Nazionale di San Marco, Lat. 336), fols. 19v-34r.....	676
4.3. Adrianus Petit Coclico, <i>Compendium musices</i> (Nürnberg: Johann vom Berg e Ulrich Neuber, 1552), fols. B1v-B3r, F2v y L2v-L3r.....	681
4.4. Vicente Lusitano, <i>Introduttione facilissima</i> (Roma: Antonio Baldo, 1553), fols. 13r-16v.....	684
4.5. Nicola Vicentino, <i>L’antica musica ridotta alla moderna pratica</i> (Roma: Antonio Barre, 1555), fols. 80r-80v.....	686
4.6. Gioseffo Zarlino, <i>Istitutioni harmoniche</i> (segunda edición: Venecia, 1573), Parte III, Cap. 63, pp. 316-330.....	688
4.7. Vincenzo Galilei, <i>Dubbi in quanto io ho detto dell’uso dell’enharmonio con la solutione di essi</i> [1591], fols. 63r-68r.....	693
4.8. Diego del Puerto, <i>Portus Musicae</i> (Salamanca, 1504), fols. bIr-bIIIr.....	696
4.9. Domingo Marcos Durán, <i>Sumula de canto de órgano, contrapunto y composición</i> (Salamanca, [ca. 1502-1506]), fols. [10r-14v].....	701
4.10. Francisco Tovar, <i>Libro de música práctica</i> (Barcelona: Johan Rosebach, 1510), fols. 25r-25v.....	706
4.11. Juan Bermudo, <i>Declaración de instrumentos musicales</i> (Osuna: J. de Leo, 1555), fols. 128r-134r.....	707

4.12. Diego Ortiz, <i>Trattado de glosas</i> (Roma: Valerio e Luigi Dorico, 1553), fols. 26r-47r.....	713
4.13. Tomás de Santa María, <i>Arte de tañer fantasía</i> (Valladolid: Francisco Fernández de Córdoba, 1565), libro II, fols. 12r-23v.....	717
<b>LISTA DE EJEMPLOS MUSICALES</b> .....	725
<b>LISTA DE TABLAS</b> .....	734
<b>LISTA DE ILUSTRACIONES Y FACSIMILES</b> .....	737
<b>LISTA DE FUENTES</b> .....	739
-Fuentes manuscritas.....	739
-Fuentes impresas.....	741
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	747

## Agradecimientos

En primer lugar, agradezco al Dr. D. Emilio Ros-Fábregas, director de esta Tesis Doctoral, la ayuda y sugerencias que me ha proporcionado a lo largo de estos años de estudios en el Programa de Doctorado en Historia y Ciencias de la Música de la Universidad de Granada. El Profesor Emilio Ros-Fábregas, además de prestarme un gran apoyo personal y de revisar pacientemente mi trabajo, me ha transmitido la pasión por la investigación musicológica y un método científico riguroso y profesional.

Hago extensivo mi agradecimiento a otras muchas personas que con sus sugerencias e indicaciones han hecho posible que se pudiera desarrollar este trabajo. Entre ellas, deseo destacar a Juan José Rey, cuyos artículos y consejos han sido esclarecedores, a la Dra. Tess Knighton (Clare College, Cambridge) y al Dr. Iain Fenlon (King's College, Cambridge) por su ayuda y generosidad durante una estancia de investigación de cuatro meses en la University of Cambridge, y al Dr. Ignazio Macchiarella, Profesor de la Universidad de Cagliari. También quiero agradecer por su amabilidad a Kathi Bosi, responsable de la sección de música de la Biblioteca Berenson de Villa I Tatti (Florencia) y a los bibliotecarios de la University Library de Cambridge y de la Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada.

Esta Tesis Doctoral constituye la conclusión de un proyecto iniciado muchos años atrás en el ámbito de mis primeros estudios musicales y musicológicos. Por esta razón, debo agradecer a algunas personas que han influido de forma determinante tanto en mi formación académica como en las decisiones que me han llevado a la investigación musicológica, a la “folía” y a la Universidad de Granada. Deseo destacar a la Dra. Gabriella Biagi Ravenni, Profesora de la Universidad de Pisa, al Dr. John Griffiths, Profesor de la University of Melbourne, al Dr. Dinko Fabris (que me sugirió ir a Granada para trabajar con el Dr. Emilio Ros-Fábregas), y a mis Maestros de guitarra Flavio Cucchi (Conservatorio Superior de Livorno), Oscar Ghiglia (Accademia Chigiana de Siena) y Eliot Fisk (Universität Mozarteum Salzburg).

Una Beca de Formación de Personal Docente e Investigador de la Junta de Andalucía (2004-2008) no sólo me ha permitido realizar el Doctorado, sino también compatibilizar la investigación con la docencia en la propia Universidad de Granada. Debo agradecer de forma particular a todos los Profesores del Área de Música del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada, que han enriquecido mi formación humana e intelectual en estos

años de trabajo y aprendizaje, a los compañeros de Doctorado y a mis alumnos de Historia y Ciencias de la Música, que también me han enseñado mucho.

Un trabajo científico nace y se desarrolla no sólo durante las horas pasadas en archivos y bibliotecas, sino que forma parte de la vida de una persona y es también el resultado de muchas experiencias que poco tienen que ver con la investigación. Por esta razón, y no porque sea un lugar común de los “Agradecimientos”, quiero agradecer por su apoyo a mi familia (sobre todo a Ambra), a Desi, Beppe, la Fede, Ammé, Mirco, Radi, Antoine, Eugenia, al Morcón grande, a Olga y Pepón, a los Herrero-Coli (Rita, Carlos y Giacomo), a Samuel y Chon (por los fríos meses pasados en Cambridge) a Immina y a todos los amigos y amigas con los que he compartido estos años pasados entre Pisa y Granada.

# INTRODUCCIÓN

## 1. Objetivos

Esta Tesis Doctoral analiza la presencia de esquemas armónico-melódicos en la música profana española de los siglos XV y XVI para estudiar procesos de composición e improvisación polifónica y su posible relación con procesos similares de tradición oral. Mi investigación parte del análisis sistemático de encadenamientos habituales de acordes en el repertorio vocal e instrumental del Renacimiento, particularmente el esquema armónico-melódico de folía y otros esquemas armónicos que también aparecen en fuentes procedentes de otros países como Italia y Francia. Por tanto, mi investigación se cimentará en el análisis sistemático de las obras españolas basadas en el esquema de folía o en esquemas parecidos y en la comparación de ciertas piezas con otras procedentes del repertorio internacional. A partir de la evidencia e información recogidas mediante el análisis sistemático de las fuentes musicales, teóricas y literarias de la época, esta Tesis Doctoral se propone investigar: 1) las formas y estructuras del repertorio vocal e instrumental basado en el esquema de folía; 2) la relación del esquema de folía con procesos de composición e improvisación utilizados en la música del Renacimiento; y 3) las conexiones entre el esquema de folía y la tradición oral.

El término “folía” ha sido utilizado a menudo para referirse a obras muy variadas, pertenecientes a épocas diferentes y procedentes de países distintos. Este uso indiscriminado del término y del llamado esquema armónico de folía como criterio de clasificación ha contribuido a confundir más que aclarar las investigaciones sobre la folía. Por un lado, el estudio de las formas y estructuras será indispensable para realizar una clara distinción entre las piezas o grupos de piezas donde aparece el esquema de folía; ésta es además una operación necesaria para poder precisar la procedencia geográfica de cada tema musical e intentar aclarar así la cuestión de los orígenes del esquema de folía. Por otro lado, mediante el estudio de las formas y estructuras, intentaré establecer cuáles son los patrones fijos, además de la presencia de una misma secuencia de acordes, que pueden unificar el repertorio basado en el esquema de folía o en esquemas parecidos. El estudio de las conexiones entre el esquema armónico, las estructuras melódicas, las formas poéticas y las formas de danza del repertorio es además indispensable para explicar el origen del esquema de folía en el contexto de los procesos de composición e improvisación del Renacimiento y para investigar las relaciones entre el esquema de folía y la tradición oral.



El esquema de folía constituye un elemento constante en todo el repertorio profano español e internacional del Renacimiento desde finales del siglo XV. Sin embargo, el esquema de folía y los otros esquemas armónico-melódicos, por ser básicamente unas secuencias de acordes, se diferencian de la música de la segunda mitad del siglo XV, basada en procesos de composición contrapuntísticos. A pesar de que existan varias teorías sobre el origen de la folía, este esquema armónico-melódico no ha sido estudiado en el marco de los procesos de composición de la época y ha sido considerado un fenómeno totalmente nuevo con respecto a la música del siglo XV. En este trabajo analizaré las fuentes teóricas de contrapunto y composición para averiguar si es posible explicar el origen y la evolución de los esquemas armónico-melódicos según los criterios estilísticos de la música del Renacimiento.

A pesar de las supuestas relaciones de la folía con la cultura oral, las obras basadas en este esquema armónico-melódico han sido conservadas en fuentes escritas, y, por tanto, “cultas”. Analizando las características estructurales del repertorio y estudiando los tratados de teoría musical de la época, intentaré averiguar si existe algún dato concreto, documental o analítico, que permita relacionar con certeza el esquema de folía con la cultura oral. Si el esquema de folía fue verdaderamente una estructura utilizada para improvisar, su utilización tenía que estar sometida a una serie de reglas no escritas que servían para adaptarla a diferentes metros poéticos o a diferentes ritmos de danza. Aunque puede ser difícil encontrar una regla general que unifique toda la producción musical que utiliza dicho esquema, seguramente en las obras vocales y en las instrumentales habrá quedado algún rasgo de una tendencia compositiva que no seguía criterios de originalidad, ni el mecanismo “modelo-imitación” típico de la transmisión escrita, sino que se basaba en un proceso de desarrollo y adaptación de un esquema prefijado y universalmente conocido. A partir del estudio del repertorio basado en el esquema de folía y en esquemas parecidos, esta Tesis Doctoral está encaminada a investigar las complejas relaciones entre la tradición oral y la tradición escrita que caracterizaron la música española y europea durante el Renacimiento.

## **2. Estado de la cuestión**

En el “estado de la cuestión” no sólo resumiré los contenidos de aquellas investigaciones relacionadas con la folía, sino que también intentaré establecer un marco teórico útil para realizar el estudio de este esquema armónico-melódico en relación con el lenguaje musical de los siglos XV-XVI.

## 2.1. La folía

A partir de los primeros estudios de Otto Gombosi y John Ward, los investigadores han estado de acuerdo en considerar el esquema armónico-melódico de folía como un esqueleto o una estructura musical que podía ser adaptada a textos o metros de danza diferentes.<sup>1</sup> Se supone también que dicho esquema debía de pertenecer a los repertorios musicales de tradición oral, que estaba relacionado con una praxis de improvisación, y que empezó a aparecer a partir de finales del siglo XV en aquellas fuentes musicales, como el repertorio cancioneril y el repertorio instrumental para vihuela y teclado, que emanaban de la cultura oral. Sin embargo, estas suposiciones acerca del origen de la folía no han sido demostradas con certeza sobre todo debido a que la folía representa un fenómeno extremadamente complejo que no se puede definir con facilidad. En primer lugar, el esquema armónico de folía no es reconocido de forma unitaria por los autores e intérpretes del siglo XVI, ya que nunca se menciona en las fuentes musicales con un nombre particular. La misma palabra “folía” se encuentra asociada a un esquema armónico en fuentes fechadas sólo a partir del manuscrito *Ramillete de flores* que data de 1593.<sup>2</sup> En este caso, el término “folías”, que aparece en el título de las obras “De folías” de autor anónimo (fols. 272r-273r) y “Honze diferencias de folías” de un tal Mendoza (fols. 275r-278r), se refiere evidentemente al título de la danza y no al esquema armónico que tampoco coincide exactamente con el llamado esquema de folía.<sup>3</sup> Efectivamente, el esquema armónico-melódico de folía en sus primeros cien años documentados a partir de finales del siglo XV no tiene una forma única, manifestándose bajo numerosas variantes o mezclado con otras fórmulas cadenciales. Por lo que se refiere a las relaciones del esquema de folía con la cultura oral, si en las fuentes literarias abundan indicios que conectan el término “folía” con manifestaciones de tipo popular, hasta hoy no se ha hallado ningún dato cierto que permita adscribir el esquema armónico a las folías literarias y a una praxis de improvisación arraigada en la cultura oral.

Las razones de la complejidad y de la ambigüedad relacionadas con la folía residen antes que nada en el número elevado de significados que el término “folía” ha adquirido a lo largo de la historia. El mismo término aparece asociado a una danza específica, a un metro

---

<sup>1</sup> Otto Gombosi, “Italia patria del basso ostinato”, *Rassegna Musicale*, 7 (1934), pp. 14-25; John Ward, *The Vihuela de mano and its music (1536-1576)*, Tesis doctoral, Ph.D (New York University, 1953); “The Folia”, *International Musicological Society Congress. Report of the Fifth Congress. Utrecht 1952* (Kassel: Bärenreiter, 1954), pp. 415-422.

<sup>2</sup> Juan José Rey, ed., *Ramillete de flores. Colección inédita de piezas para vihuela (1593)* (Madrid: Editorial Alpuerto, 1975).

<sup>3</sup> Rey, *Ramillete*, pp. 42-44 y 49-55. Según Rey, el Mendoza autor de las *Honze diferencias de folías* podría ser Juan Andrés de Mendoza citado por Domingo Prat en su *Diccionario de Guitarristas* (Rey, *Ramillete*, p. 16).

poético, a un tema musical, o a un esquema armónico-melódico. Para intentar aclarar la historia de este concepto, antes de analizar en detalle las aportaciones de los investigadores que se han ocupado de la folía, empezaré analizando los significados del término en las fuentes literarias y musicales.

### 2.1.1. Origen y significados del término “folía”

La variedad de significados y matices que el término “folía” ha adquirido en las fuentes a lo largo de la historia constituye una de los factores que han generado cierta confusión en los estudios que se han ocupado de este esquema armónico. Para intentar clasificar las varias acepciones que puede tener este vocablo voy a analizar por separado los significados del término “folía” en las fuentes literarias y en las fuentes musicales.

#### 2.1.1.1. La folía en las fuentes literarias

A continuación, presento un resumen de las varias acepciones del término folía en las fuentes literarias de los siglos XVI y XVII (véase Tabla 1).

Tabla 1: Significados del término “folía” en las fuentes literarias.

	Fecha	Autores	Significados
<b>Crónicas</b>	1490-1545	García de Resende	El término “folía” está relacionado con una manifestación popular que comprende danza, canto y baile.
	1560	Sebastián de Horozco	El término “folía” está relacionado con una danza específica
	1571	Giovanni Battista Venturino	
	1570-1572	Juan López de Hoyos	
<b>Teatro</b>	siglos XVI-XVII	Gil Vicente Diego Sánchez de Badajoz Lope de Vega	En varias farsas, y comedias los actores cantan y, a menudo, también bailan, unas “folías” de las cuales no ha pervivido la música.
<b>Diccionarios</b>	1616	Sebastian de Covarrubias	El término “folía” está relacionado con una danza ruidosa de origen portugués de carácter loco (se proporciona la etimología “folía” = locura).
<b>Tratados de gramática</b>	1625	Gonzalo Correas	Se asocia el término “folía” a una forma poética breve que no supera los cuatro versos

Los investigadores han formulado diferentes hipótesis sobre el origen del baile de folía testimoniado por las fuentes literarias a lo largo de todo el siglo XVI, y sobre la naturaleza de las folías que se encuentran en obras dramáticas del mismo período. La mayoría de estas hipótesis se basan en la definición del término “folía” que Sebastián de Covarrubias proporciona en su *Tesoro de la lengua castellana* (Madrid 1611).

Es una cierta danza portuguesa de mucho ruido; porque resulta de ir muchas figuras a pie con sonajas y otros instrumentos, llevan unos ganapanes disfrazados sobre sus hombros unos muchachos vestidos de doncellas, que con las mangas, de punta van haciendo tornos y a veces bailan, y también tañen sus sonajas; y es tan grande el ruido y el son tan apresurado, que parecen estar los unos y los otros fuera de juicio. Y así le dieron a la danza el nombre de folía, de la palabra toscana *folle*, que vale vano, loco, sin seso, que tiene la cabeza vana.<sup>4</sup>

Esta descripción de la danza coincide con la que dio Sebastián de Horozco, padre de Covarrubias, hablando de las fiestas de bienvenida para la reina Isabel de Valois que se celebraron en Toledo en enero de 1560.<sup>5</sup> Una descripción similar la dio Giovanni Battista Venturino en la historia del viaje del cardenal Alexandrino (enviado del papa Pio V) a España y Portugal en 1571.<sup>6</sup> También para dar la bienvenida en Madrid a Felipe II y Ana de Austria en 1570, se ejecutaron “danças invenciones y bayles, y folías”.<sup>7</sup>

La fuente literaria que proporciona los datos más antiguos sobre la folía es la crónica en que García de Resende describió la boda del príncipe Alfonso de Portugal (hijo de João III) y la princesa Isabel de Castilla (hija de los Reyes Católicos), que tuvo lugar en Évora en abril

---

<sup>4</sup> Sebastián de Covarrubias Horozco, *Tesoro de la lengua castellana o española* (Madrid, 1611); edición moderna por Martín de Riquer (Barcelona: Alta Fulla, 2003), p. 603.

<sup>5</sup> Sebastián de Horozco, *Relación y memoria de la entrada en esta cibdad de Toledo del rrey y rreyna n[uest]ro señores don Felipe y doña Isabela y del rrecebimiento y fiestas* (Madrid, Biblioteca Nacional, Mss 9175); citado por Maurice Esses, *Dance and instrumental diferencias in Spain during the 17th and 18th centuries*, 2 vols. (Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1992), vol. 1, pp. 637-638.

<sup>6</sup> Citado por John Griffiths, “Folía”, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 10 vols., ed. Emilio Casares Rodicio (Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002), vol. 5, p. 182.

<sup>7</sup> Juan López de Hoyos, *Real aparato y sumptuoso recebimiento con que Madrid [...] rescibió a la serenísima reyna y doña Ana de Austria, viniendo a ella después de celebradas sus felicísimas bodas* (Madrid, 1572); citado por Esses, *Dance*, p. 638.

de 1490.<sup>8</sup> En la crónica de Resende no queda clara la naturaleza de las folías mencionadas en el texto. Esta ambigüedad caracteriza también las “folías” cantadas por los personajes de las farsas de Gil Vicente (*O Velho da Orta*, 1512; *Auto da Sibila Casandra*, 1513; *Tragicomedia Templo d’Apolo*, 1526; *Tragicomedia da Serra da Estrela*, 1527; *Auto da Feira*, 1528; *Triunfo do Inverno*, 1529), Diego Sánchez de Badajoz (*Farsa del juego de cañas* y *Farsa Militar*; publicadas póstumas en 1554) y Lope de Vega (*Peribáñez o el Comendador de Ocaña*, 1614), citadas y comentadas por muchos investigadores a partir de John Ward, Otto Gombosi y Adolfo Salazar.<sup>9</sup> No han quedado ejemplos musicales de estas piezas, pero sí las indicaciones de los autores para ejecutarlas: por ejemplo, en las obras de Vicente, los personajes, para ejecutar las piezas, tienen que disponerse “em folia” o cantar “de folia”.<sup>10</sup>

Basándose sobre todo en la descripción de Covarrubias, Curt Sachs afirmó que la folía era una danza portuguesa relacionada con el carnaval, mientras que Otto Gombosi la puso en relación con otras danzas europeas relacionadas con fiestas agrestes para la cosecha y centradas en la figura del “loco”.<sup>11</sup> Según Gombosi, la danza de folía fue el resultado de un cruce entre la Moresca cortesana con elementos populares.<sup>12</sup> También Ward y Salazar conectan la folía portuguesa con las fiestas de locos de origen medieval.<sup>13</sup> Ward, en particular, propone Francia como país de origen del término que él relaciona con las *follies* o *soties* francesas, especie de representaciones de finales del siglo XV donde se unían actuación, cante y baile.<sup>14</sup> Según Ward, Gil Vicente pudo tener un papel en la transmisión del término del teatro francés al ibérico.<sup>15</sup> A propósito de las folías teatrales, Ward concluye que “es evidente,

---

<sup>8</sup> García de Resende, *Chronica do príncipe d[om] João depois segundo do nome rey de Portugal* [1545] (quinta edición, Lisboa, 1622); citado por Esses, *Dance*, vol. 1, pp. 636-637.

<sup>9</sup> Obras citadas y discutidas por los siguientes autores: Ward, “The Folia”, p. 419; Gombosi, “Italia”, pp. 14-25; Adolfo Salazar, *La música en la sociedad europea. Vol. 2: Hasta fines del siglo XVIII* (Madrid: Alianza Editorial, 1984; primera edición: Madrid, 1944), pp. 107-109; Lothar Siemens Hernández, “La folía histórica y la folía popular canaria”, *El Museo Canario* 93-96 (1965), pp. 21-24; Esses, *Dance*, vol.1, pp. 643-647. Juan José Rey, *Danzas cantadas en el renacimiento español* (Madrid: SEdeM, 1978), pp. 52-59.

<sup>10</sup> Gil Vicente, *Templo d’Apolo y Auto da Sibila casandra* (Lisbona, 1562); citado por Esses, *Dance*, vol. 1, pp. 643-647.

<sup>11</sup> Curt Sachs, *Storia della danza* (Milano: Il Saggiatore, 1966; primera edición: Nueva York, 1937), pp. 73-74; Otto Gombosi, “The Cultural and Folkloristic background of the Folia”, *Papers of the American Musicological Society*, I (1948), pp. 88-95.

<sup>12</sup> Gombosi, “The Cultural”, pp. 94-95.

<sup>13</sup> Ward, “The folía”, pp. 419-422; Salazar, *La música*, pp. 109-110.

<sup>14</sup> Ward, “The folia”, pp. 420-422.

<sup>15</sup> Ward, “The folia”, p. 422.

por las diferentes cantigas, villancicos y tonos mencionados en el título, que la folía dramática no se caracterizaba por una música, sino por la manera en que se ejecutaba” (mi traducción).<sup>16</sup> De manera similar, Salazar afirma que la folía “está siempre cantada a cuatro voces y se da a entender en algún momento que tiene un tono determinado”.<sup>17</sup> A las mismas conclusiones llegan Rey y Esses, que, además, comentando la folía que se encuentra en la *Farsa del juego de cañas* de Sánchez de Badajoz, indican cómo en este caso el término no se puede referir ni a una melodía (ya que la folía se canta al tono de “¿Quién os puso en tal estado?”) ni a una danza (ya que los personajes “folían” y cantan “cubiertos en el coro”).<sup>18</sup>

Juan José Rey ha sido el primero en subrayar la acepción de folía como forma poética, citando y comentando un pasaje sacado del *Arte de la lengua castellana* de 1625 escrito por Gonzalo Correas, profesor de griego y hebreo en la Universidad de Salamanca.<sup>19</sup> Tal como afirma Correas, la palabra “folía” podía indicar cuatro tipos diferentes de versos: 1) en el pasado, folía era el nombre genérico de seguidillas y otros poemas ligeros de cuatro o menos versos; 2) la verdadera folía es un viejo tipo de seguidilla que se caracteriza por tener el primer y tercer verso de ocho sílabas; 3) otros consideran verdaderas folías aquellas que tienen cuatro versos de ocho sílabas y “disparan adefesios”; 4) puede ser folía cualquier copla desigual que se canta con guitarra, sonajas y pandero, hacen perfecto sentido y andan solas.<sup>20</sup> Rey afirma que el estudio de las coplas con el nombre de folía que aparecen en la literatura de los siglos XVI y XVII confirma en líneas generales las definiciones de Covarrubias.<sup>21</sup>

---

<sup>16</sup> Ward, “The folia”, p. 419: “But it is apparent from the different *cantigas*, *villancicos*, and *tonos* mentioned by the title that the dramatic *folia* was characterized not by a particular music but by the way in which it was performed”.

<sup>17</sup> Salazar, *La música*, pp. 108.

<sup>18</sup> Rey, *Danzas cantadas*, pp. 68-69. Esses, *Dance*, vol. 1, pp. 643-644.

<sup>19</sup> Rey, *Danzas cantadas*, pp. 53-54.

<sup>20</sup> Gonzalo Correas, *Arte de la lengua española castellana compuesto por el maestro Gonzalo Correas, catedrático de griego y hebreo en la Universidad de Salamanca. Año MDCXXV* (Madrid: Biblioteca Nacional, Mss 18969); citado y comentado por Rey, *Danzas cantadas*, p. 53.

<sup>21</sup> Rey, *Danzas cantadas*, p. 54.

### 2.1.1.2. La folía en las fuentes musicales

Así como en las fuentes literarias la palabra folía tiene diferentes significados, en las fuentes musicales el término se asocia, a lo largo de los siglos XVI y XVII, a varias formas musicales (véase Tabla 2).

Tabla 2: Tipologías de la folía en las fuentes musicales.

	Fecha	Tipología
<i>De musica libri VII</i> (Francisco Salinas)	1592	La pieza más antigua acompañada del título “folía” es una melodía que no encaja con ningún esquema armónico de folía. El término “folía” está asociado a la cultura popular y a Portugal.
Repertorio instrumental	1593-	En los repertorios para vihuela y guitarra el término folía indica una danza con características bastante homogéneas. La producción más importante de folías de este tipo es italiana.
Repertorio vocal	primera mitad del siglo XVII	Quedan unas diez composiciones vocales llamadas “folías”, distribuidas en tres cancioneros, que difieren la una con la otra y no tienen nada que ver con las folías instrumentales contemporáneas.
Repertorio instrumental	ca. 1672-	El tema de la folía alcanza su forma definitiva y se halla en toda clase de fuentes de música instrumental.

El término “folía” aparece asociado a música por primera vez en *De musica libri septem* (1592) de Francesco Salinas.<sup>22</sup> También Salinas atribuye un origen portugués a la folía, pero presenta como ejemplo una melodía que no encaja con ningún esquema armónico de folía sino que corresponde, según Juan José Rey, al de “Guárdame las vacas”.<sup>23</sup> Sin embargo, no queda exactamente claro si con la expresión “entre aquellas cosas populares que los portugueses llaman folías”, Salinas se refiere a una danza, a un canto, o a un repertorio en general.<sup>24</sup>

Sólo a partir de finales del siglo XVI, la palabra “folía” es asociada, en las fuentes musicales, a una danza con características bien determinadas que Richard Hudson llama

<sup>22</sup> Francisco Salinas, *De musica libri septem* (Salamanca, 1577); primera versión castellana por Ismael Fernández de la Cuesta (Madrid: Editorial Alpuerto, 1983), p. 536.

<sup>23</sup> Rey, *Danzas cantadas*, p. 60.

<sup>24</sup> Salinas, *De musica*, p. 536.

“early folia” (folía temprana). Estas folías se encuentran sobre todo en fuentes italianas hasta la segunda mitad del siglo XVII, cuando se establece otra forma musical de folía que Hudson llama folía tardía (“later folia”).<sup>25</sup> Durante esta última fase documentada, las composiciones pueden llevar también el título de “Follia di Spagna”, “Folies d’Espagne” o “Farinelli’s ground” cuando se encuentran en fuentes italianas, francesas o inglesas.

Quizás a partir de finales del siglo XVII, la folía se convirtió, en España, en una danza aristocrática perfectamente estilizada; Esses proporciona las descripciones que de su coreografía hacen Juan de Esquivel Navarro (1642) y Juan Antonio Jaque (finales del siglo XVII).<sup>26</sup> En la corte francesa, a finales del siglo XVII y paralelamente a la evolución de la folía tardía, la danza pasó a ser lenta, a sólo y para el escenario, como la describe Raul Auger Feuillet.<sup>27</sup>

Otra aportación de Rey a la investigación sobre la folía es el comentario que hace de siete composiciones vocales de autores españoles, distribuidas en dos cancioneros del siglo XVII, que a pesar de ser llamadas folías, difieren entre sí y no tienen nada que ver con las folías instrumentales contemporáneas.<sup>28</sup> El único elemento constante, según Rey, es el ritmo ternario y cierta similitud en la estructura poética de tres de los estribillos.<sup>29</sup>

La folía es también una danza canaria que, con su respectiva música ha sobrevivido hasta nuestros días. Según Lothar Siemens, la folía canaria no constituye la evolución directa del baile descrito por Covarrubias, de carácter loco, sino que tanto la danza como su música derivan de la forma aristocrática de la folía, que fue introducida en las islas alrededor de 1700.<sup>30</sup>

La definición más clara y completa de “folía”, la proporciona Juan José Rey:

---

<sup>25</sup> Para una descripción de estas dos formas de folía, véase la sección 2.1.4.2 de esta Introducción.

<sup>26</sup> Juan Antonio Jaque, *Libro de danzar* (Madrid, Biblioteca Nacional, Mss 18580/5) y Juan de Esquivel Navarro, *Discursos sobre el arte del dançado, y sus excelencias y primer origen, reprobando las acciones deshonestas* (Sevilla, 1642); citados y comentados por Esses, *Dance*, vol. 1, pp. 646-647.

<sup>27</sup> Raoul Auger Feuillet, *Chorégraphie ou l’art de décrire la dance, par caractères, figures et signes démonstratifs [...]* (Paris, 1700); citado y comentado por Esses, *Dance*, vol. 1, pp. 648.

<sup>28</sup> *Cancionero de Claudio de Sablonara* (Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Cod hisp. 2, Cim. 383) y *Cancionero de la Casanatense* (Roma, Biblioteca Casanatense, Ms 226); citados por Rey, *Danzas cantadas*, pp. 60-62.

<sup>29</sup> Rey, *Danzas cantadas*, pp. 61-62.

<sup>30</sup> Siemens, “La folía histórica”, pp. 42-43.



Básicamente, pues, la folía es una danza, con su música y su texto correspondientes y sazónada con un jolgorio rayano en la locura. Estos cuatro elementos (danza, música, texto y jolgorio) que en el hecho folklórico se dan inseparables, van a sufrir una evolución más o menos distante entre sí, conservando siempre cada uno el nombre que en principio sólo se refería al conjunto. A ellos se añadirá otro elemento nuevo (un «ostinato») que complicará más las cosas [...].”<sup>31</sup>

### 2.1.2. Los esquemas armónico-melódicos de folía

El esquema armónico-melódico de folía, cuyos orígenes documentados se remontan a hace más de cinco siglos, ha sido utilizado hasta nuestros días por decenas de compositores. Como afirma John Griffiths, la historia de este esquema puede ser dividida en tres etapas principales.<sup>32</sup> La fase más antigua del esquema de folía empieza a vislumbrarse a finales del siglo XV cuando encontramos una cantidad elevada de piezas vocales e instrumentales procedentes de fuentes musicales de varios países, que están basadas en una sucesión armónico-melódica similar a la de la danza de folía del siglo XVII (véase Ejemplo 1). Por esta razón los investigadores han asociado el término folía a estas obras.

Ejemplo 1: Esquema básico de folía según John Griffiths.<sup>33</sup>

<sup>31</sup> Rey, *Danzas cantadas*, p. 53.

<sup>32</sup> Griffiths, “folía”, p. 182.

<sup>33</sup> Griffiths, “folía”, p. 183.

El esquema del Ejemplo 1 aparece casi siempre en piezas escritas en el modo *protus* de Re o en su transposición a Sol; los acordes de la secuencia están generalmente en su estado fundamental. Es evidente la simetría del esquema, caracterizada por el acorde III, que es el eje central armónico, y una melodía ascendente-descendente que se mueve según las notas mostradas en el ejemplo o a una tercera superior.<sup>34</sup> En esta fase, el esquema puede carecer del primer o del último acorde, presentar otros acordes insertados o ser utilizado junto a otros esquemas armónicos o cadencias. Por ejemplo, siguen este modelo los villancicos del Cancionero Musical de Palacio (Madrid, Biblioteca Real, II-1335) N° 12, “Rodrigo Martines” y N° 92, “Muchos van de amor heridos”, ambos de autor anónimo (véase Capítulo I). También en el repertorio instrumental español e italiano el esquema básico de folía aparece en numerosas variantes con características fijas, que Gombosi ha nombrado *Foliasbastardformen*: a este grupo pertenecen algunas pavanas ternarias y binarias del repertorio español, y los temas de “La dama”, “La cara cosa” y “La gamba” del repertorio italiano (véase Capítulos V y VI).<sup>35</sup> No es posible, en esta primera etapa, hablar de un “tema” musical con características armónicas y melódicas fijas. Además, ninguna de las piezas que se ajustan a este esquema se identifica en las fuentes con el nombre “folía”, sino que todas son llamadas con nombres diferentes, según el género.<sup>36</sup> Por esta razón, algunos investigadores consideran un error referirse a este esquema con el nombre de folía, danza que, además de estar documentada con posterioridad a muchas piezas de esta etapa, no siempre coincide en su esquema armónico.<sup>37</sup> Este esquema armónico de folía se ha relacionado con otros esquemas armónicos coetáneos, como el de “Guárdame las vacas” o el de la *Romanesca* que se basan en el material armónico de la segunda mitad del esquema de folía (véase Ejemplo 2).

---

<sup>34</sup> Para una descripción más detallada del esquema armónico y melódico de folía, véase la sección 2.1.4.1. de esta Introducción.

<sup>35</sup> Véase Oto Gombosi, “Zur Frühgeschichte der Folia”, *Acta Musicologica*, 8/3,4 (1936), pp. 119-129.

<sup>36</sup> Las composiciones vocales derivan generalmente su nombre del primer verso, mientras las piezas instrumentales del tipo de danza.

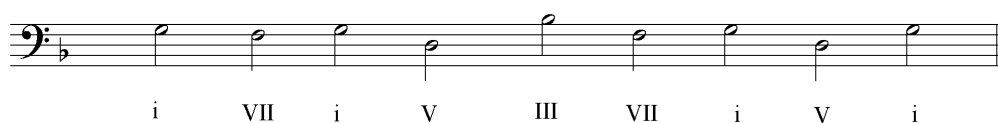
<sup>37</sup> Véase la sección 2.1.4.2 de esta introducción sobre las características de la danza de folía.

Ejemplo 2: Esquema armónico de *Romanesca* (o de Guárdame las vacas) según Otto Gombosi.<sup>38</sup>



El esquema de *Passamezzo antico* difiere del de “Guárdame las vacas” sólo en el primer acorde de la serie y tiene, en la primera mitad, los acordes VII y V intercambiados con respecto al esquema de folía (véase ejemplo 3).

Ejemplo 3: Esquema armónico de *Passamezzo antico* según Otto Gombosi.<sup>39</sup>



La segunda etapa de la historia del esquema de folía empieza con dos piezas para vihuela del manuscrito *Ramillete de flores* (1593) denominadas “folías” en el propio manuscrito y que constituyen los primeros ejemplos de folía temprana.<sup>40</sup> En esta fase que abarca aproximadamente hasta mediados del siglo XVII, la música sigue generalmente el modelo (en modo de Sol) que siguiendo la definición de Hudson llamaré esquema de folía temprana (véase Ejemplo 4).<sup>41</sup>

<sup>38</sup> Otto Gombosi, “Italia”, p. 25.

<sup>39</sup> Gombosi, “Italia”, p. 25.

<sup>40</sup> Rey, *Ramillete*, pp. 86-88 y 93-99.

<sup>41</sup> Véase Introducción 2.1.4.2.

Ejemplo 4: Esquema de folía temprana según Richard Hudson.<sup>42</sup>

The image displays two systems of early folia notation. Each system consists of a treble staff with a melodic line and a bass staff with a harmonic line. The first system's bass staff includes Roman numerals: i, V, i, VII, i, V. The second system's bass staff includes Roman numerals: i, VII, i, V, i. The notation is in 3/4 time and features a mix of eighth and quarter notes, with some notes beamed together and others held across measures.

Con respecto al Ejemplo 1, en el esquema armónico de folía temprana se puede notar la falta del tercer grado. La folía temprana presenta unas características rítmicas armónicas y melódicas bastante definidas. En el repertorio italiano se encuentran folías tanto en modo mayor como en menor (véase el Ejemplo 4), que pueden presentar algunas variantes armónicas y rítmicas.<sup>43</sup>

La tercera y más conocida etapa de la historia del esquema de folía empieza a partir de la segunda mitad del siglo XVII, cuando la folía temprana cristaliza en la forma definitiva de folía tardía. La folía tardía se utiliza sobre todo para escribir variaciones instrumentales y está bien definida armónica, rítmica y melódicamente. Sólo en esta última etapa se puede hablar de un verdadero tema musical, ya que la folía se difunde por toda Europa con características fijas. En el Ejemplo 5 se puede ver la versión del tema que utiliza Marin Marais para escribir sus variaciones para viola de gamba.

<sup>42</sup> Richard Hudson, *The Folia, the Saraband, the Passacaglia, and the Chaconne: the historical evolution of four forms that originated in music for the five-course Spanish guitar*, 4 vols. (Stuttgart: American Institute of Musicology, 1982), vol. 1, p. xviii.

<sup>43</sup> Para una descripción más detallada de la folía temprana, véase Introducción 2.1.4.2.

Ejemplo 5: Marin Marais, “Les folies d’Espagne”, cc. 1-16 (*Pièces de violes*, 1701).<sup>44</sup>

The image shows two staves of musical notation for 'Les folies d'Espagne'. The first staff contains the first eight measures, and the second staff contains the remaining measures. Below the notes, figured bass notation is provided for each measure: i, V, i, VII, III, VII, i, V on the first staff; and i, V, i, VII, III, VII, i, V, i on the second staff.

### 2.1.3. El esquema armónico de folía: su origen y difusión

Debido a que en las fuentes musicales italianas y francesas del siglo XVII la folía es llamada también “Follia d’Espagna” o “Folies d’Espagne”, se había considerado España como el país de origen del tema y de su estructura armónico-melódica.<sup>45</sup> Esta opinión fue confirmada cuando, en 1919, Paul Nettl se dio cuenta de que las Pavanas en las tablaturas de Mudarra y Valderrábano también constituyen unas variantes de la folía tardía.<sup>46</sup> Quizás por desarrollar sus investigaciones a partir del estudio de las folías instrumentales barrocas (folías tardías), tanto Nettl como Andreas Moser consideraron la melodía como el elemento estructural más importante de la folía, al contrario que otros musicólogos posteriores que ven en el esquema armónico la característica más importante del tema.<sup>47</sup>

En 1934, Otto Gombosi, estudiando los orígenes de los *bassi ostinati* de Romanesca y folía, afirmó que esas técnicas de improvisación no tenían su origen en la música de danza española, sino en una forma italiana: el *Passamezzo antico*.<sup>48</sup> Gombosi concluyó que estas estructuras musicales, además de tener en común la progresión armónica y el correspondiente lineamiento melódico, estaban relacionadas por una evolución común. El esquema de folía terminó afirmándose sobre los otros esquemas de carácter marcadamente modal porque

<sup>44</sup> Marin Marais, *Pièces de violes* (París, [1701]); recogido por Hudson, *The Folia*, vol. 1 p. 123.

<sup>45</sup> Andreas Moser, “Zur Genesis der *Folies d’Espagne*”, *Archiv für Musikwissenschaft*, 1 (1919), pp. 538-371.

<sup>46</sup> Paul Nettl, “Zwei spanische Ostinatothemen”, *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, 1 (1919), pp. 694-698.

<sup>47</sup> Moser, “Zur Genesis”, pp. 540-543; Nettl, “Zwei spanische”, p. 696.

<sup>48</sup> Gombosi, “Italia”, pp. 14-25.

satisfacía más la sensibilidad tonal del período barroco. Gombosi encontró una confirmación de sus hipótesis en el hecho de que Diego Ortiz en su *Trattado de glosas sobre cláusulas* (1553) llamara “tenores italianos” a los *bassi ostinati* de folía, *Romanesca* y *Passamezzo* (véase Capítulo VII).<sup>49</sup>

La teoría de Gombosi fue desmentida por John Ward que, en el Congreso Internacional de Musicología celebrado en Utrecht en 1952, comunicó que la estructura de folía existía ya en España por lo menos cincuenta años antes de las Pavanas de Mudarra y treinta y cinco años antes de que fuera impreso el primer *Passamezzo antico* italiano. Ward fue el primer investigador en darse cuenta de que por lo menos 17 villancicos de autores españoles que se encuentran en el Cancionero Musical de Palacio “son arreglos de la música de folía adaptada a textos diferentes” [mi traducción].<sup>50</sup> En particular, el villancico “Hoy comamos y bebamos” de Juan del Encina, que Ward considera una versión de la folía, concluye también una *Égloga* del mismo autor que fue representada por primera vez en 1494 en la corte del Duque de Alba; así que el origen de la folía tiene que remontarse por lo menos a esa fecha.<sup>51</sup> Según Ward, la folía nació a través de la interacción de fórmulas melódicas y el estilo homofónico cultivado en España por los compositores de la generación de Encina.<sup>52</sup>

Ward propone, además, un largo listado de temas italianos (“La cara cosa”, “La gamba”), franceses (“Belle qui tiens ma vie”, “Mes pas semez”, “J’aymerois mieulx dormir seulette”, “Si je m’en voy”, “Paye meroye mieux dor”), alemanes (“Wer das Töchter haben will”) e ingleses (“Blame not my lute”, “Veine is worldlye pleasure”), basados en el esquema de folía; asimismo, encuentra otras piezas españolas basadas en el mismo tema en Mudarra (“Fantasía que contrahace la arpa en la manera de Ludovico”) y en dos ensaladas de Mateo Flecha (*El fuego y Jubilate*).<sup>53</sup> Según Ward, después de originarse en España la folía llegó a ser una especie de *aria da cantar* internacional. Él sugirió que la estancia en Italia de Juan del Encina (entre 1498 y 1509) jugó un papel importante en la transmisión de la folía a Italia, ya

---

<sup>49</sup> Gombosi, “Italia”, p. 18.

<sup>50</sup> Ward, “The Folia”, p. 416, “At least seventeen pieces in the great *Cancionero de Palacio* are arrangements of the folia music accommodated to different texts”. Siguiendo la numeración de la edición de Higinio Anglés, las siguientes obras, que analizaré en el capítulo primero, son las indicadas por Ward: N<sup>os</sup> 9, 12, 59, 81, 92, 114, 121, 126, 163, 167, 174, 179, 197, 310, 361, 434.

<sup>51</sup> Ward, “The folia”, p. 416.

<sup>52</sup> Ward, “The folia”, pp. 416-418.

<sup>53</sup> Ward, “The folia”, p. 418.

que las primeras canciones que utilizan la música de folía no aparecen en Italia hasta el undécimo libro de *frottole* de Petrucci, impreso en Venecia en 1514.<sup>54</sup>

Edward Lowinsky, comparando el repertorio italiano de la *frottola* con el del villancico, dio un vuelco a la cuestión de la primacía entre Italia e España en la transmisión del lenguaje acordal y de esquemas como el de la folía, afirmando que “el ímpetu creativo para el nuevo lenguaje armónico [...] vino de Italia, y que la compilación del Cancionero [Musical de Palacio] tuvo lugar más tarde de lo que se presume” [mi traducción].<sup>55</sup> Lowinsky está de acuerdo con la teoría de Gombosi sobre la derivación de la folía a partir del *Passamezzo antico*, y añade que este último esquema deriva de la repetición de la cadencia dórica en la que se vislumbra el origen de la sensibilidad tonal a finales del siglo XV.<sup>56</sup>

Nettl y Moser veían la esencia del esquema de folía en su modelo melódico, Gombosi principalmente en el bajo que lo sostiene, y Ward tanto en el bajo como en la melodía. En cambio, según Miguel Querol “la folía en la tradición polifónica española se presenta casi siempre como un sólido bloque armónico-melódico”, en el que no sólo bajo y melodía, sino que todas las voces siempre se presentan iguales.<sup>57</sup> El autor corrobora su afirmación comparando numerosas piezas españolas vocales e instrumentales que hasta entonces no habían sido relacionadas con el tema de la folía: unas piezas que se hallan en la ensalada *La Trulla* de Cárceres, los “Goigs de Sant Cristòfol” a cuatro voces de un manuscrito anónimo de mediados del siglo XVI, las piezas “Pues no me queréis hablar” (anónima) y “¿Para quién crié yo cabellos?” (de Antonio de Cabezón) y un fabordón de Tomás de Santa María (en el tratado *Arte de tañer fantasía* de 1565).<sup>58</sup>

Las teorías de Ward, Gombosi y Querol han sido criticadas por Juan José Rey, Richard Hudson y Maurice Esses al afirmar que se equivocan aquellos investigadores que utilizan nombres específicos de danzas para indicar ciertas progresiones armónicas que de otra manera no están fijadas:<sup>59</sup> “permitiendo todo tipo de variantes, consiguen reunir piezas que tienen

---

<sup>54</sup> Griffiths, “folía”, p.184.

<sup>55</sup> Edward Lowinsky, *Tonality and Atonality in Sixteenth-Century Music* (New York: Da Capo Press, 1960), p. 14, “[...] the creative impetus for the new harmonic language and for modern tonality came from Italy, and [...] the actual compilation of the *Cancionero* took place later than is usually assumed”.

<sup>56</sup> Lowinsky, *Tonality and Atonality*, pp. 4-5.

<sup>57</sup> Miguel Querol, “La canción popular en los organistas españoles del siglo XVI”, *Anuario Musical*, 21 (1966), p. 73.

<sup>58</sup> Querol, “La canción popular”, pp. 74-78.

<sup>59</sup> Rey, *Danzas cantadas*, pp. 68-69; Richard Hudson, “The Folia Melodies”, *Acta Musicologica*, 45 (1973), pp. 98-119; Esses, *Dance*, vol. 1, p. 573.

diferentes títulos y encima diferentes títulos de danza, debajo de un único nombre de danza” [mi traducción].<sup>60</sup> Tal como afirma Esses, la falta de una terminología exacta puede ser muy engañosa y llevar a conclusiones equivocadas, como, por ejemplo, las de Gombosi que establece una relación directa de causa entre esquemas métrico-armónicos diferentes.<sup>61</sup> Ward cometería el mismo error al afirmar que algunas piezas del Cancionero Musical de Palacio constituyen variantes de folía y Querol extendería la misma equivocación a otras piezas de los siglos XVI y XVII.<sup>62</sup>

Según Esses y Hudson, los acordes del esquema de folía eran parte de un bagaje de progresiones armónicas idiomáticas cristalizadas lentamente en fórmulas armónico-melódicas.<sup>63</sup> De manera similar, Juan José Rey afirma que “el ingente número de piezas que de un modo u otro manejan estas armonías hace pensar que en la mente de los compositores constituían un recurso similar a ciertos tipos cadenciales o algunos diseños rítmicos que vemos repetirse infinitas veces en la época”.<sup>64</sup> Como los demás investigadores, Esses reconoce el origen popular de los esquemas armónico-melódicos del siglo XVI y propone una hipótesis para explicar su formación que, según él, se produjo en tres fases: 1) una melodía popular; 2) la misma melodía más un acompañamiento homofónico; 3) una versión instrumental que consiste sólo en el acompañamiento homofónico y que no incorpora necesariamente la melodía vocal.<sup>65</sup>

Otra teoría que intenta explicar la génesis del esquema de folía y de otros esquemas armónicos similares (Chacona, Pasacalle, *Passamezzo antico*, *Passamezzo moderno*, *Ruggiero*, Guárdame las vacas) es la de Ernst Apfel, según el cual el prototipo de esos modelos musicales no es una melodía, ni un bajo, ni un esquema armónico, sino que es un dúo entre Tenor y Soprano moviéndose por sextas o terceras paralelas, al cual se añadió

---

<sup>60</sup> Esses, *Dance*, vol. 1, pp. 573-574: “By allowing for all sorts of musical variants they manage to subsume pieces having different titles, even different dance-titles, under a single dance-name”.

<sup>61</sup> Esses, *Dance*, vol. 1, p. 573.

<sup>62</sup> Esses, *Dance*, vol. 1, p. 574.

<sup>63</sup> Esses, *Dance*, vol. 1, p. 582; Richard Hudson, “The Concept of Mode in Italian Guitar Music during the first half of the 17-th Century”, *Acta Musicologica*, 42 (1970), pp. 163-183. Ésta en realidad, es la misma conclusión a la que llega Ward (“The folia”, p. 417) a pesar de la “confusión terminológica” por la cual utiliza un único nombre de danza (folía) para indicar diferentes clases de obras musicales basadas en el mismo esquema armónico.

<sup>64</sup> Rey, *Danzas cantadas*, p. 63.

<sup>65</sup> Esses, *Dance*, vol. 1, p. 583.



sucesivamente el bajo.<sup>66</sup> La teoría de Apfel es particularmente interesante, ya que se basa en la observación analítica de muchas obras e intenta centrar la cuestión del origen de los esquemas armónicos en un proceso de composición.

#### 2.1.4. Los estudios de Richard Hudson sobre la folía

##### 2.1.4.1. Esquema armónico y melódico

Richard Hudson se ha ocupado a menudo de la folía, sobre todo en relación con otras danzas del repertorio italiano para guitarra rasgueada del siglo XVII.<sup>67</sup> Su trabajo se distingue de los demás por el uso riguroso de la terminología: Hudson considera folías exclusivamente aquellas piezas que así se titulan, reduciendo el repertorio estudiado a un número más limitado de piezas, principalmente de los siglos XVII y XVIII. Sin embargo, elabora una teoría unitaria según la cual hace derivar la mayoría de las danzas instrumentales del siglo XVII de cuatro esquemas armónicos abstractos divididos en dos grupos: por *B cuadro* (desde el cual deriva el modo mayor) y por *B molle* (que dará origen al modo menor). Cada esquema recibe su nombre del primer acorde significativo que lo distingue de los otros esquemas; normalmente son el IV, III, VII y V grados. Los grados mayores están indicados por cifras mayúsculas y los menores por minúsculas (véase Tabla 3).<sup>68</sup>

---

<sup>66</sup> Ernst Apfel, “Zur Folia und zu anderen Ostinato-Modellen”, *Die Musikforschung*, 28 (1975), pp. 295 -296; y *Grundlagen eine Geschichte der Satztechnik. Teil III. Untersuchungen zur Entstehung und Frühgeschichte des Ostinato in der komponierten Mehrstimmigkeit*, 2 vols. (Saarbrücken: Selbstverlag Ernst Apfel, 1976).

<sup>67</sup> Richard Hudson, “Further Remarks on the Passacaglia and Ciaccona”, *Journal of the American Musicological Society Journal*, 23/2 (1970), pp. 302-314; “The Concept of Mode in Italian Guitar Music during the first half of the 17-th Century”, *Acta Musicologica*, 42 (1970), pp. 163-183; “The Folia dance and Folia formula in 17-th Century Guitar Music”, *Musica Disciplina*, 25 (1971), pp.119-221; “The Folia Melodies”, *Acta Musicologica*, 45 (1973), pp. 98-119; “The Folia, Fedele and Falsobordone”, *The Musical Quarterly*, 58 (1972), pp. 398-411; y *The Folia*, vol. 1, pp. i-xxx.

<sup>68</sup> Hudson, “The Concept of Mode”, pp. 172-177.

Tabla 3: Grupos de esquemas armónicos abstractos según Richard Hudson.

Grupo	Nombre	Esquema raíz	Danzas derivadas
por <i>B cuadro</i>	Esquema IV	<b>I-IV-I-V / I-IV-I-V-I</b>	<i>Ritornello, Ripresa, Passacaglia, Ciaccona, Passamezzo moderno, Ruggiero, Tenor di Napoli, Aria di Firenze.</i>
por <i>B molle</i>	Esquema III	<b>III-VII-i-V / III-VII-i-V-I</b>	<i>Romanesca, Guárdame las vacas, Favorita, Moresca, Fantinella.</i>
	Esquema VII	<b>i-VII-i-V / III-VII-i-V-i</b>	<i>Passamezzo antico, Ballo del Fiore, Paganina.</i>
	Esquema V	<b>i-V-i-VII / III-VII-i-V-I</b>	<i>Zarabanda francese, Monica, Folia. Spagnoletta, Pavaniglia.</i>

Según Hudson, todos estos esquemas ya están presentes en la música instrumental y vocal del siglo XVI, aunque no está claro cuál se originó antes ni qué relación tenían entre ellos.<sup>69</sup> A pesar de que otros musicólogos se hayan referido al esquema V como al esquema de folía, Hudson considera este uso históricamente inadecuado y confuso, ya que la folía es una forma musical específica, mientras que el esquema V es una sucesión abstracta de acordes.<sup>70</sup> Asimismo, cuando es utilizado en una composición particular, el esquema armónico se asocia con ritmos y estructuras específicos y se puede repetir más veces.<sup>71</sup> Hudson, como otros investigadores, nota que el esquema V (o de folía) aparece por primera vez en el Cancionero Musical de Palacio y sigue siendo utilizado constantemente en los repertorios vocales e instrumentales hasta la primera mitad del siglo XVII. El esquema armónico es acompañado generalmente por dos series melódicas, llamadas respectivamente 4 y 7, por los grados que más las caracterizan (véase Ejemplo 6).

<sup>69</sup> Hudson, “The Concept of Mode”, p. 167.

<sup>70</sup> Hudson, “The folia melodies”, p. 99.

<sup>71</sup> Hudson, “The folia melodies”, p. 100.

Ejemplo 6: El esquema armónico V y sus series melódicas según Hudson.

The image shows three musical staves. The top staff, labeled 'serie de tonos 4', is on a treble clef and shows a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The middle staff, labeled 'serie de tonos 7', is on a treble clef and shows a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, with a sharp sign above the second A4. The bottom staff, labeled 'esquema harmónico V', is on a bass clef and shows a sequence of notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. Below the notes are Roman numerals: (i), V, i, VII, (III), VII, i, V, (i).

A través de su larga historia, el esquema V tiende a ser asociado preferentemente con una de las dos series melódicas, según el período: a partir del siglo XV hasta el primer cuarto del siglo XVI se utilizó sobre todo la serie de tonos 4 (en el Cancionero Musical de Palacio y en unas *frottole* italianas de Tromboncino y Fogliano); a mediados del siglo XVI se dio más importancia a la serie de tonos 7 (en las gallardas italianas y francesas; en el tema inglés *Blame not my lute*; en algunas formas recurrentes como *La cara cosa*, *La gamba* utilizadas a menudo para escribir danzas; en las pavanas de Mudarra, Pisador, Valderrábano y Cabezón); a partir de 1580 hasta finales del “estilo de danza italiano” se volvió a utilizar la primera serie (folía temprana), mientras que con la difusión de la folía tardía, a partir de finales del siglo XVII, se reafirmó la segunda serie melódica.<sup>72</sup> Al tratar del esquema melódico y armónico de folía, Hudson propone una evolución en tres estadios desde un esquema abstracto hasta una pieza específica (véase Tabla 4):

Tabla 4: Evolución desde un esquema armónico-melódico abstracto hasta una pieza particular.

	Armonía	Melodía
1	<b>Esquema armónico (<i>chord-row</i>) abstracto</b>	<b>Serie melódica (<i>tone-series</i>) abstracta</b>
2	<b>Estructura armónica (<i>chordal framework</i>)</b> de una forma de danza constituida por el esquema armónico abstracto aplicado a un ritmo y a una forma específicos	<b>Estructura melódica (<i>melodic framework</i>)</b> de una forma constituida por la serie melódica abstracta aplicada a un ritmo y a una forma específicos.
3	<b>Progresión armónica (<i>harmonic progression</i>)</b> de una pieza particular.	<b>Melodía</b> de una pieza particular.

<sup>72</sup> Hudson, “The folia melodies”, pp. 100-102.

### 2.1.4.2. Folía temprana y folía tardía

Para Hudson el término “folía” indica dos estructuras armónicas diferentes, pero relacionadas, utilizadas durante el período barroco para escribir canciones, danzas y variaciones: la folía temprana y la folía tardía (véase Tabla 5).<sup>73</sup>

Tabla 5: Características de folía temprana y de folía tardía según Hudson.

	<b>Folía temprana</b>	<b>Folía tardía</b>
<b>Período</b>	1577-1674	1672-1750
<b>Lugares</b>	España e Italia	Sobre todo Francia e Inglaterra
<b>Estructura</b>	-Cuatro frases de cuatro compases. -A veces se repite la segunda mitad. -Puede tener dos <i>ritornelli</i> . -El primer acento cae en el acorde V.	-Dos secciones de ocho compases. -No hay repeticiones interiores del esquema. -No tiene <i>ritornelli</i> . -El primer acento cae siempre en el acorde I.
<b>Ritmo</b>	- Dos tiempos iniciales de anacrusa. -Tempo rápido y vivo. -Acento sobre el segundo tiempo de los compases (excepto los cc. 4,8,12,16). -Los acordes pueden tener duraciones diferentes -Alternancia entre ritmo binario y ternario	-Habitualmente no tiene anacrusa. -Tempo lento y solemne. -Acento sobre el segundo tiempo de los compases impares causado por los puntillos. - Cada acorde del esquema ocupa habitualmente un compás entero (excepto el compás 15) -Énfasis en el compás de 3/4
<b>Armonía</b>	-El acorde de tónica puede ser mayor, menor o mixto en la misma pieza -Habitualmente en Sol mayor, pero puede aparecer en otras tonalidades mayores o menores -No incluye III en el esquema armónico, que puede ser añadido como acorde insertado. -Frecuentemente se añaden nuevos acordes (IV, II o III) al esquema armónico. Éste es el principal método de variación. -El mismo esquema armónico era utilizado en otras formas antes y durante este período	-El acorde de tónica es siempre menor -Casi siempre en Re menor -Siempre incluye III en ambas mitades del esquema -Raramente se añaden nuevos acordes -El esquema armónico era único durante ese período histórico.
<b>Melodía</b>	-El esquema melódico se basa en la serie de notas 3-2-3-4-(5)-4-3-2 -Variaciones en las notas y duraciones del esquema melódico	-El esquema melódico se mueve una tercera inferior a aquel de folía temprana -Melodía fija. En los juegos de variaciones la melodía es el principal elemento objeto de variación.

<sup>73</sup> Hudson, *The Folia*, vol. 1, pp. xvi-xvii.

La historia documentada de la folía temprana empieza, según Hudson, en 1577 con el tratado de Salinas, sigue hasta la mitad del siglo XVII con algunos ejemplos aislados hasta 1774. Hudson no conocía el manuscrito para vihuela *Ramillete de flores* de 1593,<sup>74</sup> y opina que Salinas, en su tratado, al hablar de “folias”, no se refiere al ejemplo “No me digáys madre mal”, sino que se refiere al ejemplo precedente “Veritate facta cuncta cernis” que encaja con el esquema rítmico y armónico de folía temprana.<sup>75</sup>

Según Hudson, la folía temprana se originó efectivamente en Portugal, y a esta forma se refieren los escritores del siglo XVI que incluyen “folías” en sus obras teatrales.<sup>76</sup> A finales del siglo XVI la guitarra española de cinco órdenes y su repertorio, del cual formaba parte la folía, ganó enorme popularidad en España e Italia. El repertorio de este instrumento estaba, en principio, exclusivamente constituido por secuencias de acordes rasgueados asociados a varias estructuras rítmicas. En 1606, Luigi Montesardo en su *Nova inventione d'intavolatura* presentó un sistema ingenioso pero simple, de notación acordal que fue utilizado a lo largo de todo el siglo en Italia. Así que la mayoría de las fuentes musicales para guitarra barroca son italianas, y de la selección de 75 folías tempranas que transcribe Hudson, sólo ocho son de procedencia española.<sup>77</sup>

En la literatura musical para guitarra se encuentran muchas piezas basadas en el esquema armónico V con la inclusión del acorde del tercer grado, y durante la segunda mitad del siglo XVII, la folía asumió este esquema como su estructura armónica definitiva. La primera versión de folía que, según Hudson, presenta todas las características de folía tardía es la “Air de hautbois, Les Folies d’Espagne” (1672) de Jean-Baptiste Lully. Según Hudson, el paso entre folía temprana y tardía se produjo gradualmente gracias a un proceso de evolución que modificó las características rítmicas de la danza originaria. Este proceso de cambio se habría efectuado en las siguientes fases: 1) la ralentización del tempo a medida que los músicos iban añadiendo variaciones de mayor virtuosismo y complejidad a la folía temprana; 2) la tendencia a acentuar la anacrusa con que empieza la folía temprana mediante el uso del puntillo; 3) tendencia a reforzar el tiempo fuerte inicial, empezando cada nueva variación en el

---

<sup>74</sup> Rey, *Ramillete*, pp. 42-44 y 49-55.

<sup>75</sup> Hudson, “The Folia, Fedele”, pp. 403-404.

<sup>76</sup> Hudson, “The Folia, Fedele”, p. 399.

<sup>77</sup> Hudson, *The Folia*, vol. 1, pp. 1-60.

último acorde de la variación anterior; y 4) afirmación de la nueva estructura rítmica gracias a la transmisión oral del repertorio.<sup>78</sup>

Hudson atribuye un papel importante en la transmisión del tema a la corte francesa al guitarrista italiano Francesco Corbetta (ca. 1615-1681) que fue maestro de guitarra del Rey Luis XIV, y en cuyas folías se reflejan los elementos de transición arriba indicados.<sup>79</sup>

### 2.1.4.3. Folía, *fedele* y *falsobordone*

En un artículo escrito en 1972, Hudson sugirió una relación entre folía temprana, el *fedele* (una danza cantada casi idéntica a la folía temprana, pero de origen italiano) y la forma de *falsobordone* que emerge en las fuentes italianas y españolas alrededor de 1475.<sup>80</sup> El *falsobordone*, en su forma más antigua y “clásica” es esencialmente una composición homofónica a cuatro voces *a cappella*, basada en acordes de tríadas en posición fundamental, y utilizada para musicar el texto de salmos utilizando el tono del salmo como *cantus firmus*.<sup>81</sup> La estructura del *falsobordone* deriva de la del tono del salmo y está constituida por dos partes que contienen un acorde repetido (correspondiente al tono de recitación), seguido por una breve cadencia (la *mediatio* o *terminatio*). Tanto la folía como el *falsobordone* son formas vocales estróficas, la primera con una sola parte vocal acompañada por instrumentos, la segunda con todas las voces *a cappella*. Como el *falsobordone*, la folía y el *fedele* están formados por dos mitades más o menos iguales, cada una conteniendo un acorde repetido (que corresponde a una nota repetida en la melodía) seguido por una cadencia. Las dos danzas cantadas alcanzan una simetría no siempre presente en el *falsobordone*, utilizando el mismo acorde repetido (VII) en ambas partes (en el *falsobordone*, el acorde repetido puede ser el mismo o cambiar en cada sección).<sup>82</sup>

Hudson no pudo confirmar su teoría porque en literatura no existe un *falsobordone* que corresponda exactamente al esquema de folía, o sea, que esté escrito en el primer tono y emplee VII como acorde de recitación en las dos mitades. Sin embargo, refuerza su hipótesis

---

<sup>78</sup> Hudson, *The Folia*, vol. 1, pp. xxv-xxvii.

<sup>79</sup> Hudson, *The Folia*, vol. 1, pp. xxvi.

<sup>80</sup> Hudson, “The Folia, Fedele”, pp. 398-411.

<sup>81</sup> Hudson, “The Folia, Fedele”, pp. 404-405.

<sup>82</sup> Hudson, “The Folia, Fedele”, pp. 405-406.

con unas argumentaciones interesantes. Guilelmus Monachus, in *De preceptis artis musicae* (ca.1480-1490), proporciona las reglas para escribir un “fauxbourdon” a cuatro voces, empezando con una progresión de Soprano y Tenor por sextas paralelas y añadiendo el Bajo y el Alto, siguiendo simples normas mecánicas.<sup>83</sup> Aplicando estas reglas, con unas pocas excepciones, a la melodía “Veritate facta concta cernis” de Salinas, Hudson obtiene el esquema armónico-melódico de folía temprana y *fedele*.<sup>84</sup> Aplicando las mismas reglas a un salmo específico basado en el tono 1 (con *terminatio* en Sol e *initium* repetido en ambas mitades de cada verso), y siempre concediéndose un par de excepciones, obtiene otra vez un esquema armónico similar al de folía temprana.<sup>85</sup> Posteriormente, Hudson propuso el ejemplo de un *falsobordone* para voz y vihuela de Alonso Mudarra para demostrar el paso de *falsobordone* a folía para canto y guitarra. Este ejemplo, como el precedente, se basa en la fórmula de recitación del primer tono, pero no tiene *terminatio* en Sol y falta el *initium*. A pesar de que no coincida con el ejemplo precedente (basado en el mismo tono) Hudson nota que presenta el mismo material armónico.<sup>86</sup>

El *falsobordone* se originó en los mismos países y en el mismo período en que se originaron los esquemas armónicos abstractos y a menudo presenta su misma construcción armónica. A veces, un *falsobordone* escrito en el modo *protus* puede utilizar todos los acordes del esquema V (o de folía), o en la misma secuencia o saltando tonos o acordes.<sup>87</sup> En el caso específico de la folía temprana, no sólo coincide parte del material armónico, sino que también las estructuras musicales de esta danza y del *falsobordone* coinciden. Según Hudson, a finales del siglo XV se hizo patente en Italia y España una forma particular de construcción musical por acordes, reflejada en las cadencias, los esquemas armónicos, el *falsobordone*, y los ejemplos de Guglielmus Monachus. A mediados del siglo XVI se fijaron las formas de *falsobordone* y los diferentes esquemas armónicos; poco después, Salinas presentó la primera melodía de folía (1577). Finalmente, la primera mitad del siglo XVII vio la máxima expansión del *falsobordone* y de la folía temprana que en Italia se unió a la forma similar del *fedele*.<sup>88</sup> Todos estos datos, concluye Hudson, sugieren una relación estrecha entre las diferentes

---

<sup>83</sup> Véase Apéndice 4.2.

<sup>84</sup> Hudson, “The Folia, Fedele”, pp. 403-404.

<sup>85</sup> Hudson, “The Folia, Fedele”, pp. 406-407.

<sup>86</sup> Hudson, “The Folia, Fedele”, p. 407.

<sup>87</sup> Hudson, “The Folia, Fedele”, p. 408-409.

<sup>88</sup> Hudson, “The Folia, Fedele”, p. 411.

formas acordales y seguramente existió alguna relación histórica entre folía, *fedele* y *falsobordone*.<sup>89</sup>

Murray C. Bradshaw, en su monografía *The falsobordone*, analiza las conclusiones de Hudson y las de Lowinsky sobre la derivación del *Passamezzo antico* de la repetición de la cadencia dórica.<sup>90</sup> Bradshaw, siguiendo las teorías de su maestro Lowinsky, afirma que los esquemas armónicos utilizados para danzas y canciones populares no proceden de los *falsobordoni*, sino que todos estos fenómenos tienen raíces comunes en aquellas cadencias típicas de finales del siglo XV.<sup>91</sup>

## 2.1.5. Otras aportaciones recientes sobre la folía

### 2.1.5.1. Juan José Rey

Juan José Rey publicó por primera vez en 1975 el *Ramillete de flores*, colección de obras para vihuela fechada en 1593. El manuscrito, además de incluir las dos primeras versiones de folía temprana, “De folías” de autor anónimo (fols. 272r-273r) y “Honze diferencias de folías” de Mendoza (fols. 275r-278r),<sup>92</sup> contiene tres juegos de variaciones sobre “Guárdame las vacas” de Narváez y Francisco Páez (fols. 273v-275r, 278r-278v, 278v-280v) y variaciones anónimas sobre la Pavanilla (fols. 270-272) que comparten el mismo material armónico de la folía.

Rey se ha ocupado más detalladamente de la folía en su libro *Danzas cantadas del renacimiento español*. En ese estudio, además de aportar datos nuevos que en la literatura precedente sobre la folía no habían sido discutidos (véase los apartados 2.1 y 2.2 de esta Introducción), proporciona nuevas interpretaciones e ideas, como ocurre en el caso de la folía de Salinas. Rey, después de subrayar la compatibilidad de esta melodía con el esquema de “Guárdame las vacas” afirma:

---

<sup>89</sup> Hudson, “The Folia, Fedele”, p. 411.

<sup>90</sup> Murray C. Bradshaw, *The Falsobordone. A Study in Renaissance and Baroque Music* (Stuttgart: American Institute of Musicology, 1978), pp. 21-39.

<sup>91</sup> Bradshaw, *The Falsobordone*, pp. 38-39.

<sup>92</sup> Rey, *Ramillete*, pp. 86-88 y 93-99.



Quizá la tipología de la folía portuguesa no era tan restringida como podría deducirse de la lectura de Gil Vicente, y en este caso Salinas nos dio un ejemplo de otro tipo de folías, pero lo más probable es que no nos encontremos aquí ante una folía propiamente dicha, sino ante una canción popular castellana que a Salinas se le antojaba muy similar a la folía portuguesa y que, sin embargo, no lo era tanto, salvo en el ritmo.<sup>93</sup>

El aspecto más novedoso del trabajo de Rey es el análisis de algunas de las piezas del Cancionero Musical de Palacio que habían sido consideradas folías por los investigadores anteriores. Al comparar la música de la pieza N° 179 (“Si habrá en este baldrés”) y de la N° 271 (“Pues que ya nunca nos veis”), y al notar que es la misma, Rey supone que podría tratarse de un cliché válido para estribillos de dos versos.

La existencia de clichés de esta especie sería de gran utilidad para el teatro por lo que facilita los ensayos, reduciéndolos casi a una improvisación [...]. Desde luego si la música sigue un esquema conocido de todos y el texto se desarrolla de forma paralelística, puede dejarse a un solista el desarrollo ulterior de la pieza, interviniendo el coro una vez que el solista ha iniciado la idea nueva de cada copla. También podría referirse a este tipo de interpretación la «*Crónica de los hechos del condestable Don Miguel Lucas de Iranzo*» en las repetidas ocasiones en que habla de «*Cantar en cosaute*».<sup>94</sup>

La finalidad de Rey es la de establecer cuáles de esas obras del Cancionero pueden ser efectivamente consideradas folías. Por eso, propone una serie de criterios que, según él, las piezas tendrían que respetar para ser consideradas folías propiamente dichas: 1) estribillo de dos versos y desarrollo paralelístico de las coplas (según una definición de Correas y en conformidad con la mayoría de folías presentes en el teatro de Vicente “que pueden considerarse las más puras”); 2) esquema armónico típico de la “Folie d’Espagne”; y 3) ritmo

---

<sup>93</sup> Rey, *Danzas cantadas*, p. 61.

<sup>94</sup> Rey, *Danzas cantadas*, pp. 65-66.

y estructura de danza. Las tres obras que reúnen más o menos estas características son: N° 12, “Rodrigo Martínez” (anónima), N° 179 “Si abrá en este baldrés” (Juan del Encina), y la N° 310 “Meu naranjedo no ten fruta” (anónima).<sup>95</sup>

### 2.1.5.2. John Griffiths

Griffiths es autor de la entrada “Folía” para el *Diccionario de La música española e hispanoamericana*, y para la última edición de *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*.<sup>96</sup> A él se debe también el hallazgo de tres versiones instrumentales españolas de folía temprana en un manuscrito para vihuela y laúd conservado en Cracovia, y la señalación de otras más, añadidas a mano al final del ejemplar de *Silva de Sirenas* de Valderrábano conservado en la Biblioteca Nacional de Viena.<sup>97</sup>

En un artículo de 1985, Griffiths realiza un análisis de la “Fantasía que contrahaze la harpa a la manera de Ludovico” de Alonso Mudarra, que, como ya Ward había notado, está basada en el esquema armónico de folía.<sup>98</sup> El Ludovico a que se refiere el título es aquel “Ludovico del Arpa” de origen italiano que tuvo mucho éxito en la corte de Fernando el Católico y cuyo estilo es imitado por Mudarra en esta fantasía.<sup>99</sup> Según Griffiths no puede ser casualidad que en esta pieza “Mudarra eligiera la folía para tributar su homenaje a un músico que logró su fama en el siglo anterior”, sino que, por causa de su imitación de Ludovico, es posible que la obra nos trasmite indicaciones sobre la práctica de músicos solistas en el siglo XV.<sup>100</sup> La conclusión es que la práctica de improvisar sobre el esquema de folía no es una novedad de la música instrumental del siglo XVI, sino que en el siglo XV ya existía una tradición solista de improvisar sobre esquemas armónico-melódicos “la cual fue más delineada de lo que hasta ahora se ha podido suponer”.<sup>101</sup>

---

<sup>95</sup> Rey, *Danzas cantadas*, p. 69.

<sup>96</sup> John Griffiths, “Folía”, vol. 5, pp. 182-185; “Folia”, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 21 vols., Ludwig Finscher ed. (Kassel y Basel: Bärenreiter, 1999), Sachteil, vol. 3, pp. 599-607.

<sup>97</sup> Griffiths, “Folía”, p. 184.

<sup>98</sup> John Griffiths, “La ‘Fantasía que contrahaze la harpa’ de Alonso Mudarra: estudio histórico-analítico”, *Revista de Musicología*, 9/1 (1986), pp. 29-40. Ward, “The folia”, p. 418.

<sup>99</sup> Griffiths, “La fantasía”, p. 31.

<sup>100</sup> Griffiths, “La fantasía”, p. 32.

<sup>101</sup> Griffiths, “La fantasía”, pp. 32-33.

La práctica de improvisación relacionada con el canto y la vihuela es el objeto de otro artículo de Griffiths.<sup>102</sup> A través del análisis de unas canciones acompañadas de Milán y Mudarra, el autor subraya los datos estilísticos y técnicos que permiten adscribir las piezas a la práctica de improvisación. En particular, evidencia las relaciones entre repertorio instrumental y repertorio cancioneril en la utilización de materiales y recursos musicales análogos (entre ellos el esquema de folía) que demuestran una procedencia común del repertorio oral y popular.<sup>103</sup>

### 2.1.5.3. Maurice Esses

También la monografía de Maurice Esses *Dance and instrumental diferencias in Spain* ha sido citada en los apartados anteriores por lo que se refiere al origen y la evolución del esquema armónico de folía.<sup>104</sup> El capítulo dedicado a la folía, a pesar de constituir el estudio específico más reciente, no aporta elementos novedosos. Sin embargo, es de extrema utilidad, ya que el autor proporciona con claridad las referencias a muchas de las fuentes primarias, sobre todo literarias, relacionadas con la folía. En particular reproduce parte del texto de la crónica de García Resende que no había sido citada íntegramente por Ward, y la descripción de las coreografías cortesanas del baile.<sup>105</sup> Además añade tres piezas a las siete folías vocales “anómalas” del siglo XVII, que ya Rey había comentado.<sup>106</sup> Según Esses, en este caso el título folía se refiere a los textos y al uso de unos pocos recursos rítmicos y armónicos asociados a la versión popular estándar.<sup>107</sup>

---

<sup>102</sup> John Griffiths, “Luis Milán, Alonso Mudarra y la canción acompañada”, *Edad de Oro*, 22 (2003), pp. 7-28.

<sup>103</sup> Griffiths, “Lui Milán”, pp. 12-13.

<sup>104</sup> Maurice Esses, *Dance*.

<sup>105</sup> Esses, *Dance*, vol. 1, p. 636 y pp. 646-648.

<sup>106</sup> Las tres folías vocales “anómalas” se encuentran en Coimbra, Biblioteca de la Universidad, M 226 y Olot (Gerona), Biblioteca Pública, Ms I-VIII; fuentes citadas por Esses *Dance*, vol. 1, p. 642.

<sup>107</sup> Jean Philippe Rameau, *Traité de l'harmonie reduite à ses principes naturels; divisé en quatre livres* (París: J. B. C. Ballard, 1722); véase Esses, *Dance*, vol. 1, p. 641.

## **2.2. Dimensión acordal de la música del Renacimiento: un marco teórico para el estudio del esquema de folía**

El concepto de esquema armónico-melódico no ha sido objeto de discusión en ningún tratado del siglo XVI. Además, generalmente se considera el repertorio renacentista estrictamente ligado a la técnica de composición polifónica basada en el desarrollo de varias voces superpuestas y los cimientos teóricos de la moderna armonía tonal fueron formulados sólo en 1722 por Jean Philippe Rameau.<sup>108</sup> Sin embargo, todos los estudios sobre el esquema de folía se han basado en un análisis vertical y acordal del repertorio; investigadores como Ward, Gombosi o Hudson no se han preocupado de justificar la interpretación armónica de las obras que han analizado. Ya que un análisis armónico puede ser considerado incorrecto para el estudio del repertorio de los siglos XV-XVI, es preciso especificar algunos presupuestos históricos y teóricos que lo puedan justificar. Además, es necesario establecer una base teórica que permita estudiar el esquema de folía en comparación con los procesos de composición utilizados por los compositores del Renacimiento entre finales del siglo XV y finales del siglo XVI. Efectivamente, el esquema de folía así como otros esquemas armónico-melódicos del Renacimiento, forma parte de una “revolución” estilística que tuvo lugar a finales del siglo XV. Los esquemas armónicos se desarrollaron en Italia y en España en conexión con otros géneros que se caracterizan en general por una marcada textura homofónica y acordal: el villancico, la *frottola*, el *falsobordone* y el repertorio de danzas instrumentales. En este apartado examinaré las teorías sobre el aspecto armónico de la música renacentista entre finales del siglo XV y tercer cuarto del siglo XVI que puedan proporcionar las herramientas teóricas necesarias para desarrollar el presente trabajo.

### **2.2.1. Lectura acordal y lectura polifónica del repertorio renacentista**

El estudio de las estructuras armónicas de las obras renacentistas ha sido uno de los temas más interesantes y debatidos de las últimas décadas. Edward Lowinsky es el autor que más ha investigado la emergencia de un lenguaje armónico-tonal en la música de los siglos XV-XVI. El punto de partida de todos los estudios de Lowinsky es “la emergencia, hacia finales del siglo XV, de la armonía en el sentido moderno del término, o sea, música a cuatro voces basada en acordes de triadas con la nota fundamental preferiblemente en el bajo” [mi

---

<sup>108</sup> Esses, *Dance*, vol. 1, p. 578.

traducción].<sup>109</sup> Según Lowinsky, España e Italia, con los géneros del villancico y de la *frottola*, fueron los principales creadores de este nuevo lenguaje que se mantendrá como característica principal de la música occidental durante más de medio milenio.<sup>110</sup>

En uno de sus primeros artículos sobre el tema, Lowinsky utilizó las expresiones “successive composition” (“composición sucesiva”) y “simultaneous conception” (“concepción simultánea”) para describir el cambio radical en la forma de componer la música análogo al cambio que hubo en la concepción espacial en la pintura renacentista con el nacimiento de la perspectiva.<sup>111</sup> Según Lowinsky, el concepto de composición simultánea fue el origen del nuevo lenguaje armónico-vertical que caracteriza el repertorio de la *lauda* y de la *frottola* italiana; el primer teórico que atestigua el cambio entre la composición progresiva y la concepción simultánea sería Pietro Aaron (ca. 1480- después de 1545) en sus *Libri tres de institutione harmonica* (1516).<sup>112</sup> Según Lowinsky, la composición sucesiva y la composición simultánea corresponden a dos procesos compositivos radicalmente distintos: por un lado la creación sucesiva de cada voz a partir de un *cantus firmus*; por el otro la concepción simultánea del conjunto polifónico. Esta segunda forma de componer fue aplicada a diferentes estilos: 1) el estilo imitativo, donde cada voz no es concebida como independiente sino en relación a todas las demás; 2) el estilo homofónico, que no hubiera podido desarrollarse sino gracias a la concepción simultánea de las voces; y 3) el estilo “mixto” como la *frottola*, donde Soprano y Bajo son concebidos de forma simultánea, mientras que Alto y Tenor constituyen añadiduras sucesivas.<sup>113</sup>

La monografía *Tonality and Atonality in Sixteenth-Century Music* constituye el estudio histórico-analítico más completo de Lowinsky sobre el tema. Lowinsky examina la presencia de la armonía triádica desde su evidente emergencia en el repertorio del villancico y de la *frottola*, hasta su afirmación en el repertorio de danzas instrumentales.<sup>114</sup> Lowinsky parece

---

<sup>109</sup> Edward Lowinsky, “Canon Technique and Simultaneous Conception in Fifteenth-Century Music: a Comparison of North and South”, *Essays on the music of J. S. Bach and other Divers Subjects. A tribute to Gerhard Herz*, Robert Weaver, ed. (Louisville, Kentucky: The University of Luisville, 1981), pp. 181-222, especialmente p. 181: “the mergence toward the end of the fifteenth century of ‘harmony’ in the modern sense of the term, that is, four-part music dominated by triadic chord forms with the root preferably in the bass”.

<sup>110</sup> Lowinsky, “Canon Technique”, p. 181.

<sup>111</sup> Edward Lowinsky, “The Concept of Physical and Musical Space in the Reinassance”, *Papers of the American Musicological Society, Annual Meeting, 1941* (1946), pp. 57-84.

<sup>112</sup> Pietro Aroon, *Libri tres de institutione harmonica* (Bologna, 1516); véase Lowinsky, “The Concept”, p. 63.

<sup>113</sup> Edward Lowinsky, “On the Use of Scores by Sixteenth-Century Musicians”, *Journal of the America Musicological Society*, 1 (1948), pp. 17-23, especialmente pp. 20-21.

<sup>114</sup> Lowinsky, *Tonality and Atonality* (Nueva York: Da Capo Press, 1960).

sugerir dos teorías para explicar la aparición del nuevo lenguaje armónico en estos repertorios: por un lado la afirmación del sentido tonal de las cadencias en la música polifónica, y, por el otro, la influencia de la tradición oral y popular de la música.<sup>115</sup> Según Lowinsky, las semillas de la tonalidad germinaron en las cadencias de la música polifónica. Las cadencias se hicieron independientes y dieron origen a los principales esquemas de *ostinati* (folía, *passamezzo moderno y antico, romanesca*); *frottole* y villancicos fueron compuestos sobre variantes libres de estos esquemas armónicos.<sup>116</sup>

Los estudios de Lowinsky han abierto el camino a la búsqueda de los presupuestos teóricos de una lectura acordal de la música renacentista en los tratados de la época, además de haber dado lugar a una polémica que todavía sigue. Algunos investigadores se han distanciado de las ideas de Lowinsky reinterpretando el fenómeno armónico en la música antigua en base a la teoría modal del Renacimiento,<sup>117</sup> mientras que otros han seguido las líneas teóricas de Lowinsky. Entre estos últimos se encuentra Murray Bradshaw según el cual el origen de los *falsobordoni* (uno de los géneros del siglo XVI en el que la estructura armónico-acordal es particularmente evidente) se halla en las cadencias de la música polifónica del siglo XV; véase Introducción 2.2.2.2.1.<sup>118</sup>

Otro grupo de investigadores se ha opuesto tenazmente a reconocer estructuras armónicas en la música del Renacimiento, siendo partidarios de una concepción puramente melódico-lineal de la música renacentista. En un artículo de 1969, “An Approach to the Analysis of Renaissance Music”, Putnam Aldrich intentó establecer los cimientos teóricos para rechazar cualquier interpretación armónica de la música renacentista.<sup>119</sup> El autor critica los análisis de tipo armónico realizados en los estudios de “eminentes musicólogos como Gustave Reese, Donald Grout, Heinrich Beseler, Joseph Kerman y Howard Brown”.<sup>120</sup> Según

---

<sup>115</sup> Lowinsky, *Tonality and Atonality*, pp. 1-14.

<sup>116</sup> Lowinsky, *Tonality and Atonality*, pp. 15.

<sup>117</sup> Véase por ejemplo: Helen E. Bush, “The Recognition of Chordal Formation by Early Music Theorists”, *Musical Quarterly*, 32 (1946), pp. 227-243; Charles Warren Fox, “Non-quartal Harmony in the Renaissance”, *The Musical Quarterly*, 31 (1945), pp. 33-53; Richard Crocker, “Discant, Counterpoint, and Harmony”, *Journal of the American Musicological Society*, 15/1 (1962), pp. 1-21; Peter Bergquist, “Mode and Polyphony around 1500”, *The Music Forum*, 1 (1967), pp. 99-161; Don Randel, “Emerging Triadic Tonality in the Fifteenth Century”, *Musical Quarterly*, 57 (1971), pp. 73-86; Benito V. Rivera, “Harmonic Theory in Musical Treatises of the Late Fifteenth and Early Sixteenth Centuries”, *Music Theory Spectrum*, 1 (1979), pp. 80-95.

<sup>118</sup> Bradshaw, *The Falsobordone*, pp. 38-39.

<sup>119</sup> Putnam Aldrich, “An Approach to the Analysis of Renaissance Music”, *The Music Review*, 30/1 (1969), pp. 1-21.

<sup>120</sup> Aldrich, “An Approach”, p. 1.

Aldrich, para analizar una obra renacentista es necesario pensar según las categorías con las que los teóricos de la época analizaban la música: solmisación, estructura modal, organización de las cadencias e imitación. De forma significativa, este autor no toma en consideración otros elementos importantes de la teoría renacentista (como el concepto de armonía, consonancia y disonancia) que podrían justificar una interpretación vertical de la música de la época. Leeman Perkins puso en práctica las ideas de Aldrich en su artículo “Mode and Structure in the Masses of Josquin”;<sup>121</sup> según Perkins, un análisis armónico de este repertorio “puede alcanzar sus objetivos sólo distorsionando u ofuscando en cierta forma las categorías históricas”.<sup>122</sup>

Bonnie Blackburn ha estudiado el concepto de composición simultánea a través de un análisis en profundidad de los conceptos de “armonía”, “consonancia” y “disonancia” en los tratados teóricos de Johannes Tinctoris (ca. 1435-1511), Pietro Aaron, Giovanni Spataro (1458-1541) y Gioseffo Zarlino (1517-1590).<sup>123</sup> Blackburn identifica el concepto “concepción simultánea” y “composición armónica” con la expresión *res facta* utilizada por Tinctoris en sus tratados. Tinctoris fue el primer teórico que describió el nuevo proceso de composición que según Blackburn constituye la base de la definición de “nuevo arte” en el *Liber de arte contrapuncti* (1477).<sup>124</sup> Tal como afirma Blackburn, “si los musicólogos partidarios de una concepción puramente melódico-lineal de la música renacentista no aceptan el concepto de armonía, los teóricos de la época lo reconocían” [mi traducción], aunque no utilizaban nuestra terminología moderna para describirlo.<sup>125</sup> Por ejemplo, para Spataro la armonía es un concepto de consonancia y disonancia y puede afectar a dos, tres o más voces, pero una serie de consonancias inconexas no constituye armonía.<sup>126</sup> Los acordes tienen que proceder según una progresión lógica, con las disonancias resolviendo en consonancias: “sin utilizar los términos tríada, tónica o cadencia, Spataro está describiendo la armonía funcional con términos del siglo XVI” [mi traducción].<sup>127</sup>

---

<sup>121</sup> Leeman L. Perkins, “Mode and Structure in the Masses of Josquin”, *Journal of the American Musicological Society*, 26/2 (1973), pp. 189-239.

<sup>122</sup> Perkins, “Mode and Structure”, p. 192.

<sup>123</sup> Bonnie J. Blackburn, “On compositional Process in the Fifteenth Century”, *Journal of the American Musicological Society*, 40/2 (1987), pp. 210-284.

<sup>124</sup> Blackburn, “On compositional Process”, p. 269.

<sup>125</sup> Blackburn, “On compositional Process”, p. 224: “If proponents of the linear-melodic approach to composition are not willing to recognize harmony, the contemporary theorists were”.

<sup>126</sup> Blackburn, “On compositional Process”, p. 225.

<sup>127</sup> Blackburn, “On compositional Process”, p. 225: “Without using the terms triad, tonic, or cadence, Spataro is describing functional harmony in sixteenth-century terms”.

Blackburn ha confirmado en parte las ideas de Lowinsky: el concepto de “composición armónica” o “composición simultánea” justifica una lectura vertical, además de horizontal, de ciertas obras del Renacimiento. De todas formas, las posiciones de Aldrich y Perkins se basan en el estudio del repertorio polifónico de la última generación franco-flamenca. Estos autores no se han preocupado de examinar la cuestión en relación con los repertorios del villancico, de la *frottola*, del *falsobordone* o de las danzas instrumentales: estos repertorios representan una novedad estilística que a principios del siglo XVI presupone un corte evidente con la tradición polifónica precedente.

### **2.2.2. El *falsobordone* y el nacimiento del lenguaje acordal renacentista**

Junto al villancico, la *frottola* y la *lauda* polifónica, el *falsobordone* constituye el género vocal donde más se pone de manifiesto el lenguaje acordal renacentista a partir de finales del siglo XV. Por eso, la controversia entre los musicólogos partidarios de una lectura vertical u horizontal de la música renacentista se ha llevado a cabo también en los estudios dedicados al *falsobordone*. La cuestión del *falsobordone* resulta particularmente interesante también para el estudio de la folía, ya que Richard Hudson ha demostrado la clara analogía existente entre el lenguaje armónico utilizado en los *falsobordoni* y el esquema armónico de folía temprana. En la Parte III de este trabajo utilizaré los procesos de composición-improvisación relacionados con el *falsobordone* para explicar el origen de todos los esquemas armónico-melódicos relacionados con el esquema de folía. Por tanto, es imprescindible resumir aquí los resultados de las principales investigaciones sobre el *falsobordone*.

#### **2.2.2.1. *Fauxbourdon* y *faburden***

Para examinar las teorías sobre el origen del *falsobordone* es necesario, antes que nada, resumir las características de los géneros de *faburden* y *fauxbourdon* que constituyen las bases para entender plenamente el fenómeno del *falsobordone*. El parecido entre los términos *faburden*, *fauxbourdon* y *falsobordone* indica alguna conexión entre tres fenómenos musicales que, sin embargo, tienen características individuales muy marcadas. Pero, mientras que el *falsobordone* ha sido estudiado a menudo como fenómeno aislado, muchos investigadores se han ocupado de *faburden* y *fauxbourdon* como de dos fenómenos correlacionados.



El término *faburden* se refiere a una técnica inglesa de improvisación polifónica a tres voces sobre *cantus firmus*, atestiguada a partir de la tercera década del siglo XV.<sup>128</sup> La improvisación procedía a través del método conocido en Inglaterra como *sight-system*: la visualización de una melodía sobre el canto llano (por ejemplo a una tercera superior), y en la ejecución de esta nueva melodía a un intervalo fijo con respecto a la parte visualizada. En el caso del *faburden*, el canto llano constituía la voz central del complejo polifónico; un tenor o *faburdener* tenía que visualizar otra melodía sobre el canto llano utilizando sólo dos intervalos: el unísono (en las primera nota y al final de cada frase) y la quinta (en los otros casos); a la vez este mismo cantante tenía que ejecutar la melodía resultante a una quinta inferior, generando así intervalos de quinta (en las primera nota y al final de cada frase) y terceras (en los otros casos); una tercera voz (*treble*), entonaba las mismas notas del canto llano a una cuarta superior.<sup>129</sup> Utilizando una terminología moderna, como resultado de este proceso se obtenían secuencias de acordes en primera inversión puntuados por acordes con quinta y octava en los comienzos y finales de las frases musicales.

El *fauxbourdon* se originó en el mismo período del *faburden* (a partir de la tercera década del siglo XV) en el repertorio de los maestros franco-flamencos de la generación de Du Fay.<sup>130</sup> El término “faux bourdon” es en realidad una indicación canónica puesta al lado de una voz en composiciones (o secciones de composiciones) aparentemente escritas para dos voces con el *cantus firmus* en la voz superior; el término indicaba que las dos voces dadas habían sido escrita de tal forma que una tercera voz podía ser añadida improvisando una melodía en cuartas paralelas inferiores con respecto a la voz más aguda.<sup>131</sup> Debido al hecho de que las dos voces notadas se movían por intervalos de sextas y octavas (sólo al principio y al final de cada frase) el resultado sonoro del *fauxbourdon* es básicamente idéntico al *faburden*: secuencias de acordes en primera inversión puntuados por acordes con quinta y octava en los comienzos y finales de las frases.

---

<sup>128</sup> Brian Trowell, “Faburden”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 vols., ed. Stanley Sadie (Londres: MacMillan Publishers, 2001), vol. 8, pp. 496-502, especialmente p. 496.

<sup>129</sup> Ernest Trumble, “Intervallic and Cantus Firmus Treatment in Late Fauxbourdon and Faburden”, *Encomium Musicae. Essays in Memory of Robert J. Snow*, ed. David Crawford (Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2000), pp. 593-614, especialmente pp. 595-596; Trowell, “Faburden”, p. 498.

<sup>130</sup> Brian Trowell, “Fauxbourdon”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 vols., ed. Stanley Sadie (Londres: MacMillan Publishers, 2001), vol. 8, pp. 614-620, especialmente p. 614.

<sup>131</sup> Ernest Trumble, “Authentic and spurious Faburden”, *Revue Belge de Musicologie*, 14 (1960), pp. 3-29, especialmente p. 12; Trowell, “Fauxbourdon”, p. 614.

A pesar del resultado sonoro parecido, *faburden* y *fauxbourdon* tienen características muy distintas: el *faburden* es una técnica de improvisación sobre canto llano, se desarrolló en Inglaterra y está relacionado con la tradición oral de improvisación polifónica; el *fauxbourdon* es una técnica de composición-notación, se desarrolló en el “continente” y está relacionado con la tradición escrita de la escuela franco-flamenca. A partir de los primeros estudios sobre *fauxbourdon-faburden*, los investigadores se han dividido sobre el origen y la relación histórica entre estos géneros. Según Thrasybulos Georgiades, Rudolf von Ficker y Brian Trowell, el *fauxbourdon* continental es una reelaboración del *faburden* inglés;<sup>132</sup> los franco-flamencos asimilaron una técnica de improvisación inglesa transformándola en una técnica de composición. Según Heinrich Beseler, Manfred Bukofzer y Ernest Trumble, el *faburden* inglés fue el resultado de la asimilación y modificación de la técnica del *fauxbourdon* inventada en el continente.<sup>133</sup> Esta conclusión deriva de la evidencia de que las primeras fuentes musicales en las que aparecen *fauxbourdons* son anteriores a las primeras fuentes teóricas inglesas que tratan del *faburden*: la técnica de composición de los maestros continentales fue transformada en una técnica de improvisación. Los investigadores que proponen esta segunda hipótesis consideran Du Fay como el inventor del género. Estas investigaciones se han centrado también en una discusión sobre el origen y significado del término “burden”-“bourdon” que ha llevado a numerosas interpretaciones: los estudios más recientes concuerdan en reconocer en este término el significado de “voz grave” en un conjunto polifónico.<sup>134</sup> Ann Besser Scott ha propuesto una teoría interesante para conciliar interpretaciones opuestas del fenómeno.<sup>135</sup> Según esta autora, en Inglaterra se desarrolló la técnica de improvisación que fue reelaborada por los músicos continentales; sin embargo, el término “fauxbourdon” se originó en el continente y fue sucesivamente transmitido a Inglaterra.<sup>136</sup>

Ernest Trumble es el investigador que más se ha ocupado del tema *faburden-fauxbourdon* en las últimas décadas. Su trabajo se ha basado sobre un análisis exhaustivo y

---

<sup>132</sup> Véase Rudolf von Ficker, “Zur Schöpfungsgeschichte des Fauxbourdon”, *Acta musicologica*, 23/4 (1951), pp. 93-123; Brian Trowell, “Faburden and Fauxbourdon”, *Musica Disciplina*, 13 (1959), pp. 43-78.

<sup>133</sup> Heinrich Beseler, *Bourdon und Fauxbourdon. Studien zum Ursprung der niederländischen Musik* (Lipsia: Breitkopf & Härtel, 1950); Manfred F. Bukofzer, “Fauxbourdon revisited”, *Musical Quarterly*, 38/1 (1952), pp.22-47.

<sup>134</sup> Véase Trowell, “Fauxbourdon”, pp. 616-617.

<sup>135</sup> Ann Besser Scott, “The Beginnings of Fauxbourdon: A New Interpretation”, *Journal of the American Musicological Society*, 24/3 (1971), pp. 345-363.

<sup>136</sup> Besser Scott, “The Beginnings of Fauxbourdon”, pp. 362-363.

sistemático de todas las fuentes en las que aparecen *fauxbourdons*. Según Trumble, la procedencia de estas fuentes indica claramente que el lugar de origen del *fauxbourdon* fue Italia, aunque los autores que trabajaron con este género eran principalmente franco-parlantes.<sup>137</sup> En sus últimos estudios, este investigador ha negado la diferenciación terminológica entre *fauxbourdon*, *faburden* y *falsobordone* y considera los tres géneros como distintas manifestaciones de un mismo fenómeno (“fauxbourdon device”):<sup>138</sup> los diferentes términos empleados por músicos y teóricos de los siglos XV-XVI no se referían a diferentes estilos, sino que dependían exclusivamente de la nacionalidad de quien los empleaba.<sup>139</sup>

Trumble ha subrayado cómo el *fauxbourdon* continental constituye un fenómeno complejo que no se puede describir simplemente como secuencias de acordes en primera inversión: las fuentes demostrarían que el común denominador de todos los *fauxbourdons* es una sucesión de intervalos, repetitiva y previsible, generada a partir de una o dos voces escritas.<sup>140</sup> Trumble descubrió y analizó algunos *fauxbourdons* donde un *contratenor bassus* sustituye al *contratenor altus* paralelo, utilizando alternativamente los intervalos 3 y 5 por debajo del tenor.<sup>141</sup> Como resultado de esta técnica, se obtienen piezas basadas en acordes en estado fundamental. Según Trumble, los orígenes de esta otra forma de *fauxbourdon* se encuentran en algunas obras de Du Fay contemporáneas a los primeros *fauxbourdons* “paralelos”.<sup>142</sup> Después de 1450 esta nueva forma de *fauxbourdon* se hizo más popular y dio origen al *falsobordone* (véase Introducción 2.2.2.2.1).<sup>143</sup>

### 2.2.2.2. El *falsobordone*

El género del *falsobordone*, conocido en España como “fabordón”, presenta unas características muy distintas del *fauxbourdon-faburden*. Según la definición de Murray

---

<sup>137</sup> Trumble, “Authentic and Spurious”, pp. 9-10.

<sup>138</sup> Trumble, “Intervallic and cantus firmus”, p. 593.

<sup>139</sup> Ernest Trumble, *Fauxbourdon, an historical survey*, Musicological Studies, 3 (Brooklyn, N.Y.: Institute of Mediaeval Music, 1959), p.13.

<sup>140</sup> Trumble, “Authentic and Spurious Faburden”, p. 15.

<sup>141</sup> Trumble, *Fauxbourdon*, pp. 41-55.

<sup>142</sup> Trumble, “Intervallic and cantus firmus”, pp. 602-605.

<sup>143</sup> Trumble, *Fauxbourdon*, pp. 53-54.

Bradshaw el *falsobordone* es una recitación acordal basada en acordes triádicos en estado fundamental que sigue la forma y a menudo la melodía de los tonos gregorianos de los salmos;<sup>144</sup> los *falsobordoni* suelen tener dos secciones y cada sección se basa en una recitación sobre un acorde seguida por una cadencia. A diferencia del *fauxbourdon*, el *falsobordone* en su forma estándar está compuesto para cuatro voces enteramente notadas. Este género está presente en las fuentes musicales a partir de finales del siglo XV, aunque en las primeras fuentes que proceden del área italiana e ibérica, las composiciones escritas según las normas del *falsobordone* no llevan el título “falsobordone” o “fabordón”. Probablemente el *falsobordone* más antiguo se encuentra en el Cancionero de Montecassino, recopilado en los años '80 del siglo XV y relacionado con la corte aragonesa de Nápoles:<sup>145</sup> el autor de este primer *falsobordone*, que es una armonización del salmo *In exitu Israel* es el compositor español Pedro de Orihuela (ca. 1440-1484). Las fuentes de origen español que contienen los primeros *falsobordoni* son el Cancionero Musical de la Colombina (finales del siglo XV), el Cancionero Musical de Palacio (siglos XV-XVI) y el Cancionero Musical de Barcelona (principios del siglo XVI).<sup>146</sup> La fuente italiana más importante para los comienzos de este género es un manuscrito que se encuentra en la Biblioteca Capitolare de Verona y que fue recopilado alrededor de 1490.<sup>147</sup> Tanto el género del falsobordone, como el esquema de folía surgieron en el mismo período (finales del siglo XV), en los mismos lugares (España e Italia) y comparten una fuente común muy importante (el Cancionero Musical de Palacio).

#### 2.2.2.2.1. La teoría de Murray Bradshaw

Según Murray Bradshaw no existe una continuidad histórica y estilística entre el *faburden-fauxbourdon* y el *falsobordone*. Para este autor, que sigue las ideas de Lowinsky (véase Introducción 2.2.1), el falsobordone se originó cuando los compositores empezaron a

---

<sup>144</sup> Murray C. Bradshaw, “Falsobordone”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 vols., ed. Stanley Sadie (Londres: MacMillan Publishers, 2001), vol. 8, pp. 538-539, especialmente p. 538.

<sup>145</sup> Montecassino, Biblioteca dell'Abbazia, MS 871N, f. 4r; véase Bradshaw, *The Falsobordone*, p. 19 y Trumble, *Fauxbourdon*, p. 47.

<sup>146</sup> Sevilla, Biblioteca Colombina, 7-1-28, fol. 86r; Madrid, Biblioteca Real, MS II-1335, fol. 274v; Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M. 454, fols. 72v-73r y 144v-148r. Fuentes citadas por Bradshaw, *The Falsobordone*, p. 19.

<sup>147</sup> Verona, Biblioteca Capitolare, Cod. 759, fols. 79v-91r; fuente citada en Bradshaw, *The Falsobordone*, p. 19.

aplicar las cadencias típicas de la música polifónica a las melodías de los salmos gregorianos.<sup>148</sup>

Bradshaw ha subrayado las influencias que el *falsobordone* tuvo en la evolución de la música instrumental renacentista, reconociendo una continuidad histórica y estilística entre los fabordones instrumentales glosados de Antonio de Cabezón, Venegas de Henestrosa y el origen de la *toccata* instrumental.<sup>149</sup> Además del género específico del *falsobordone*, y de su evolución en la música instrumental, Bradshaw reconoce la existencia de un estilo-*falsobordone* en la música vocal polifónica tanto italiana como española:

A finales del siglo XV surgieron unos estilos nacionales que se expresaban a través de los idiomas vernáculos y de un estilo musical sencillo. Las raíces de estas piezas podrían residir en la música popular, pero la influencia del género sacro y litúrgico del falsobordone parece evidente en muchas de estas piezas [mi traducción].<sup>150</sup>

Bradshaw se refiere a géneros como el villancico español y a la *frottola* italiana. Sin embargo, para él el estilo-*falsobordone* no caracteriza todas aquellas piezas basadas en secuencias de acordes en estado fundamental; una composición en estilo de *falsobordone* debe de tener otro requisito: una estructura basada en un acorde repetido seguido por cadencias.<sup>151</sup> A pesar de esta restricción, Bradshaw identifica 14 piezas en el Cancionero Musical de Palacio que según él están influenciadas por el estilo de *falsobordone*.<sup>152</sup>

Llevando a cabo un análisis de tipo armónico del repertorio estudiado, Bradshaw reconoce la dimensión acordal como un rasgo estilístico-estructural de los *falsobordoni* y del

---

<sup>148</sup> Bradshaw, *The falsobordone*, p. 35.

<sup>149</sup> Bradshaw, *The Falsobordone*, pp. 73-81. Véase también Murray C. Bradshaw, *The Origin of the Toccata*, Musicological Studies & Documents, 28 ([Dallas]: American Institute of Musicology, 1972).

<sup>150</sup> Bradshaw, *The falsobordone*, p. 91: “A musical nationalism began to arise in the last part of the 15th century expressed chiefly through the vernacular language and a simple musical style. The roots of such pieces may well lie in popular music but the influence of the sacred, liturgical falsobordone seems also to be felt in many of them”.

<sup>151</sup> Bradshaw, *The Falsobordone*, pp. 88-94.

<sup>152</sup> Bradshaw, *The Falsobordone*, p. 91; siguiendo la numeración de la edición de Higinio Anglés: N<sup>os</sup> 239, 244, 245, 246, 248, 258, 298, 301 328, 359, 363, 365, 416 y 421.

estilo de *falsobordone*. Sin embargo, afirma que no se puede hablar de tonalidad en un sentido moderno, sino que este repertorio es el resultado de una combinación de elementos modales y tonales.<sup>153</sup> Según Bradshaw, el *falsobordone* es quizás el género en el que se puede notar con más claridad los grandes cambios estilísticos que tuvieron lugar a finales del siglo XV: evolución de formas sencillas, inteligibilidad del texto literario, escritura a cuatro voces, triadas en estado fundamental y una evidente conciencia armónica.<sup>154</sup>

#### 2.2.2.2. La teoría de Ernest Trumble

Ernest Trumble, a través del estudio del repertorio del *fauxbourdon* y *falsobordone* ha subrayado cómo el nuevo estilo musical basado en acordes en estado fundamental, que emerge a finales del siglo XVI, puede ser explicado en base a los criterios contrapuntísticos en los que se basa el repertorio del siglo anterior. Las teorías de Trumble constituyen un enfoque interesante sobre la cuestión del lenguaje acordal en el Renacimiento y se oponen a otras teorías que reconocen en el *falsobordone* un fenómeno aislado y novedoso con respecto al lenguaje musical del siglo XV.

Trumble, analizando la evolución del género del *fauxbourdon*, se dio cuenta de que durante la segunda mitad del siglo XV se va afirmando una nueva fórmula para realizar la voz no escrita de los *fauxbourdons*: en lugar de realizar un Contratenor Altus por cuartas paralelas por debajo de la voz más aguda, los músicos podían ejecutar un Contratenor Bassus, alternando los intervalos de tercera y quinta por debajo del tenor.<sup>155</sup> Este Contratenor Bassus, aplicado a dos voces superiores que se mueven por sextas paralelas terminando en octavas en las cadencias, produce una secuencia de triadas en estado fundamental que termina con una cadencia perfecta (V-I).

El origen del *fauxbourdon* con el Contratenor Bassus puede ser detectado a través del análisis de las fuentes donde aparecen *fauxbourdons* con un “contra sine fauxbourdon” y que son contemporáneas de los primeros ejemplos de *fauxbourdons*.<sup>156</sup> En este género relacionado con el *fauxbourdon*, el Contra, que está notado, se mueve alternativamente por encima y por

---

<sup>153</sup> Bradshaw, *The Falsobordone*, p. 28.

<sup>154</sup> Bradshaw, *The Falsobordone*, p. 31.

<sup>155</sup> Trumble, *Fauxbourdon*, p. 49.

<sup>156</sup> Según Trumble el primer ejemplo de este género es la obra *Ave maris stella* de Du Fay en Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, Ms. Q 15. Véase Trumble, “Intervallic and cantus firmus”, pp. 602-603.

debajo del Tenor; cuando el Contra se mueve por encima del Tenor, procede principalmente por cuartas paralelas con respecto a la melodía del Cantus y cuando el Contra se mueve por debajo del Tenor, alterna los intervalos de tercera y quinta generando triadas en estado fundamental.<sup>157</sup> Durante la segunda mitad del siglo XV, el uso del Contratenor Bassus llegó a ser una fórmula alternativa al empleo del Contratenor Altus para realizar los *fauxbourdons*.<sup>158</sup> Además, considerando que en el mismo período el *fauxbourdon* es utilizado siempre más para entonar los salmos gregorianos, Trumble establece una continuidad histórica y estilística entre *fauxbourdon* y *falsobordone*. La evolución entre *fauxbourdon* y *falsobordone* fue completa cuando los músicos empezaron a añadir al dúo entre Tenor y Cantus un nuevo Contratenor Altus además del Contratenor Bassus.<sup>159</sup>

Según Trumble, los compositores alcanzaron un sonido acordal a través de sucesiones de intervalos predeterminados y repetitivos.<sup>160</sup> Este sistema de sucesiones fijas de intervalos tiene su origen en las fórmulas de improvisación *supra librum* relacionadas con el *fauxbourdon* que fueron explicadas por Guilielmus Monachus en el tratado *De preceptis artis musicae* (ca.1480-1490).<sup>161</sup> Tal como se puede leer en el tratado de Guilelmus, aplicando sucesiones predeterminadas y repetitivas de intervalos es posible construir varias estructuras polifónicas a partir de un Tenor: 1) un *fauxbourdon* con Contratenor Altus (el *fauxbourdon* “clásico” basado en secuencias de acordes en primera inversión); 2) un *fauxbourdon* con Contratenor Bassus (la fórmula alternativa de *fauxbourdon* que engendra triadas en estado fundamental); 3) un *fauxbourdon* con Contratenor Bassus y Contratenor Altus (la forma típica del *falsobordone*).<sup>162</sup> Estas tres formas de *fauxbourdon* tienen en común el dúo estructural entre Tenor y Cantus que se mueven por sextas paralelas y resuelven en un intervalo de octava en las cadencias; en el primer género de *fauxbourdon*, el Contratenor Altus se mueve por cuartas paralelas por debajo del Altus; en el segundo género de *fauxbourdon*, el Contratenor Bassus alterna quintas y terceras por debajo del tenor, siendo el penúltimo intervalo de cada

---

<sup>157</sup> Trumble, “Intervallic and cantus firmus”, pp. 602-604.

<sup>158</sup> Trumble, *Fauxbourdon*, p. 49.

<sup>159</sup> Trumble, *Fauxbourdon*, p. 54.

<sup>160</sup> Trumble, “Intervallic and cantus firmus”, p. 605.

<sup>161</sup> Trumble, *Fauxbourdon*, 50.

<sup>162</sup> Trumble, *Fauxbourdon*, pp. 63-65.

frase una quinta y el último intervalo siempre una octava; en el tercer género se añade un Contratenor Altus que alterna intervalos de cuarta y tercera por encima del Tenor.<sup>163</sup>

La novedad del estudio de Trumble no reside sólo en la demostración de una continuidad histórica entre el *fauxbourdon* y el *falsobordone*. Según este autor, las estructuras acordales que emergen en los repertorios italiano y español de finales del siglo XV son el resultado del mismo proceso de improvisación polifónica en el que se basa el *fauxbourdon-falsobordone*: “la técnica del falsobordone tuvo una enorme influencia sobre otros tipos de música improvisada de finales del siglo XV y principios del siglo XVI: música sacra y profana, vocal e instrumental” [mi traducción].<sup>164</sup> Los *falsobordoni*, las *frottole* y los villancicos se caracterizan por una evidente estructura acordal, pero esta estructura sería el resultado de procesos contrapuntísticos extremadamente sencillos:<sup>165</sup>

El uso de estas fórmulas polifónicas basadas en intervalos predecibles y repetitivos origina una progresión armónica que también suena predecible. La predictibilidad es una característica de la armonía funcional y acordal, y no es una característica de la armonía medieval. Por esta razón, cuando por primera vez aparece asociada al *fauxbourdon* o al *falsobordone* suena más bien “moderna”, induciendo al Profesor Lowinsky a proponer una rápida conversión de una armonía basada en intervalos a una armonía acordal por parte de los compositores de salmos en *falsobordone*, cánticos, *frottole* y villancicos [mi traducción].<sup>166</sup>

---

<sup>163</sup> Trumble, *Fauxbourdon*, pp. 64-65.

<sup>164</sup> Trumble, *Fauxbourdon*, p. 63: “The technique of fauxbordon exerted a powerful influence on many other types of improvisational music of the late fifteenth and early sixteenth centuries, sacred and secular, instrumental and vocal”.

<sup>165</sup> Trumble, “Intervallic and cantus firmus”, p. 608.

<sup>166</sup> Trumble, “Intervallic and cantus firmus”, p. 607: “The use of these repetitive intervallic formulae causes the resultant chordal progression to sound rather predictable as well. Predictability is a characteristic of functional, chordal harmony, which is not a characteristic of medieval harmony. Thus, when it first appears associated with a device like fauxbourdon and falsobordone, it sounds rather ‘modern’, leading Professor Lowinsky to postulate a sudden conversion from intervallic to chordal harmony on the part of the composers of falsobordone psalms and canticles, vilancicos and frottole”.



### 2.2.2.2.3 La teoría de Ignazio Macchiarella

El musicólogo italiano Ignacio Macchiarella en la monografía *Il falsobordone fra tradizione orale e tradizione scritta* ha llegado a unas conclusiones novedosas sobre el origen del *falsobordone* y su relación con la cultura oral.<sup>167</sup> Macchiarella ha investigado las relaciones entre el repertorio de la actual tradición oral de música polifónica paralitúrgica a cuatro voces (las tres más agudas cantando por grados conjuntos e intervalos paralelos y la más grave entonando las notas fundamentales de los acordes) que pervive en algunas regiones de Italia, y el *falsobordone*. Según este autor, las actuales tradiciones orales de canto polifónico constituyen la continuación de unas prácticas antiguas que dieron origen al *falsobordone*, tal como se conoce por las fuentes escritas del siglo XVI.

Las fuentes teóricas y musicales no proporcionan ninguna información sobre el origen del *falsobordone* o su etimología. Sin embargo, según Macchiarella, la mayor parte de las fuentes indica que el término era una definición procedente del “volgo” o de los “prattici”. Entre las fuentes teóricas, Pietro Pontio habló de un “canto dalli pratici chiamato falso bordón”; Adriano Banchieri de “cantilene dal volgo dette falsi bordoni”, y de “falsi bordoni nominati con l’uso popolare”; Athanasius Kircher de “plonasmo usitato ecclesiastico, quem vulgo falsum bordonem nos isobatum dicimus”.<sup>168</sup> En las fuentes teóricas “[...] el término indicaba en general una polivocalidad improvisada sobre una melodía dada [...], en contraposición a la composición polifónica escrita”.<sup>169</sup> Sin embargo, durante el siglo XVI el término *falsobordone* se utilizó también para definir un repertorio homogéneo de composiciones que se basaba en la armonización de un *cantus firmus* derivado de los tonos de los salmos.<sup>170</sup> Las colecciones impresas de *falsobordoni*, que como afirma Macchiarella constituían unos prontuarios de fórmulas de entonación válidas para cualquier circunstancia y cualquier formación coral, confirman la procedencia del término *falsobordone* del “volgo” y de los “prattici”.<sup>171</sup> Esta información se encuentra generalmente en las portadas de las

---

<sup>167</sup> Ignazio Macchiarella, *Il falsobordone fra tradizione orale e tradizione scritta* (Lucca: Libreria Musicale Italiana, [1994]).

<sup>168</sup> Pietro Pontio, *Ragionamenti di musica [...]* (Parma, Erasmo Viotto, 1588), p.157; Adriano Banchieri, *Conclusioni nel suono dell’organo* (Bologna: Eredi di Giovanni Rossi, 1609), p. 18; *L’organo suonarino [...]* (Venecia: Riccardo Amadino, 1605), p. 42; Athanasius Kircher, *Musurgia Universalis [...]* (Roma: Erede di Francesco Corbelletti, 1650), libro II, p. 154; fuentes citadas por Macchiarella, *Il falsobordone*, p. 139.

<sup>169</sup> Macchiarella, *Il falsobordone*, p. 140: “Di conseguenza il termine [...] finiva per indicare in generale la polivocalità improvvisata su una data melodia [...] in contrapposizione alla composizione polifonica integralmente scritta”.

<sup>170</sup> Macchiarella, *Il falsobordone*, p. 186.

<sup>171</sup> Macchiarella, *Il falsobordone*, pp. 194-196.

colecciones. Por ejemplo, Simone de Boyelau escribió “[...] addito insuper concentu vulgo falso bordon nominato”; Paolo Isnardi “psalmi omnes [...] et compositiones falsi bordoni vulgo appellatae [...]”; Rocco Rodio “psalmi ad vespervas [...] quae vulgus falso bordone appellat [...]”; Cesare Zaccaria “[...] cum singulorum tonorum psalmodiis quae vulgo falso bordoni dicuntur [...]”; Orfeo Vecchi “[...] et modulationes 8 quae vulgo falsibordoni nuncupantur”.<sup>172</sup>

Comparando las características de la tradición actual de polifonía oral en los repertorios italianos con la técnica de *falsobordone* utilizada en la música religiosa y profana del siglo XVI y con el género del *falsobordone*, Macchiarella llega a las siguientes conclusiones sobre el origen y evolución de estos géneros:

1) Primera fase: de la oralidad a la escritura (finales del siglo XV-primer mitad del siglo XVI). La praxis de la tradición oral (de origen desconocido) de la armonización de un *cantus firmus* a través de la concatenación de acordes de tercera, quinta y octava aparece progresivamente en las fuentes escritas. Esta asunción se puede notar tanto en el repertorio sacro como profano y está atestiguada por documentos diferentes que no tienen relación entre ellos: por un lado los manuscritos de canto de algunos conventos y las primeras músicas litúrgicas impresas; por otro lado, las formas de la polifonía profana declaradamente de origen popular, como las *frottole* y las *villanelle* a la napolitana, también impresas. En esta fase no aparece todavía el término *falsobordone*.

2) Segunda fase: de la escritura a la oralidad secundaria (segunda mitad del siglo XVI- primera mitad del siglo XVII). Como consecuencia de las exigencias surgidas en el Concilio de Trento, de una polifonía simple y plenamente consonante, la técnica del *falsobordone* es adoptada sistemáticamente en la música litúrgica. Paralelamente se normaliza un repertorio homogéneo (que hemos definido género), destinado principalmente al canto de los salmos que adopta la denominación de *falsobordone* [...]. Su ejecución, a pesar de estar basada en textos escritos, preveía una importante contribución por parte de la transmisión oral, contribución diferente según los contextos locales y los ejecutores.

---

<sup>172</sup> Simone Boyleau, *Modulationes in Magnificat ad omnes tropos [...]* (Milán: Cesare Poti, 1566); Paolo Isnardi, *Psalmi omnes [...]* (Venecia: Scotto, 1569); Rocco Rodio, *Psalmi ad vespervas* (Nápoles: Mattias Cancer, 1573); Cesare Zaccaria, *Patrocinium musices intonationes vespertina precum [...]* (s.l., s.e., 1594); Orfeo Vecchi, *Psalmi integri [...]* (Milano: Eredi di Francesco e Simone Tini, 1596; fuentes citadas por Macchiarella, *Il falsobordone*, p. 196.

3) Tercera fase: el desarrollo de los repertorios litúrgicos de la tradición oral secundaria (a partir del siglo XVII). Con el cambio de las tendencias de la música artística, también la principal producción religiosa de tradición escrita abandonó progresivamente el *falsobordone*. Sin embargo, en cuanto técnica de armonización basada en acordes perfectos, siguió siendo utilizado dentro de la normal práctica litúrgica (sobre todo durante la Semana Santa), así que es posible afirmar que su ejecución no ha tenido solución de continuidad.<sup>173</sup>

Según Macchiarella, las estructuras acordales típicas del *falsobordone* y de repertorios específicos caracterizados por el empleo de acordes en estado fundamental, derivarían de una praxis de armonización de origen desconocido procedente de la cultura oral.

### 2.2.3. Lenguaje acordal en la música instrumental renacentista.

Las estructuras acordales del repertorio instrumental renacentista no son evidentes sólo en aquellas obras basadas en esquemas armónicos como el de folía, *romanesca* o *passamezzo*. Los investigadores que han estudiado el repertorio de danzas instrumentales del Renacimiento concuerdan en considerar las estructuras acordales como una característica típica de todo este repertorio. Según Richard Hudson, este estilo particular que él nombra “Italian dance style” (“estilo de danza italiano”) se originó en Italia a principios del siglo XVI para difundirse

---

<sup>173</sup> Macchiarella, *Il falsobordone*, pp. 284-285: “a) Prima fase: dalla oralità alla scrittura (fine del quindicesimo secolo-prima metà del sedicesimo secolo). La prassi di tradizione orale (pertanto di ignota origine) dell’armonizzazione di un *cantus firmus* attraverso la concatenazione di accordi di terza e quinta e ottava viene assunta progressivamente dalla musica scritta. Tale assunzione si verifica nel campo della produzione sia religiosa sia profana ed è attestata da documenti diversi che tra di loro non sono direttamente connessi: da un lato i manoscritti di canto di alcuni conventi (tra cui, primi assoluti in ordine cronologico, quelli dei benedettini di Montecassino) e le prime musiche liturgiche a stampa (specialmente quelle destinate alla settimana santa e per il canto del *Miserere*); dall’altro le forme della polifonia profana dichiaratamente di origine popolare, come le frottole e le villanelle alla napoletana, anch’esse affidate alla stampa. In questa fase non compare ancora il termine falsobordone. b) Seconda fase: dalla scrittura alla oralità secondaria (seconda metà del sedicesimo secolo-prima metà del diciassettesimo secolo). In risposta alla richiesta del Concilio di Trento di una polifonia semplice e pienamente consonante, la tecnica del falsobordone è adottata sistematicamente nella musica liturgica. Parallelamente, viene normalizzato un repertorio omogeneo (che abbiamo definito genere), destinato principalmente al canto dei salmi, che adotta la denominazione di falsobordone e che viene pubblicato in numerose stampe musicali [...]. La sua esecuzione, benché fissata su testi scritti, prevedeva un largo contributo affidato alla trasmissione orale, contributo diverso a seconda dei contesti locali e dei gruppi di cantori preposti”. c) Terza fase: lo sviluppo dei repertori liturgici della tradizione orale secondaria (dal XVII secolo in poi). Con il mutare delle tendenze della musica d’arte anche la principale produzione religiosa di tradizione scritta abbandonò progressivamente il falsobordone. Esso, tuttavia, in quanto tecnica di armonizzazione basata sulla concatenazione di accordi perfetti, continuò a trovare largo spazio all’interno della normale pratica liturgica (soprattutto durante la settimana santa) tanto che si può affermare che la sua esecuzione non ha avuto alcuna soluzione di continuità”.

sucesivamente por Francia, España, Inglaterra y Alemania, y habría perdurado con todas sus características hasta mediados del siglo XVII.<sup>174</sup> Los procesos de composición que rigen este repertorio se basan en simples esquemas de acordes y en las reglas que sirven para expandir estos esquemas básicos; estos métodos de expansión son esencialmente de dos tipos: armónico y melódico.<sup>175</sup> Las ideas de Hudson no constituyen una novedad ya que otros investigadores habían subrayado antes que él las características acordales del repertorio de danzas renacentistas. Por ejemplo, Imogene Horsley, estudiando las técnicas de variación instrumental del siglo XVI, afirmó que en este repertorio surgido en Italia los autores tenían un concepto de “tema” musical diferente del concepto clásico: no se concebía el “tema” como una entidad musical con características particulares que debían ser desarrolladas en una variación, sino como un andamio armónico-rítmico que debía de ser rellenado con material nuevo en cada repetición.<sup>176</sup> También Gombosi y Ward habían subrayado estas características en el repertorio basado en esquemas armónico-melódicos fijos (véase Introducción 2.1.3).

La novedad de los estudios de Hudson reside en el análisis de las reglas que rigen los procesos de variación armónica y en el estudio de las relaciones entre modalidad y acordes. Según Hudson, prácticamente todos los esquemas de danzas renacentistas proceden de cuatro esquemas armónicos abstractos (véase Introducción 2.1.4.1.). Dentro del esquema armónico de una danza particular se pueden realizar variaciones armónicas a través de la inserción de acordes que tienen la función de dominantes secundarias con respecto a los acordes fijos del esquema: “cada acorde del esquema puede ser precedido o seguido por un acorde que tiene con el primero la relación V-I, o por dos acordes que tienen la relación de IV-V a I, o por grupos más complejos de acordes como iii-IV-V-I”.<sup>177</sup> Hudson utiliza criterios y terminologías típicos de la armonía tonal para analizar el repertorio instrumental renacentista. En realidad, este autor elaboró sus teorías estudiando el repertorio italiano para guitarra rasgueada del siglo XVII, donde los sistemas de variación son exclusivamente de tipo rítmico y acordal. Sin embargo, según Hudson, los mismos procesos aparecen en los ejemplo de danzas del siglo

---

<sup>174</sup> Richard Hudson, “Chordal aspects of the Italian dance style, 1500-1650”, *Journal of the Lute Society of America*, 3 (1970), pp. 35-52, especialmente p. 35.

<sup>175</sup> Hudson, “Chordal aspects“, p. 35.

<sup>176</sup> Imogene Horsley, “The 16th-Century Variation: A New Historical Survey”, *Journal of the American Musicological Society*, 12/2-3 (1959), pp. 118-132, especialmente p. 125.

<sup>177</sup> Hudson, “Chordal aspects“, p. 40: “Each chord of the framework may be preceded or followed (and returned to or not) by a chord that bears to it the relationship V-I, two chords that relates as IV-V to I, or on occasion more complex groups such as iii-IV-V-I”.

XVI, aunque son menos frecuentes y a menudo enmascarados por los efectos de la variación melódica.<sup>178</sup>

Tal como afirma Hudson, en el repertorio de danzas renacentistas los acordes no son el resultado de estructuras modales melódicas, sino que la estructura modal deriva de la organización armónica:

[en este repertorio] cualquier intento para establecer una estructura modal a partir de la melodía no funciona, porque, como hemos visto, cada acorde de un esquema puede estar asociado a su propia escala. Por esto, una composición *per B molle* puede involucrar cuatro o más escalas diferentes, una pieza in *B quadro* tres. En este estilo de composición, el elemento estructural más importante no es la melodía, sino la armonía, cuyas unidades básicas son constituidas por acordes. Así que si el término “modo” se refiere a la organización de las unidades dentro del sistema que determina la organización estructural de la música, entonces el “modo” en este repertorio se refiere a la manera en que las relaciones entre los acordes actúan para crear armonía [mi traducción].<sup>179</sup>

Maurice Esses ha subrayado las características del estilo de danzas renacentistas comparando el nuevo proceso de composición del siglo XVI basado en un esquema armónico-melódico con el viejo proceso de composición del siglo XV basado en un *cantus firmus*.<sup>180</sup> Mientras que el *cantus firmus* puede ser considerado como una serie abstracta de notas, el esquema armónico melódico es un modelo en el que aparecen cuatro elementos musicales fijos: 1) el compás; 2) extensión de las frases musicales; 3) ritmo armónico; 4) progresión armónica.<sup>181</sup> Esses es más sistemático y preciso que Hudson a la hora de analizar las técnicas de variación aplicadas a los esquemas armónico-melódicos subrayando cinco métodos

---

<sup>178</sup> Hudson, “Chordal aspects“, p. 44.

<sup>179</sup> Hudson, “Chordal aspects“, p. 48: “Turning to the Italian dance style, however, an attempt to conceive of mode melodically is not successful, for, as we have seen, each framework chord may be associated with its own scale. Thus a composition *per B molle* may involve four or more scales, a piece in *B quadro* three. In this style of composition the main structural element in the music is not melody, but harmony, whose component units are chords. Therefore, if the term “mode” in its essential meaning refers to the organization of units within the structurally determining element of the music, then mode in this music concerns the relationships of chords as they act to create harmony”.

<sup>180</sup> Esses, *Dance*, vol. 1, pp. 563-586.

<sup>181</sup> Esses, *Dance*, vol. 1, pp. 569-570.

distintos: 1) adición de ornamentaciones rítmicas o melódicas mediante el uso de signos especiales; 2) fragmentación o disminución de una voz del complejo polifónico (glosa); 3) creación de una nueva melodía añadiendo motivos rítmicos o melódicos al esquema métrico-armónico; 4) sincopación del ritmo armónico; y 5) inserción de nuevos acordes.<sup>182</sup>

### **2.2.3.1. Los esquemas armónico-melódicos y la terminología renacentista**

La cuestión del origen de los esquemas armónicos-melódicos más o menos fijos utilizados en el repertorio instrumental y vocal renacentista coincide con la cuestión del origen del esquema de folía (véase Introducción 2.1.3). El dato más importante que es necesario subrayar en esta sección es que los autores de la época no hablan nunca de esquemas armónico-melódicos. Tal como ha subrayado Esses, para indicar aquellas piezas que según los investigadores modernos se basan en esquemas armónico-melódicos, los músicos de la época utilizaban una terminología que parece subrayar el aspecto melódico de una composición más que un aspecto armónico.<sup>183</sup> Por ejemplo, en España para indicar la música de danzas se solía utilizar el término “tono” o “tonada”, cuyo significado se refiere evidentemente a la melodía de una pieza.<sup>184</sup> Diego Ortiz en el *Trattado de glosas* (1553) indica los esquemas armónico-melódicos que utiliza como bases para improvisar recercadas con el término “tenores”. Según Esses, éste es un ejemplo de viejos términos aplicados a una nuevo método de composición; la música no se basa en el uso tradicional del *cantus firmus*, sino en un nuevo tipo de proceso armónico: para cada nota en el bajo (que es el “canto llano”), el clave realiza una tríada a cuatro voces en estado fundamental.<sup>185</sup>

En Italia, además del termino “tenore” para indicar los esquemas armónico-melódicos se utilizaba también el término “aria”. Vincenzo Galilei se refiere a algunos temas populares basados en esquemas armónico-melódicos precisamente con el término “arie”:

---

<sup>182</sup> Esses, *Dance*, vol. 1, p. 586.

<sup>183</sup> Esses, *Dance*, vol. 1, pp. 574-583.

<sup>184</sup> Esses, *Dance*, vol. 1, p. 757.

<sup>185</sup> Esses, *Dance*, vol. 1, p.575.

Hoy en día muchas de nuestras arias no alcanzan ni superan una cantidad de seis notas: esto pasa por ejemplo con las partes de soprano de Come t'haggio lasciato vita mia, ti parti cor mio caro, la brunettina mia, la pastorella si leva per tempo, l'aria comune della terza rima, la de la Romanesca y en las demás [*arie*]. El soprano de estos temas, que es la parte que principalmente les proporciona el *aria* aunque cuándo seis u ocho voces están cantando en armonía, no sobrepasa la dicha cantidad de notas [mi traducción].<sup>186</sup>

Tal como ha subrayado Claude Palisca a propósito de este pasaje de Galilei, el término “aria” se refiere claramente a la parte más aguda de la composición, pero con un matiz particular que difiere del significado moderno del término: las antiguas “arie” eran “modi da cantar versi”, o sea, fórmulas melódicas parecidas a los “nomoi” griegos que servían para entonar textos poéticos.<sup>187</sup> Además, aunque el soprano de estos temas sea “la parte que principalmente les proporciona el *aria*”, también las otras voces sirven para definir el *aria* de una pieza. Sin embargo, el término “aria” no se puede referir exclusivamente al bajo de una composición, ya que, según Palisca, este bajo es el resultado de los acompañamientos que los músicos improvisaban para acompañar la melodía principal.<sup>188</sup> Aunque las “arie” de *Ruggiero* o *Romanesca* coincidían principalmente con una melodía o un esquema melódico, los compositores empezaron a escribir composiciones sobre bajos derivados de estas arias, ignorando la melodía original.<sup>189</sup> Las conclusiones de Palisca coinciden así con las conclusiones de Esses sobre la formación de los esquemas harmónico-melódicos en tres fases a partir de una simple melodía popular (véase Introducción 2.1.4).

---

<sup>186</sup> Vincenzo Galilei, *Dubbi in quanto io ho detto dell'uso dell'enharmonio con la solutione di essi*, Firenze, Biblioteca Nazionale, MSS Galileiani, Anteriori a Galileo, vol. III, fols. 64r-64v; edición moderna en Frieder Rempp, *Die Kontrapunkttraktate Vincenzo Galileis*, Veröffentlichungen des staatlichen Instituts für Musikforschung preussischer Kulturbesitz, 9 (Colonia: Arno Volk, 1980), p. 182: “ancora hoggi molte delle mostrate arie o non aggiungono o non trapassano la quantità di sei corde; come sarebbe per esempio la parte del soprano di Come t'aggio lasciato vita mia, ti parti cor mio caro, la brunettina mia, la pastorella si leva per tempo, l'aria comune della terza rima, quella della romanesca, et nelle altre; il soprano delle quali che è quello che dà principalmente loro l'aria, quando bene anco cantasse in consonanza con sei et otto altri, non passa oltre la detta quantità di corde. Véase Apéndice 4.7.

<sup>187</sup> Claude V. Palisca, “Vincenzo Galilei and some links between ‘pseudo-monody’ and monody”, *The Musical Quarterly*, 46/3 (1960), pp. 344-360, especialmente pp. 352-353; véase también Tim Carter, “An air new and grateful to the hear: the concept of *aria* in late Renaissance and early Baroque Italy”, *Music Analysis*, 12 (1993), pp. 127-145.

<sup>188</sup> Palisca, “Vincenzo Galilei”, p. 354.

<sup>189</sup> Palisca, “Vincenzo Galilei”, p. 355.

### 2.2.3.2. Concepción vertical del proceso compositivo en el tratado *Arte de tañer fantasía* de Tomás de Santa María (1565)

Por lo que se refiere a la música instrumental española de mediados del siglo XVI, es posible afirmar que los músicos utilizaban proceso de improvisación y composición basados en una concepción vertical y acordal de la música. Los cimientos teóricos de este proceso se encuentran en el concepto de “consonancia” y en el tratado *Arte de tañer fantasías* (1565) de Tomas de Santa María.<sup>190</sup>

Tal como afirma Miguel Roig-Francolí, después de analizar el uso del término “consonancia” en los tratados de Luis Milán, Diego Ortiz, Enríquez de Valderrábano y Miguel de Fuenllana, “[...] los músicos españoles del Renacimiento solían pensar en términos de acordes para describir algunas de las texturas en sus composiciones” [mi traducción].<sup>191</sup> Esta tendencia resulta evidente en la segunda parte del tratado *Arte de tañer fantasías* de Tomas de Santa María, que puede ser considerado “la publicación más antigua y completa sobre una técnica de improvisación y composición basada en la preeminencia del dúo melodía-bajo completado utilizando sonoridades verticales” [mi traducción].<sup>192</sup>

Tal como Santa María explica, entre dos voces puede haber sólo cuatro tipos de consonancia: unísono, tercera, quinta y sexta, prescindiendo de los intervalos compuestos en los cuales se añaden una o más octavas.<sup>193</sup> Luego, para cada intervalo entre dos voces extremas, el autor establece cuatro grados de consonancia del acorde, según la posición de las voces intermedias.<sup>194</sup> Los acordes a cuatro voces más consonantes, y que habrá que utilizar más a menudo, son los acordes en posición fundamental. Se distinguen, además, por tener sólo una nota repetida, preferiblemente en las voces de Tenor y Bassus o en las voces de Altus y Bassus.<sup>195</sup> Traducido a una terminología moderna, significa que los acordes más consonantes

---

<sup>190</sup> Tomás de Santa María, *Libro llamado arte de tañer fantasía* (Valladolid : Francisco Fernández de Córdoba, 1565); edición facsímile (Ginebra: Minkoff, 1973). Véase Apéndice 4.13.

<sup>191</sup> Miguel Ángel Roig-Francolí, “Playing in consonances. A Spanish Renaissance technique of chordal improvisation”, *Early Music*, 23/3 (1995), p. 462: “Spanish musicians, in the Renaissance, were thus thinking in terms of chords to describe some of the textures in their compositions”.

<sup>192</sup> Roig-Francolí, “Playing”, p. 462: “Santa María’s *Arte de tañer fantasías* [...] seems to be the earliest published complete description of an improvisational and compositional technique based on the supremacy of a treble-bass duet filled in with vertical sonorities.

<sup>193</sup> Santa María, *Arte de tañer*, parte II, fols. 12r-14v. Véase Apéndice 4.13.

<sup>194</sup> Santa María, *Arte de tañer*, parte II, fols. 14v-15v. Véase Apéndice 4.13.

<sup>195</sup> Santa María, *Arte de tañer*, parte II, fol. 15r. Véase Apéndice 4.13.



son tríadas en estado fundamental en los que se duplica el bajo, es decir, la clase de acordes que constituyen el esquema de folía y otros esquemas similares.

El paso sucesivo del método de Santa María es aprender a concatenar secuencias de acordes a partir de una melodía dada. El autor agota todas las posibilidades combinatorias mostrando cómo armonizar melodías subiendo o bajando “arreo”, o sea, por grados conjuntos.<sup>196</sup> La tercera y la cuarta manera de bajar y subir “arreo” consisten en alternar, respectivamente, octavas y décimas, y décimas y doceavas (los intervalos se refieren a la distancia entre Bajo y Tiple).<sup>197</sup> Estos dos métodos aplicados a escalas ascendentes y descendentes, como se muestra en los ejemplos del tratado, engendran las mismas secuencias armónicas del esquema de folía o de “Guárdame las vacas” (véase Capítulo IX.3.1). Las relaciones entre la teoría de Santa María y la práctica compositiva de Antonio de Cabezón han sido el objeto de la tesis doctoral de Roig-Francolí.<sup>198</sup> Según este autor, de los diez juegos de variaciones presentes en las obras de Cabezón, ocho están basados en los principios del tratado de Santa María: tres sobre “Guárdame las Vacas”, tres sobre la “Pavana italiana” (esquema armónico de folía), uno sobre “La dama le demanda” (variante del esquema de folía) y otro sobre la “Gallarda milanese”.<sup>199</sup>

El tratado de Santa María demuestra que la dimensión vertical de la música era teorizada y practicada en el siglo XVI, y que los esquemas armónicos como el de folía pertenecían plenamente a ese lenguaje.<sup>200</sup>

### **2.3. La cuestión de lo popular en el repertorio poético-musical del Renacimiento español**

Las relaciones entre la música culta del Renacimiento español y la música de tradición oral han sido objeto de estudios importantes que han contribuido a desvelar las deudas que tienen los compositores de los siglos XV y XVI hacia la cultura popular.<sup>201</sup> Además, en

---

<sup>196</sup> Santa María, *Arte de tañer*, Parte II, fols. 20v-56r. Véase Apéndice 4.13.

<sup>197</sup> Santa María, *Arte de tañer*, Parte II, fols. 21r-22r. Véase Apéndice 4.13.

<sup>198</sup> Miguel Ángel Roig-Francolí, *Compositional theory and practice in mid-sixteenth-century spanish instrumental music: the “Arte de tañer fantasía” by Tomas de Santa María* (Tesis Doctoral, Ph.D., Indiana University, 1990).

<sup>199</sup> Roig-Francolí, “Playing”, pp.467-468.

<sup>200</sup> Véase también Samuel Rubio, “La consonancia (acordes) en el «Arte de Tañer Fantasía» de Fray Tomás de Santa María”, *Revista de Musicología*, 4 (1981), pp. 34-36.

muchos casos, ha sido posible reconocer temas concretos procedentes de la tradición popular en el repertorio de villancicos, ensaladas y música instrumental.<sup>202</sup> Sin embargo, el estudio de la influencia de la cultura oral y popular en el repertorio cancioneril español del Renacimiento ha sido principalmente abordado a partir de una perspectiva literaria. Éste es evidentemente un enfoque parcial, ya que música y literatura constituyen dos aspectos atados e imprescindibles de dicho repertorio, aunque muchas cuestiones ya planteadas por los estudios literarios pueden ser aplicadas al fenómeno musical.

### 2.3.1. Lo popular en la música del Renacimiento

Pretender buscar el origen popular de un tema musical o de algo más complejo e indefinido como el esquema de folía en el repertorio de los siglos XV-VI nos pone frente a una contradicción insoluble, bien explicada por las palabras del filólogo italiano Aurelio Roncaglia, que Margit Frenk cita al principio de su estudio *Entre Folklore y Literatura*:

La poesía popular de épocas pasadas está fuera del alcance del crítico moderno, pues aun cuando se ha conservado, aparece dentro de textos que, por el hecho solo de estar escritos, pertenecen a un ambiente literario; es decir, que ha sido filtrada a través de un proceso de asimilación cultural cuyos límites se nos escapan.<sup>203</sup>

---

<sup>201</sup> Véase, por ejemplo, Felipe Pedrell, “Folk-lore musical castillan du XVIe siecle”, *Sammelblände der Internationalen Musikgesellschaft*, Erster Jahrgang, 1 (1899-1900), pp. 372-400; Marius Schneider, “¿Existen elementos de música popular en el Cancionero Musical de Palacio?”, *Anuario Musical*, 8 (1953), pp. 177-193; Manuel García Matos, “Pervivencia en la tradición actual de canciones populares recogidas en el siglo XVI por Salinas en su tratado «De música libri VII», *Anuario Musical*, 21 (1963), pp. 67-84; Miguel Querol, “La canción popular”, pp. 61-86; Dionisio Preciado, “Canto tradicional y polifonía en el primer Renacimiento español”, *Actas del Congreso Internacional “España en la Música de Occidente”*, Salamanca 1985 (Madrid: INAEM, 1987), pp. 171-183; y “La canción tradicional española en las ensaladas de Mateo Flecha, el Viejo”, *Revista de Musicología*, X, 2 (1987), pp.459-488; Miguel Querol, *Las ensaladas de Mateo Flecha el Viejo (ca. 1481-1553), estudio histórico técnico de este género musical* (Barcelona: CSIC, 1980); Juan José Rey, “Música coral vernácula entre el medioevo y el Renacimiento”, *Nassarre*, 17 (2001), pp. 11-22; y “Weaving «ensaladas»”, *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800. The Villancico and Related Genres*, eds. Tess Knighton y Álvaro Torrente (Hampshire: Ashgate, 2007), pp. 15-53.

<sup>202</sup> Véase por ejemplo Preciado, “Canto tradicional”, pp. 171-183; y Emilio Ros-Fábregas, “Canciones sin música en la Corte de Isabel la Católica: *se canta al tono de...*”, *Revista de Musicología*, 16/3 (1993), pp. 1505-1514.

<sup>203</sup> Margit Frenk, *Entre folklore y literatura; lírica hispánica antigua* (Ciudad de México: Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios- El Colegio de México, 1971), p. 1.

Aunque gran parte de los villancicos o de la música instrumental de los siglos XV-XVI fue el fruto de una moda popularizante que se difundió durante el Renacimiento en las cortes españolas, esa misma cultura popularizante constituye una barrera, o mejor un espejo deformador, que no nos permite evaluar el acervo original. Una de las finalidades de Margit Frenk en sus estudios sobre la lírica popular antigua es la de “encontrar siquiera un resquicio dentro de esa barrera, un resquicio que nos permita asomarnos, aunque sea de reajo, a lo que era la vida de la canción folklórica antes de su dignificación literaria en el renacimiento”.<sup>204</sup> Según esta autora existen principalmente dos medios principales para determinar la autenticidad folklórica de ciertos cantares: 1) el testimonio directo en fuentes de la época; y 2) la supervivencia de estos cantares en el folklore actual.<sup>205</sup> A pesar de que Frenk en sus trabajos se refiera siempre a textos poéticos, sus consideraciones se pueden aplicar también al fenómeno musical.

El primer método de buscar en fuentes antiguas afirmaciones que puedan atestiguar la autenticidad folklórica de una composición, si es aplicado a la música, presenta unos cuantos problemas que no se manifiestan a la hora de estudiar sólo la parte literaria de una obra. Antes que nada, expresiones estudiadas por Frenk como “cantar viejo” con las que en las fuentes antiguas se indicaban ciertos poemas tradicionales, se refieren siempre a un texto y no nos dicen nada sobre la música que seguramente acompañaba las letras.<sup>206</sup> Además, las fuentes testimonian el hecho cierto de que unos mismos versos podían ser cantados con melodías diferentes, o, al revés, que textos diferentes podían corresponder a una misma melodía.<sup>207</sup> El único autor que nos proporciona algunas informaciones sobre unas cuantas melodías populares es Francisco Salinas en *De musica libri VII*. El *De musica* fue concebido sobre todo como un tratado de métrica y no como una recopilación de cantos folklóricos, así que muchas informaciones que Salinas nos proporciona, incluida aquella sobre la folía, pueden resultar ambiguas o inexactas (véase Introducción 2.1.2). Sin embargo, por lo menos una melodía considerada popular por Salinas se halla también en el Cancionero Musical de Palacio (“Y has jura Menga”, Anónimo, Madrid, Biblioteca Real, II-1335, fols. 108v-109r).<sup>208</sup>

---

<sup>204</sup> Frenk, *Entre folklore*, p. 17.

<sup>205</sup> Frenk, *Entre folklore*, p. 17.

<sup>206</sup> Frenk, *Entre folklore*, p. 17.

<sup>207</sup> Ros Fábregas, “Canciones sin música”, pp. 1505-1514.

<sup>208</sup> Preciado, “Canto tradicional”, pp. 171-183.

Igualmente ardua y poco fructuosa es la búsqueda de supervivencias de la música cancioneril renacentista en el folklore actual. Marius Schneider llevó a cabo un trabajo de comparación entre algunos villancicos del Cancionero Musical de Palacio y melodías populares del siglo XX;<sup>209</sup> él mismo llegó a la conclusión de que no es posible identificar del todo una melodía tradicional completa dentro del Cancionero Musical de Palacio.<sup>210</sup> Así que, aunque a partir de los estudios de Felipe Pedrell sobre la importancia de la música popular en los compositores del pasado se ha hablado mucho y con entusiasmo del carácter popular del repertorio musical de los villancicos, este asunto no es tan sencillo de probar a través del análisis de las fuentes musicales.<sup>211</sup> Tampoco hay que dar por descontado el hecho de que tanto el texto como la melodía de muchos villancicos fueran de origen popular, tal como afirma Margit Frenk.<sup>212</sup> Sin embargo, investigadores como Manuel García Matos, Felipe Pedrell y más recientemente Dionisio Preciado han llegado a conclusiones interesantes sobre la utilización del material folklórico en la música renacentista española utilizando en algunos casos metodologías y criterios propios de la etnomusicología.<sup>213</sup>

Tal como pasa en el caso de las obras poéticas, cuando nos encontramos frente a una obra musical de carácter popular en fuentes renacentistas, no es posible afirmar con certeza cuáles características derivan del acervo original y cuáles son el resultado de una elaboración culta. Sin embargo, el origen popular de parte del repertorio poético-musical culto español del siglo XVI es atestiguado con claridad por lo menos en una fuente antigua: la voz “villanescas” en el *Tesoro de la lengua castellana* (1611) de Covarrubias.<sup>214</sup> Este autor define las villanescas (en realidad villancicos) como “canciones que suelen cantar los villanos cuando están en solaz. Pero los cortesanos, remedándolas, han compuesto a este modo y mensura cantarcillos alegres”.<sup>215</sup> Precisamente detrás del término “remedar” se esconde esa “barrera”

---

<sup>209</sup> Schneider, “¿Existen elementos?”, pp. 177-193.

<sup>210</sup> Schneider, “¿Existen elementos?”, p. 177.

<sup>211</sup> Véase Pedrel, “Folk-lore musical”, pp. 372-400.

<sup>212</sup> Margit Frenk Alatorre, *Corpus de la antigua lírica popular, siglos XV a XVII* (Madrid: Castalia, 1987), pp.21-22.

<sup>213</sup> García Matos, “Pervivencia en la tradición actual”, pp. 171-183. Miguel Querol, “La canción popular”, pp. 61-86; Preciado, “Canto tradicional”, pp. 171-183.

<sup>214</sup> Antonio Sánchez Romeralo, *El Villancico; estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI* (Madrid: Editorial Gredos, 1969), p. 90.

<sup>215</sup> Covarrubias, *Tesoro*, p. 1009.

que, según Frenk, nos oculta las melodías y las prácticas musicales del pueblo en el Renacimiento.

Intentando definir un criterio para clasificar los poemas renacentistas de carácter popular, Margit Frenk estableció tres posibles niveles de manipulación del texto popular: 1) utilización directa y textual del material poético, sobre todo empleando cantarcillos folklóricos como los estribillos de los villancicos, desarrollados por nuevas estrofas o glosas; 2) imitación de esos cantares, por ejemplo utilizando temáticas y terminologías típicas o moldes métricos particulares; y 3) infiltración más vaga y general del estilo popular.<sup>216</sup> Es posible adaptar esos tres niveles de manipulación también al hecho musical: 1) utilización directa de un tema musical popular; 2) imitación del estilo musical popular, utilizando por ejemplo estructuras melódicas típicas o ritmos de danza específico; y 3) infiltración más vaga y general el estilo musical popular, por ejemplo, utilizando una melodía popular como *cantus firmus* de una composición polifónica de carácter culto. Sin embargo, en el caso de la adaptación de un supuesto repertorio musical de origen popular, se produce una cantidad más elevada de diferentes posibilidades de intervención de un autor sobre la música original, que se traducen en otras tantas dudas para el investigador moderno. Por ejemplo, en el caso de un villancico polifónico cualquiera del siglo XVI, no se puede saber con certeza si la fidelidad de la letra a un texto popular implica también la fidelidad a la música popular original. Tampoco se puede establecer si el compositor culto reinventaba toda la parte musical, o si más bien utilizaba sólo la música popular original del estribillo, o en qué voz del villancico habría que buscar la melodía popular y si los villancicos cultos imitaban sólo la melodía o también el tejido armónico de las piezas populares. En este último caso, ¿existía una forma de ejecución polifónica popular, o bien se cantaba preferiblemente acompañándose de instrumentos como la guitarra, o la ejecución típica era la del canto a solo?

### **2.3.2. Tradición popular versus tradición culta**

El papel del pueblo como creador artístico y la dignidad del arte popular han sido objeto de discusión en época moderna a partir del romanticismo. Las etapas de este debate han sido resumidas claramente por Sánchez Romeralo, por lo que no me detendré sobre este

---

<sup>216</sup> Frenk, *Entre folklore*, pp. 13-15.

asunto.<sup>217</sup> A la luz de las recientes investigaciones de enfoque etnológico, se ha llegado a definir más precisamente los mecanismos y las funciones creativas de la colectividad:

La colectividad posee una tradición poético musical, un caudal limitado de tipos melódicos y rítmicos, de temas y motivos literarios, de recursos métricos y procedimientos estilísticos (caudal limitado pero no necesariamente reducido). Dentro de él debe moverse el autor de cada nueva canción para que ésta pueda divulgarse; dentro de él también los innumerables individuos que al correr del tiempo, la retocan y trasforman. Queda poco margen para la originalidad y la innovación, aunque éstas no están excluidas. Y he aquí la principal y radical diferencia entre la poesía producida por una escuela popular [...] y la de una escuela literaria “cultura”. En ambas hay comunidad de recursos, pero una deja libertad a la expresión individual y única, mientras que la otra la limita enormemente.<sup>218</sup>

En este pasaje, Frenk describe de una forma clara y sintética las diferencias entre tradición oral-popular y tradición escrita-culta. Sin embargo, tal como ha sugerido Ignazio Macchiarella, basándose en los estudios de Peter Burke, la misma distinción entre culto y popular puede ser engañosa si se aplica a la música del Renacimiento.<sup>219</sup> Según Burke, en la Europa preindustrial existían básicamente dos tradiciones culturales: una “gran tradición” transmitida en el ámbito de las escuelas de gramática y en las universidades, y una “pequeña tradición” que abarcaba el restante patrimonio cultural de la humanidad.<sup>220</sup> La “pequeña tradición” que se suele identificar con la tradición “popular” constituía en realidad un patrimonio cultural compartido entre los dos principales grupos sociales de la elite y de la gente común.<sup>221</sup> Tal como afirma Macchiarella, podemos suponer la existencia de una

---

<sup>217</sup> Sánchez Romeralo, *El villancico*, pp. 91-127.

<sup>218</sup> Frenk, *Entre folklore*, p. 11.

<sup>219</sup> Ignazio Macchiarella, “Colto e popolare in musica? Alcune riflessioni”, *Culture Musicali* nn. 1-2, 1992, pp. 7-16; las afirmaciones de Macchiarella realizadas a propósito de la música italiana del Renacimiento pueden ser adaptadas perfectamente a la música española del mismo período.

<sup>220</sup> Peter Burke, *Popular Culture in Early Modern Europe* (Aldershot: Wildwood House, 1978), p. 28. Para realizar su trabajo, Burke perfecciona un modelo propuesto por el antropólogo Robert Redfield en los años '30 del siglo XX.

<sup>221</sup> Burke, *Popular Culture*, pp. 28-29.

“pequeña tradición” de la música que la gente común, sin tener conocimientos musicales, compartía con los músicos cultos: los músicos cultos conocían y ejecutaban ciertos repertorios de la tradición oral y recurrían concientemente a la “pequeña tradición” a la hora de componer sus obras en el ámbito de géneros específicos.<sup>222</sup>

Aunque las ideas de Burke y Macchiarella pueden ayudarnos a superar la dicotomía culta-popular por lo que se refiere a la música el Renacimiento, las fuentes de la época parecen indicar que existía una distinción neta entre tradición popular y tradición culta. La distancia entre compositor culto y cultura popular entre los siglos XV y XVI no podría resultar más evidente que en la figura del músico y poeta Juan del Encina, verdadero protagonista del Cancionero Musical de Palacio y autor de algunas piezas basadas en el esquema armónico de folía. Tal como afirma Querol, Encina “no ofrece solamente unos moldes melódicos tradicionales, sino también, muchos ritmos estereotipados de música popular”.<sup>223</sup> En realidad, Encina tuvo una concepción totalmente aristocrática del arte. En su *Arte de poesía castellana* (1496), se muestra fiel partidario de las divisiones de Boecio entre músico (el que conoce las reglas, y contempla en la especulación de la música) y cantor (que de la música es simple oficial); los de compositor y ejecutor, poeta y *trobador*, son papeles totalmente distintos y entre ellos hay tanta diferencia como “de señor a esclavo”.<sup>224</sup> Encina, a pesar de participar en el proceso de revalorización del repertorio popular, aparece más ligado a la cultura medieval que a la renacentista; por lo tanto hay que evaluar con más cuidado su tendencia a utilizar el lenguaje de la música popular. Aún más explícito fue Iñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, que en su *Proemio e carta al Condestable don Pedro de Portugal* escrito unos cincuenta años antes del tratado de Encina, dividió la poesía en los grados de *sublime*, *mediocre* e *ínfimo* siguiendo una tendencia típica de los tratados de la Edad Media: el estilo sublime se refiere a aquellas obras escritas en latín, el mediocre a las composiciones en lengua vulgar pero que continúan de las tradiciones cultas provenzales y toscanas; por otro lado, “Ínfimos son aquellos que syn ningún orden, regla nin cuento fazen estos romanças e cantares de que la gente de baxa e servil condición se alegran”.<sup>225</sup> Esta frase, además de atestiguar la

---

<sup>222</sup> Macchiarella, “Colto e popolare”, pp.4-6.

<sup>223</sup> Miguel Querol, “La producción musical de Juan del Encina (1469-1529)”, *Anuario Musical*, 24 (1969), p. 129.

<sup>224</sup> Juan del Encina, *Arte de poesía castellana* (1496); en Francisco López Estrada, ed., *Las poéticas castellanas de la edad media* (Madrid: Taurus Ediciones, 1984), p. 84.

<sup>225</sup> Marqués de Santillana, *Proemio e carta al Condestable de Portugal*; en López Estrada, ed., *Las poéticas*, p. 56.

existencia de un repertorio poético musical típico del vulgo, delata una producción culta o semiculta que sigue las normas de ese repertorio popular a mediados del siglo XV (“ínfimos” no se refiere directamente al pueblo, sino a aquellos que “fazen estos romançes y cantares” de carácter popular).

### **2.3.3. Difusión del estilo literario popularizante en la España del Renacimiento**

La moda literaria popularizante del Renacimiento español siguió, según Frenk y Romeralo, una evolución y difusión precisas, que no casualmente coinciden con la difusión del género homofónico vocal e instrumental; según los dos autores el origen de esta moda empezó en Italia, bajo la influencia de las tendencias renacentistas de este país, en la corte napolitana de Alfonso el Magnánimo (1443-1458), desde la cual se difundió a la corte navarro-aragonesa de Juan II.<sup>226</sup> La valoración sistemática de la canción popular se inició unas décadas más tarde, en la corte castellana-aragonesa de los Reyes Católicos y en el Palacio de los Duques de Alba, entornos que han sido relacionados con la recopilación del Cancionero Musical de Palacio. Los lugares donde la tendencia literaria se difundió sucesivamente con más éxito fueron Valencia (la corte literario-musical del Duque de Calabria, donde trabajaron Bartolomeu Cárceres y quizás Mateo Flecha) y Portugal (en las Obras de Gil Vicente). Otros centros de difusión sucesiva de la tendencia popularizante, fueron, según Frenk, Salamanca (donde se publicaron el *Libro de música de vihuela* de Pisador y el *De musica* de Salinas) y Sevilla (donde publicaron sus obras Alonso Mudarra y Miguel de Fuenllana).<sup>227</sup>

El esquema de difusión de las tendencias cultas popularizantes, propuesto por Frenk y Romeralo, aunque demasiado esbozado como todo esquema, resulta particularmente interesante porque, a partir de la Corte de los Reyes Católicos, va a tocar todos los ambientes culturales, los autores y los repertorios que están relacionados con la historia de la folía: en el Cancionero Musical de Palacio se hallan las primeras obras que utilizan el esquema armónico-melódico de folía; en la obra teatral de Gil Vicente se hacen continuas referencias a “folías” cuya música se desconoce; en el cancionero de Uppsala y en las ensaladas de Flecha y Cárceres se encuentran numerosas obras que utilizan el esquema de folía; el tratado de Salinas

---

<sup>226</sup> Sánchez Romeralo, *El villancico*, p. 50, Frenk; *Entre folklore*, pp. 19-20.

<sup>227</sup> Frenk, *Entre folklore*, pp. 19-34.



presenta la primera melodía definida como folía y numerosas obras del repertorio para vihuela utilizan el esquema de folía.

### **3. Metodología**

#### **3.1. Contenidos y estructura del trabajo**

Esta Tesis Doctoral consta de tres partes: Parte I, “El esquema de folía en el repertorio vocal”; Parte II, “El esquema de folía en el repertorio instrumental”; y Parte III, “El origen del esquema de folía en procesos de composición-improvisación”. En la Parte I (Capítulos I-IV) analizo la polifonía profana española del siglo XVI basada en el esquema armónico-melódico de folía. El Capítulo I está enteramente dedicado al repertorio del “Cancionero Musical de Palacio”. En el Capítulo II estudio las obras recogidas en los otros cancioneros musicales más importantes de la época (“Cancionero de la Colombina”, “Cancionero de Segovia”, “Cancionero de Barcelona”, “Cancionero de Elvas” y “Cancionero de Uppsala”), así como algunas obras vocales procedentes de fuentes italianas de finales del siglo XV y principios del XVI (“Cancionero de Perugia”, “Cancionero de Montecassino” y el undécimo libro de *frottole* publicado por Ottaviano Petrucci en 1514). En el Capítulo III analizo la presencia del esquema de folía en las ensaladas de Mateo Flecha “el Viejo” (1481?-1553?) y Bartomeu Cárceres (fl. 1546). El Capítulo IV está dedicado a tres piezas basadas en el esquema de folía que no pertenecen ni al repertorio cancioneril ni al repertorio de las ensaladas: dos villancicos religiosos del área catalana dedicados a San Cristóbal y a Santa Magdalena y el cantarillo *No niegues Virgen preciosa* que se encuentra en el tratado *Arte de tañer fantasía* (1565) de Tomás de Santa María; esta última obra es de especial relevancia para relacionar el repertorio escrito con la tradición oral.

En la Parte II (Capítulos V-VII) analizo el repertorio instrumental español basado en el esquema de folía. El Capítulo V está dedicado al estudio de las pавanas ternarias que se encuentran en las colecciones de Enríquez de Valderrábano (1547), Diego Pisador (1552) y Luis Venegas de Henestrosa (1557). En el Capítulo VI me he ocupado de los temas de pavana binaria y de la pavanilla, una variante de la pavana que abunda en el repertorio internacional de la época. En el Capítulo VII estudio otras obras instrumentales basadas en el esquema de folía y en esquemas parecidos: piezas para tecla “Para quién crié yo cabellos” y “Pues no me queréis hablar” de Venegas de Henestrosa (1557), la “Fantasía que contrahaze la arpa” para

vihuela de Alonso Mudarra (1546), el tema “Guárdame las vacas”-*Romanesca*, la Folia propiamente dicha y el conjunto de “tenores italianos” publicados en el *Tratado de glosas* (1553) de Diego Ortiz.

En la Parte III (Capítulos VIII-XI) estudio el origen y evolución del esquema de folía y de otros esquemas parecidos, y las relaciones de este repertorio con la tradición oral, a partir del análisis realizado en capítulos anteriores y de fuentes teóricas y literarias de los siglos XV y XVI. En el Capítulo VIII describo las técnicas de improvisación-composición para realizar un *fauxbourdon* con Contratenor Altus explicadas en el tratado *De preceptis artis musicae* de Guilelmus Monachus (finales del siglo XV) que permiten generar el esquema de folía y otros esquemas parecidos a partir de simples tenores. El Capítulo IX, a partir principalmente de los tratados *Arte de tañer fantasía* (1565) de Tomás de Santa María y *Dubbi intorno a quanto io ho detto dell'uso dell'henarmonio* (1591) de Vincenzo Galilei, explora los siguientes temas: 1) las relaciones entre el *fauxbourdon* y la música profana vocal e instrumental; 2) la evolución del lenguaje musical desde una concepción contrapuntística a una concepción vertical y acordal; y 3) el origen de los esquemas armónico-melódicos renacentistas. En el Capítulo X, dedicado a las técnicas de improvisación contrapuntística, constato la existencia en España de procesos de composición-improvisación parecidos a los que describe Guilelmus Monachus, como muestran la presencia del fabordón en fuentes musicales españolas y los tratados *Portus musice* (1504) de Diego del Puerto, *Súmula de canto de órgano, contrapunto y composición* (1502-1506) de Domingo Marcos Durán y *Libro de música práctica* (1510) de Francisco Tovar. El Capítulo XI se centra en el estudio de la polifonía de tradición oral, y relaciona las fórmulas de Guilelmus Monachus y el esquema de folía con el estilo literario-musical popularizante que se difundió tanto en Italia como en España a partir de la segunda mitad del siglo XV.

La Tesis Doctoral concluye con cuatro Apéndices documentales que presentan selecciones de textos sobre las danzas analizadas (Apéndice 1), sobre polifonía de tradición oral y popular (Apéndice 2), sobre contrapunto improvisado y fabordón en actas capitulares catedralicias (Apéndice 3) y sobre composición, contrapunto e improvisación en tratados teóricos (Apéndice 4).

### **3.2. Terminología utilizada**

En el estado de la cuestión se ha señalado cómo gran parte de las discrepancias entre los investigadores deriva del uso de diferentes terminologías que confunden el nombre de un

esquema armónico abstracto con nombres de danzas específicas, o de obras particulares. Por este motivo es preciso aclarar desde el principio la terminología que se utilizará en este trabajo.

Con la expresión “esquema armónico de folía”, me referiré al esquema abstracto caracterizado por la sucesión (i)-V-i-VII-III-VII-i-V-(i), que Hudson denomina “chord-row” o “esquema V”. Con la expresión “esquema armónico-melódico de folía” indicaré el conjunto formado por el esquema armónico y las dos series melódicas por terceras o sextas paralelas, que suelen acompañar a este esquema armónico. Para indicar la danza de folía utilizaré el término “Folía” (con mayúscula). Cuando quiera referirme al esquema armónico, o armónico-rítmico, específico de la danza llamada “Folía”, utilizaré las expresiones “folía temprana” o “folía tardía”, según la forma específica de la danza en cuestión. Según vaya desarrollándose el trabajo mencionaré una terminología más apropiada para indicar el esquema armónico-melódico de folía y otros esquemas parecidos.

### 3.3. El estudio literario

El análisis de los textos en la Parte I de este trabajo no se limitará a la identificación de las estructuras estróficas y métricas en relación con la música, sino que analizaré las variantes textuales de cada poema y recogeré las opiniones de filólogos sobre las eventuales relaciones entre los textos en cuestión y la tradición oral y popular del Renacimiento español.

En particular, para el estudio de los textos del Cancionero Musical de Palacio me apoyaré, en principio, en el comentario crítico de Romeu Figueras.<sup>228</sup> Este mismo autor se ocupó repetidas veces de lo popular en poesía y muchas páginas de su introducción a la edición del Cancionero de Palacio están dedicada a ese tema.<sup>229</sup> Otra herramienta fundamental que utilizaré para el estudio de los textos del repertorio cancioneril es *El cancionero del siglo XV* de Brian Dutton, recopilación de todo el repertorio lírico español entre 1360 y 1520.<sup>230</sup> *El Villancico (estudio sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI)* de Antonio Sánchez Romeralo es un texto de referencia utilizado para el estudio del género literario del villancico.

---

<sup>228</sup> José Romeu Figueras, *La Música en las Cortes de los Reyes Católicos. IV-1,2 (Cancionero Musical de Palacio)*, Monumentos de la Música Española, XIV-1, (Barcelona: C.S.I.C., 1965).

<sup>229</sup> Romeu, *Reyes Católicos, IV-1,2*, pp. 84-124.

<sup>230</sup> Brian Dutton, *El cancionero del siglo XV, c. 1360-1520*, 7 vols (Biblioteca Española del Siglo XV. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1991).

Esta obra revisa en parte algunas opiniones de Romeu sobre la forma del villancico e incluye una breve antología de lírica popular antigua.<sup>231</sup>

Margit Frenk es la autora que más en profundidad se ha ocupado del tema de la lírica popular en los últimos años. En *Entre folklore y literatura* llega a unas conclusiones interesantes sobre las relaciones entre poesía culta y popular en el Renacimiento que se pueden aplicar al fenómeno musical aquí estudiado.<sup>232</sup> Su *Corpus de la antigua lírica popular hispánica* es otra obra de referencia para mi trabajo junto al *Íncipit de poesía española musicada* de Mariano Lambea Castro.<sup>233</sup>

### 3.4. El análisis musical

El análisis de las piezas en las Partes I y II de este trabajo será en general de tipo armónico y me referiré a cada acorde nombrándolo con el nombre del grado de la escala en el que está basado. En el apartado 2.2 de la Introducción he resumido las posiciones de aquellos musicólogos que justifican una lectura “vertical” y acordal de la música renacentista. Edward Lowinsky ha demostrado cómo la tonalidad emerge ya a partir de finales del siglo XV en la música vocal profana española e italiana de inspiración popular.<sup>234</sup> Además, según Gombosi, el esquema armónico de folía se afirmó sobre otros esquemas armónicos por sus características tonales: el esquema empieza en modo menor (i-V-i) modula al relativo mayor (VII-III), para reafirmar finalmente el modo menor (VII-i-V-i).<sup>235</sup> Sin embargo, como justamente nota Esses, esta interpretación tonal del esquema de folía es válida sólo para las folías tardías barrocas, ya que en las folías tempranas, el grado VII puede aparecer tanto en modos menores (a menudo sin conducir a III) como en modos mayores, demostrando así su

---

<sup>231</sup> Antonio Sánchez Romeralo, *El Villancico (estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI)* (Madrid: Editorial Gredos, 1969).

<sup>232</sup> Frenk, *Entre folklore*; véase el apartado 2.3. de esta Introducción, sobre el problema de la lírica popular en el Renacimiento.

<sup>233</sup> Margit Frenk, *Corpus*; y *Nuevo Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, 2 vols. (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, El Colegio de México, Fondo de Cultura Económico, 2003). Estas dos obras recogen una monumental colección de poemas y refranes de origen supuestamente popular, procedentes principalmente del siglo XVI y anotados con todas sus variantes y versiones a lo divino; Mariano Lambea Castro, *Íncipit de poesía española musicada, ca. 1465 - ca. 1710* (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2000).

<sup>234</sup> Edward Lowinsky, *Tonality and Atonality*.

<sup>235</sup> Gombosi, “Italia”, p. 25.

enlace con la modalidad más que con la tonalidad. En otras piezas del siglo XVI basadas en el esquema de folía, VII carece a veces de su función de trámite hacia III, y aparece más como la armonización de la séptima nota de los modos de Re o Sol.<sup>236</sup> Por estos motivos, aunque realizaré análisis armónicos de las piezas, nunca me referiré a las funciones de los acordes en el sentido de la armonía tonal de los siglos XVIII-XIX. Simplemente me limitaré a señalar en qué grado del modo está construido un determinado acorde, escribiéndolo en minúsculas si es menor, o en mayúsculas si es mayor (ejemplo: i = acorde menor construido sobre el primer grado). Los acordes se entenderán como construidos en posición fundamental.

Siendo parte integrante del esquema de folía, también la melodía de las piezas será objeto del análisis. Prácticamente todas las obras basadas en dicho esquema presentan dos melodías en las voces más agudas, que se mueven a distancia de tercera o de sexta. Como los investigadores no concuerdan en establecer cuál de las dos melodías debería de ser la melodía “oficial” del esquema, consideraré ambas. En muchos casos voy a subrayar la estructura armónico-melódica de las obras analizadas, simplificando la estructura de la pieza según los criterios indicados en la Tabla 6. En el caso de las obras vocales realizaré unos esquemas donde aparecerán las dos melodías principales en pentagrama, los grados de los acordes realizados por el conjunto de las voces y la estructura del texto poético.

Tabla 6. Criterios utilizados para la reducción de las obras analizadas a su esquema armónico-melódico.

<b>Esquema melódico</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Indicación de las melodías principales del esquema de folía.</li> <li>- Eliminación de glosas, notas repetidas (cuando no sean debidas a la repetición de acordes) y de adornos, como notas de paso, apoyaturas, retardos.</li> <li>- Eliminación de la duración de las notas.</li> <li>- División de la estructura musical según la forma del texto poético (en el caso de las obras vocales).</li> </ul>
<b>Esquema armónico</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Eliminación de acordes invertidos cuando sean el resultado de notas de paso en el bajo.</li> <li>- Análisis “no funcional” de los acordes: indicación del grado de la escala sobre el que se basa el grado fundamental del acorde.</li> </ul>

<sup>236</sup> Esses, *Dance*, vol. 1, pp. 580-582.

En la Parte II de este trabajo, debido a que la mayoría de obras instrumentales basadas en el esquema de folía son danzas, me fijaré también en la estructura rítmica de las obras y en la integración entre estructura rítmica y estructura armónico-melódica (Véase Tabla 7).

Tabla 7. Criterios utilizados para la reducción de las obras analizadas a su esquema rítmico, armónico y melódico.

<b>Esquema rítmico</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Conservación del compás y de las barras de compás utilizados en la transcripción.</li> <li>- Reducción del ritmo de la pieza al ritmo armónico, generado por la sucesión o repetición de acordes.</li> </ul>
<b>Esquema melódico</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Eliminación de glosas, notas repetidas (cuando no sean debidas a la repetición de acordes) y de adornos, como notas de paso, apoyaturas, retardos.</li> <li>- Reconstrucción del tejido polifónico a tres o cuatro voces, cuándo éste sea evidente en la pieza.</li> <li>- Ajuste de las duraciones de las notas a las duraciones del ritmo armónico.</li> </ul>
<b>Esquema armónico</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Eliminación de acordes invertidos cuando sean el resultado de notas de paso en el bajo.</li> <li>- Análisis “no funcional” de los acordes: indicación del grado de la escala sobre el que se basa el grado fundamental del acorde.</li> </ul>

En la Parte III de este trabajo, basándome en el estudio del tratado de Guilelmus Monachus, utilizaré un nuevo método analítico para estudiar las obras basadas en el esquema armónico-melódico de folía y en esquemas parecidos: el análisis contrapuntístico de los intervalos que realizan las varias voces de una pieza con respecto a una de las dos series melódicas principales del esquema armónico. Este tipo de análisis representa un enfoque novedoso con respecto a los estudios anteriores que se han ocupado de los esquemas armónico-melódicos, y puede explicar muchos aspectos estructurales e históricos de este repertorio que no emergen mediante un análisis armónico y acordal.



**PARTE I**  
**EL ESQUEMA DE FOLÍA EN EL REPERTORIO VOCAL**





# CAPÍTULO I

## EL ESQUEMA DE FOLÍA EN EL CANCIONERO MUSICAL DE PALACIO

Este capítulo está dedicado a las obras basadas en el esquema de folía recogidas en el Cancionero Musical de Palacio. Este cancionero, aunque no sea el más antiguo entre aquellos analizados en la Parte I, es el más importante por extensión y número de piezas relacionadas con el esquema de folía; por esta razón he decidido analizarlo antes que otros cancioneros, dedicándole un capítulo entero. Para el estudio del repertorio me he basado en la edición musical de Higinio Anglés y en la edición crítica de los textos de Romeu Figueras, pero he transcrito los ejemplos musicales a partir de un microfilm del manuscrito original.<sup>1</sup>

### I.1 El Cancionero Musical de Palacio

El Cancionero Musical de Palacio (Madrid, Biblioteca Real, MS II-1335, desde ahora: CMP), manuscrito relacionado por los investigadores con la corte de los Reyes Católicos o con la corte del duque de Alba, constituye la fuente más importante de música profana española de los siglos XV-XVI. De las más de 550 obras que originariamente estaban recogidas en el cancionero sólo quedan 463 a tres y cuatro voces.<sup>2</sup>

Barbieri propuso que el cancionero fue recopilado a partir de la última década del siglo XV para la corte del segundo Duque de Alba; Según Romeu y Anglés, la redacción primitiva fue copiada hacia 1505 para la corte del Rey Fernando, cuando, después de la muerte de la reina Isabel, se juntaron las capillas musicales de las dos casas reinantes.<sup>3</sup> Estudiando la estructura del CMP, Romeu distinguió ocho amanuenses y once inserciones diferentes, realizadas desde 1505 hasta 1520.<sup>4</sup> Un reciente estudio codicológico del manuscrito sugiere

---

<sup>1</sup> Higinio Anglés, *La música en la corte de los Reyes Católicos*, II y III (Cancionero Musical de Palacio), Monumentos de la Música Española vols. V y X, (Barcelona: C.S.I.C., 1947 y 1951); Romeu, *Reyes Católicos*, IV-1,2.

<sup>2</sup> David Fallows, “Sources: Renaissance Polyphony: Manuscripts of Spanish Secular Music”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 vols., ed. Stanley Sadie (London: MacMillan Publishers, 2001), vol. 23, p. 910.

<sup>3</sup> Fallows, “Sources”, p. 910.

<sup>4</sup> Romeu, *Reyes Católicos*, IV-1,2.

que la recopilación del CMP se inició cuando Juan del Encina trabajaba al servicio del Duque de Alba en Alba de Tormes (Salamanca), ca. 1486, lo que daría la razón a Barbieri.<sup>5</sup>

## I.2. Selección y análisis de las obras que más claramente siguen el esquema de folía

Aunque los investigadores están de acuerdo en reconocer en el Cancionero Musical de Palacio una de las primeras fuentes musicales en las que se encuentra el esquema armónico de folía, no hay unanimidad sobre cuántas obras y cuáles se basan en el esquema. La Tabla I.1 presenta las obras que según John Ward y Miguel Querol son folías.<sup>6</sup>

Tabla I.1: Obras del CMP basadas en el esquema de folía según Ward y Querol.

Según John Ward		Según Miguel Querol	
Título	Autor	Título	Autor
Nº 9. “No quiero ser monja, no” Nº 12. “Rodrigo Martines” Nº 59. “Las mis penas, madre”	Anónimo Anónimo Escobar	Nº 12. “Rodrigo Martines”	Anónimo
Nº 81. “Señora de hermosura” Nº 92. “Muchos van de amor heridos” Nº 114. “No pueden dormir mis ojos” Nº 121. “De la vida desde mundo” Nº 126. “Una sañosa porfia” Nº 163. “Los suspiros no sosiegan” Nº 167. “Ninguno cierre las puertas” Nº 174. “Oy comamos y bebamos” Nº 179. “¡Si abrá en este baldrés!” Nº 197. “De ser mal casada”	Encina Anónimo Escobar Anónimo Encina Encina Encina Encina Encina Encina Fernández	Nº 79. “Mi libertad en sosiego” Nº 81. “Señora de hermosura” Nº 92. “Muchos van de amor heridos”	Encina Encina Anónimo
Nº 310. “Meu naranjedo no ten fruta” Nº 361. “No puedo apartarme” Nº 434. “Dios te salve cruz preciosa”	Anónimo Anónimo Anónimo	Nº 174. “Oy comamos y bebamos” Nº 179. “¡Si abrá en este baldrés!” Nº 271. “Pues que ya nunca nos veis” Nº 310. “Meu naranjedo no ten fruta” Nº 361. “No puedo apartarme” Nº 420. <i>Adorámoste, Señor</i>	Encina Encina Encina Anónimo Anónimo de la Torre

<sup>5</sup> Véase Emilio Ros-Fábregas, “Orígenes de los cancioneros de la Colombina, Segovia y Palacio: la evidencia de las filigranas del papel en el contexto del proceso de recopilación”, en *La música en tiempos de Isabel la Católica: teoría y praxis*, ed. Soterraña Aguirre. Valladolid: Universidad de Valladolid (en prensa).

<sup>6</sup> John Ward, “The Folia”, pp. 61-86.

No quedan claros los criterios que Ward utilizó para señalar como “folías” las obras citadas en la Tabla I.1. Simplemente escribió que “por lo menos diecisiete obras en el Cancionero Musical de Palacio son arreglos de la música de folía ajustada a textos diferentes”.<sup>7</sup> Leyendo el artículo de Ward parece evidente que este investigador con el término “música de folía” se refiere al esquema armónico de folía tardía (i-V-i-VII-III-VII-i-V-i). Sin embargo, entre las obras señaladas por Ward, la N° 59 no tiene nada que ver con el esquema de folía, y las N°s 114, 163 y 167 presentan sólo parte del material armónico del esquema. También Querol identifica “el tema de folía” con la folía tardía añadiendo que “la folía en la tradición polifónica española se presenta casi siempre como un sólido bloque armónico-melódico”.<sup>8</sup> Juan José Rey, al analizar algunas de las piezas indicadas por Querol como folías, se basó en la mayor o menor semejanza de los villancicos con el esquema armónico utilizado en la folía tardía. Rey, que intenta establecer qué villancicos pueden ser considerados folías propiamente dichas, da por descontada una relación entre las piezas vocales de los siglos XV-XVI y una danza, cuya estructura cristalizó en la segunda mitad del siglo XVII.<sup>9</sup>

Para llevar a cabo un análisis que tenga en cuenta el objetivo propuesto, es decir el estudio del repertorio en relación con procesos de composición-improvisación y con la cultura oral, es preciso hacer antes una selección más rigurosa de las piezas que tradicionalmente se consideran basadas en el esquema de folía. La finalidad de esta selección es la de obtener un número de piezas con características homogéneas que puedan ser consideradas más cercanas al repertorio supuestamente empleado en la tradición oral, descartando otras piezas que presenten una evidente manipulación culta de los modelos originales, o las que presenten una semejanza con el esquema sólo por utilizar el mismo material armónico común al lenguaje musical de la época. Una vez identificado un “núcleo” de obras con estas características, será posible analizar las demás obras para determinar cuáles corresponden a los mismos criterios compositivos. Pero, ¿es posible encontrar un criterio que sea el más neutral posible y que no se base en las sucesivas evoluciones del esquema, sino exclusivamente en las características internas del repertorio estudiado?

William Prizer, investigando las relaciones entre la tradición oral y el repertorio italiano de la *frottola* y basándose en los estudios de Nino Pirrotta, afirmó que “en cualquier

---

<sup>7</sup> Ward, “The folia”, p. 416: “At least seventeen pieces in the great Cancionero de Palacio are arrangements of the folia music accommodated to different texts”.

<sup>8</sup> Querol, “La canción popular”, pp. 73-74.

<sup>9</sup> Juan José Rey, *Danzas cantadas*, p. 69.

música que se transmita principalmente a través de recursos orales, se hallan dos factores imprescindibles: simplicidad y redundancia. Estos elementos son necesarios, porque el intérprete, que conoce un repertorio extenso, tiene que memorizar no sólo la música, sino también el texto, que a menudo podía resultar bastante largo” [mi traducción].<sup>10</sup> Muchas *frottole* pueden ser reducidas a pocos elementos armónico-melódicos. Estas estructuras, que Prizer llama “formas mnemónicas”, están relacionadas con las estructuras métricas y la disposición de las rimas en los poemas y servían tanto para reducir el número de frases musicales que el intérprete tenía que aprender, como para proporcionar una “llave” con la que asociar una rima determinada con una melodía determinada.<sup>11</sup>

Basándome en los estudios de Prizer sobre el repertorio de la *frottola*, que presenta numerosas analogías y puntos de contacto que en parte quedan por investigar con el repertorio español de la misma época, he decidido utilizar precisamente los criterios de “simplicidad y redundancia” para elegir el grupo de composiciones del CMP con el que empezaré el análisis. Las piezas basadas en el esquema de folía que se desarrollan utilizando recursos mínimos de tipo armónico, melódico y técnico-contrapuntístico son las siguientes, presentadas en el orden en el que a continuación se analizarán (véase Tabla II.2).

Tabla I.2: Obras del CMP basadas en el esquema de folía que respetan los criterios de máxima simplicidad y redundancia.

<b>Título</b>	<b>Autor</b>
Nº 92. “Muchos van de amor heridos”	Anónimo
Nº 310. “Meu naranjedo no ten fruta”	Anónimo
Nº 361. “No puedo apartarme”	Anónimo
Nº 179. “¡Si abrá en este baldrés!”	Encina
Nº 271. “Pues que ya nunca nos veis”	Encina
Nº12. “Rodrigo Martines”	Anónimo

<sup>10</sup> William Prizer, “The Frottola and the unwritten tradition”, *Studi Musicali*, 15/1 (1986), p. 6: “In any music that is transmitted primarily through oral means, there are two requisite factors: simplicity and redundancy. These elements are necessary because the performer, with a large repertory, must have memorized not only the music, but also the text, which was often quite long”.

<sup>11</sup> Prizer. “The Frottola”, p. 7.

### I.2.1. Anónimo , “Muchos van de amor heridos” (CMP, N° 92, fol. 59r)

Tal como afirma Romeu, esta composición anónima fue copiada tardíamente en el CMP debajo de una obra italiana anterior (véase mi edición en el Ejemplo I.1).

Ejemplo I.1: Anónimo, “Muchos van de amor heridos” (CMP, N° 92, fol. 59r).

The musical score is presented in four staves. The top staff is for Tiple (Treble clef, 3/4 time), the second for 1° C[ontra] (Cello clef, 3/4 time), the third for T[enor] (Tenor clef, 3/4 time), and the fourth for 2° C[ontra] (Bass clef, 3/4 time). The key signature has one sharp (F#). The lyrics are: "Mu - chos van de, a - mor he - ri - dos y yo tam - bién, Mu - chos van... Mu - chos van... Mu - chos van...".

7  
Sin o - sar de - cir por quien. Per - di - dos con tal vi - to - ria  
Que - de so - la, es - ta me - mo - ria.

**Texto:**

*Muchos van de amor heridos,  
y to también,  
sin osar dezir de quién.*

Perdidos con tal vitoria,  
quede sola esta memoria:           5  
no puede ser mayor gloria  
ni mayor bien  
*que nunca dezir por quién*

Y con este tal dolor,  
que se calle es lo mejor,           10  
pues está todo'l favor  
y todo el bién  
*en nunca dezir por quién.*<sup>12</sup>

La letra no tiene nada de popular, sino que desarrolla un tema de amor típico de la poesía cortesana. El estribillo debió de ser muy apreciado en la época ya que en el mismo CMP se encuentra otra versión (fol. 263r) musicada por Jacobus Milarte que presenta el mismo refrán y una copla más. Otra versión del texto, musicada por Bartolomeo Tromboncino y con glosas escritas en italiano se halla en *Fioretti di frottole, barzellette e capitoli strambotti e sonetti, libro secondo* (Napoli, Giovanni Antonio de Laneto, 1519) y en *Frottole de Misser Bartolomeo Tromboncino e de Meser Marcheto Carra* (s.e., s.l. 1520).<sup>13</sup> La versión de Tromboncino, “Munchos son d’amor heridos”, que William Prizer ha relacionado con la corte de Lucrezia Borgia duquesa de Ferrara de origen español, pertenece entonces al género italiano de la *frottola*.<sup>14</sup> Según Romeu la versión anónima, así como la versión de Milarte, pertenecen a la quinta inclusión del CMP que dataría de alrededor de 1515.<sup>15</sup>

En las cuatro voces de la versión anónima de “Muchos van de amor heridos” se encuentran los elementos típicos de las piezas basadas en el esquema de folía. El Bajo lleva las notas fundamentales de los acordes. El Tiple y el Tenor se mueven por intervalos paralelos

---

<sup>12</sup> Romeu, *Reyes Católicos*, IV/2, p.292.

<sup>13</sup> Fuentes citadas por William Prizer, “Isabella d’Este and Lucrezia Borgia as patrons of music: the frottola at Mantua and Ferrara”, *Journal of the American Musicological Society*, 38/1 (1985), pp. 1-33.

<sup>14</sup> Prizer. “Isabella D’Este”, p.20.

<sup>15</sup> Romeu, *Reyes Católicos*, IV/1, p.12.

de sexta, y entonan respectivamente las que Richard Hudson llama series de tonos 4 y 7.<sup>16</sup> La melodía del Contra 2º, muy simple, está constituida por dos notas, La y Do, que se alternan. Armónicamente interesantes son las cadencias de los compases 9 y 13, donde la insistencia del Contra 2º en seguir su esquema melódico de dos notas engendra una disonancia poco ortodoxa (acorde de séptima mayor).

La estructura del texto se refleja en la estructura musical. Los primeros dos versos del estribillo (y de la vuelta) están musicados de manera simétrica: cada verso corresponde a una mitad exacta del esquema de folía. La música del tercer verso del estribillo es igual a la música de las mudanzas (en las mudanzas se ha añadido una nota para que la música encaje con un verso llano en vez de agudo); está basada en una versión abreviada del esquema de folía, privado del tono central y de su respectivo acorde III (véase Ejemplo I.2):<sup>17</sup>

Ejemplo I.2: Esquema armónico-melódico de “Muchos van de amor heridos”  
(CMP, N° 92, fol. 59r).

El verso 1 termina con el mismo grado (III) y las mismas notas con que se inicia el verso 2; igualmente el verso 3 se inicia con el mismo grado (V) y las mismas notas con que finaliza el verso 2.

La diferente extensión del primer verso (ocho sílabas) y el segundo (cinco sílabas) se refleja en la mayor duración de la primera frase musical, obtenida a través de la reiteración del acorde VII. El ritmo musical deriva casi enteramente del ritmo poético. A sílabas tónicas corresponden generalmente duraciones de Breve, y a sílabas átonas duraciones de Semibreve.

<sup>16</sup> Véase Introducción 2.1.4.1.

<sup>17</sup> En este ejemplo, como en los sucesivos, se evidencia la estructura armónico-melódica de la pieza, omitiendo los valores rítmicos y las repeticiones de acordes iguales.



Anglés, en su edición, modificó las notas del compás 4 (original: □ ◇) para que encajaran con las sílabas del texto (◇ ◇ ◇). Sin embargo, la notación original encaja con la métrica del verso 11 del poema (“pues está todo el favor”), que termina con una sílaba aguda en vez de grave como el primer verso (“Muchos van de amor heridos”). Además, la métrica de la mudanza de la segunda estrofa encaja exactamente con la música del tercer verso del estribillo diferentemente de la mudanza de la primera estrofa. Estos elementos dan la impresión de que la música haya sido pensada para la última estrofa.

### **I.2.2. Anónimo, “Meu naranjedo no ten fruta” (CMP, N° 310, fol. 217r)**

Margit Frenk incluye el texto de “Meu naranjedo no ten fruta” (N° 310) en su *Corpus de la antigua lírica popular*.<sup>18</sup> Según Romeu, el poema constituiría el refrán y los dos primeros dísticos de un cosaute gallegoportugués al que faltan dos o más dísticos que desarrollarían los conservados.<sup>19</sup> Se copió tardíamente en el fol. 217r y pertenecería a la décima inclusión que según Romeu dataría de alrededor de 1520.<sup>20</sup>

Por lo que se refiere a la forma musical de “Meu naranjedo no ten fruta”, la voz superior es prácticamente igual al Tenor de “Muchos van de amor heridos” (N° 92); a su vez, el Contra 1° de la N° 310 es igual a la voz superior de la N° 92 (Compárese el Ejemplo I.3 con el Ejemplo I.1). Estas dos voces que en la N° 92 formaban sextas paralelas, en la N° 310 forman terceras paralelas. En “Meu naranjedo no ten fruta”, el Tenor lleva la simple melodía de dos notas (La y Do) que en la pieza anterior (N° 92) cantaba el Contra 1°; en esta ocasión se ha evitado la disonancia en las cadencias de los compases 9 y 13 con el simple recurso de introducir una tercera nota (Sol).

---

<sup>18</sup> Frenk, *Nuevo Corpus*, vol. 1, p. 210.

<sup>19</sup> Romeu, *Reyes Católicos*, IV/2, p.413.

<sup>20</sup> Romeu, *Reyes Católicos*, IV/1, pp. 12-13.

Ejemplo I.3: Anónimo, “Meu naranjedo no ten fruta” (CMP, N° 310, fol. 217r).

[Tiple] Meu na-ran - je - do no ten fru - ta, Mas a - go - ra ven;

[1° Contra] Meu na-ran - je - do...

[Tenor] 8 Meu na-ran - je - do...

[2° Contra] Meu na-ran - je - do...

No me le to - que nin - guén Meu na - ran - je - do flo - ri - do  
Meu na - ran - je - do flo - ri - do

**Texto:**

*Meu naranjedo no ten fruta  
mas agora ven;  
no me le toque ninguém*

*Meu naranjedo florido (bis)  
el fruto no l'es venido, 5  
mas agora ven;  
no me le toque ninguém*

*Meu naranjedo granado (bis)  
el su fruto no l'es llegado,  
mas agora ven; 10  
no me le toque ninguém.<sup>21</sup>*

<sup>21</sup> Romeu, *Reyes Católicos*, IV/2, pp.412-413.

La forma del poema, a pesar de tener éste, con respecto al anterior, un verso menos en la mudanza, presenta la misma relación estructural con la música de “Muchos van de amor heridos”, ya que el único verso de la mudanza (“Meu naranjedo florido”) se repite dos veces. Compárese la estructura de “Meu naranjedo no ten fruta” (Ejemplo I.4) con la de “Muchos van de amor heridos” (Ejemplo I.2).

Ejemplo I.4: Esquema armónico-melódico de “Meu naranjedo no ten fruta” (CMP, N° 310, fol. 217r).

The musical score is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of several measures. Above the staff, brackets indicate structural divisions: 'estribillo y vuelta' covers the first three measures; 'verso 1' covers the first measure; 'v. 2' covers the second measure; 'v. 3' covers the third measure; 'mudanza' covers the fourth measure; and 'v. 4' covers the fifth measure. Below the staff, harmonic symbols are placed under each measure: V i VII III III VII i V, V i VII i IV V i, and V i VII i IV V i. Further below, brackets group these symbols: 'esquema de folía' under the first three measures, and two 'variante' labels under the last three measures.

La estructura musical de las dos piezas analizadas hasta ahora, coincide exactamente debido a que coinciden también las estructuras de los poemas si consideramos la repetición del verso de mudanza (véase Tabla I.3).<sup>22</sup>

Tabla I.3: Comparación de las estructuras métrico-poéticas de “Muchos van de amor heridos” (CMP, N° 92, fol. 59r) y “Meu naranjedo no ten fruta” (CMP, N° 310, fol. 217r).

	“Muchos van de amor heridos”	“Meu naranjedo no ten fruta”
Estribillo	<i>n</i> <sup>8</sup> <i>a</i> <sup>5</sup> A <sup>8</sup>	<i>n</i> <sup>9</sup> A <sup>6</sup> A <sup>8</sup>
Copla	<i>b</i> <sup>8</sup> <i>b</i> <sup>8</sup> <i>b</i> <sup>8</sup> <i>a</i> <sup>5</sup> A <sup>8</sup>	<i>b</i> <sup>8</sup> [B <sup>8</sup> ] <i>b</i> <sup>8</sup> A <sup>6</sup> A <sup>8</sup>

<sup>22</sup> En este caso y en los ejemplos siguientes, para indicar el esquema métrico he adoptado los criterios utilizados por Romeu en *Reyes Católicos*, IV/1,2 y admitidos en las ediciones críticas. Van en cursiva las rimas llanas y en letra normal las rimas agudas. La asonancia se indica por un apóstrofe a la derecha de la letra y la ausencia de rima por “n”. El índice numérico que se pone a la derecha de la rima expresa el número de sílabas de cada verso.

Es interesante señalar cómo, desde un punto de vista poético, la vuelta del primer poema está constituida por un verso (“Que nunca dezir por quién”), mientras que en el segundo poema la vuelta tiene dos versos (“mas agora ven; / no me lo toque ninguén”). Las pocas variantes entre las frases musicales de las dos obras son debidas a la variable extensión de los versos 1 y 2 de los poemas.

### **I.2.3. Anónimo, “No puedo apartarme” (CMP, N° 361, fol. 245v)**

Según Romeu esta composición, anónima como las precedentes, forma parte de la redacción primitiva del CMP.<sup>23</sup> El estribillo de este poema se encuentra en otras cuatro fuentes, tres literarias y una musical. En el *Cancionero del Ateneo Barcelonés* (fol. 221v), que según Dutton data de finales del siglo XV, se halla una versión del texto con 3 estrofas más.<sup>24</sup> Sebastián de Horozco, en la rúbrica de su cancionero, se refiere al poema como “cantar viejo”, hecho que parecería atestiguar su origen popular, y escribe una versión contrahecha a lo divino (*No puedo apartarme / de vos, Virgen y madre; / no puedo apartarme*).<sup>25</sup> También Pedro de Andrade Caminha en su cancionero define este poema como “cantar velho”.<sup>26</sup> Otra versión con música es la de Juan Vásquez que, en su *Recopilación de sonetos y villancicos a cuatro y a cinco* (Sevilla 1560), añade nuevas glosas al estribillo. No es exacta la afirmación de Inglés, según la cual la versión del CMP presenta “otra música”, con respecto a la de Vasquez.<sup>27</sup> En realidad, este compositor mantiene la melodía más aguda del CMP en el Tiple, pero compone un acompañamiento más elaborado contrapuntísticamente y en estilo no homofónico.<sup>28</sup> Véase mi edición de “No puedo apartarme” en el Ejemplo I.5.

---

<sup>23</sup> Romeu, *Reyes Católicos*, IV/1, p. 9.

<sup>24</sup> Dutton. *El cancionero*, vol. 1, p. 9.

<sup>25</sup> Romeu, *Reyes Católicos*, IV/2, p. 442.

<sup>26</sup> Romeu, *Reyes Católicos*, IV/2, p. 443.

<sup>27</sup> Higinio Inglés, *Juan Vásquez, “Recopilación de Sonetos y Villancicos a cuatro y cinco voces (Sevilla 1560)*, Monumentos de la Música Española, vol. IV (Barcelona: C.S.I.C., 1946), p. 22.

<sup>28</sup> Véase Mariano Lambea Castro, “Un ejemplo ilustrativo del proceso de cambio entre el villancico renacentista y el barroco”, *Anuario Musical*, 56 (2001), pp. 59-73.

Ejemplo I.5: Anónimo, “No puedo apartarme” (CMP, N° 361, fol. 245v).

The musical score is written for four voices: Tiple (Treble Clef), Tenor (Tenor Clef), 1º Contra (Alto Clef), and 2º Contra (Bass Clef). The time signature is 3/4. The lyrics are as follows:

Tiple: No pue - do, a - par - tar - me de los a - mo - res ma - dre,  
 Tenor: No pue - do...  
 1º Contra: No pue - do...  
 2º Contra: No pue - do...

At the beginning of the second system, there is a measure number '6' above the Tiple staff. The lyrics for this system are:

Tiple: No pue - do, a - par - tar - me A - mor tie - ne, a - ques - to  
 Tenor: Con su lin - do ge - sto.

**Texto:**

*No puedo apartarme  
 de los amores, madre;  
 no puedo apartarme.*

Amor tiene aquesto  
 con su lindo gesto,           5  
 y prende muy presto  
 y suelta muy tarde.  
*No puedo apartarme*<sup>29</sup>

<sup>29</sup> Romeu, *Reyes Católicos*, IV/2, p. 442.

La diferencia más evidente entre “No puedo apartarme” y las dos obras anteriores (“Muchos van de amor heridos” y “Meu naranjado no ten fruta”) se encuentra en el tipo de esquema de folía, que en este caso empieza y termina con el acorde de primer grado.<sup>30</sup> Las dos melodías principales se mueven por terceras paralelas en las voces de Tiple y Tenor tal como ocurre en “Meu naranjado no ten fruta”. Otra vez, la cadencia que termina tanto el estribillo como la mudanza es digna de señalarse: en este caso hay que subrayar la presencia de tres quintas paralelas consecutivas entre Contra 1° y Tiple (véase Ejemplo I.5, compases 7-8 y 11-12).<sup>31</sup> Esta cadencia particular podría ser el signo evidente de una voluntad de imitar un estilo improvisado de carácter popular, o el rastro de una praxis de acompañamiento con un instrumento de cuerdas como la vihuela o la guitarra.

A pesar de las variantes señaladas, “No puedo apartarme” coincide perfectamente, por lo que se refiere a la estructura, con las piezas precedentes (véase Ejemplo I.6).

Ejemplo I.6: Esquema armónico-melódico de “No puedo apartarme”  
(CMP, N° 361, fol. 245v).

The musical score consists of a single melodic line on a treble clef staff. It is divided into four sections: 'verso 1', 'v. 2', 'v. 3', and 'v. 4'. The first three sections are grouped under the label 'estribillo y vuelta', and the fourth is labeled 'mudanza'. Below the notes, chord symbols are provided: 'i V i VII III III VII i V i' for the first group, 'i V i VII i V' for the second, and 'i V i VII i V' for the third. The first two groups are labeled 'esquema de folía', and the third and fourth are labeled 'variante'. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Los primeros dos versos del estribillo están musicados simétricamente con las dos mitades del esquema de folía; la música del tercer verso del estribillo utiliza la variante abreviada del esquema de folía que se repite para la mudanza. Como en los casos precedentes, los tres versos del estribillo (y de las vueltas) tienen una conexión armónico-melódica, que junta el final de cada verso con el principio del siguiente. La misma estructura musical se relaciona otra vez a una estructura estrófica equivalente a las anteriores (compárese la Tabla I.

<sup>30</sup> Con respecto a la edición de Anglés, en mi transcripción he preferido utilizar el Do sostenido en vez de natural en los compases 1 y 6.

<sup>31</sup> La segunda quinta (Si-Fa) puede ser disminuida considerando el Si natural, o justa considerando el Sib como *musica ficta*.

4 y la Tabla I.3) y los valores musicales más largos corresponden a los acentos tónicos del texto.

Tabla I.4: Estructura métrico-poética de “No puedo apartarme” (CMP, N° 361, fol. 245v).

Estribillo	A' 6 a' 7 A' 6
Copla	b <sup>6</sup> b <sup>6</sup> b <sup>6</sup> a' 6 A' 6

#### I.2.4. Juan del Encina, “¡Si abrá en este baldrés!” y “Pues que ya nunca nos veis” (CMP, N° 179, fols. 108v-109r y N° 271, fol. 195v)

Hay varios motivos para analizar juntas las obras “¡Si abrá en este baldrés!” y “Pues que ya nunca nos veis”. Las dos fueron musicadas por Encina, pertenecen, según Romeu, a la redacción primitiva del CMP y presentan idéntica música. En los Ejemplos I.7 y I.8 se pueden comparar las dos piezas que he transcrito realizando algunas modificaciones con respecto a la edición de Anglés. A pesar de la evidente coincidencia de la música de estas dos obras, Anglés en sus transcripciones dejó natural el Do en los compases 2 y 10 de “Pues que ya nunca nos veis” que en la notación original de “¡Si abrá en este baldrés!” aparece sostenido.<sup>32</sup> En mi transcripción he alterado también el Do en los compases 2 y 10 de “Pues que ya nunca nos veis”. Además, para realizar mi edición de “¡Si abrá en este baldrés!” he utilizado el texto original del villancico según la edición de Dutton. El texto, que presenta explícitas referencias sexuales, fue censurado en el manuscrito por una mano posterior, y en las ediciones modernas por el sentido del pudor de Monseñor Anglés y de Romeu.<sup>33</sup>

<sup>32</sup> Romeu, *Reyes Católicos*, IV/1, p. 9.

<sup>33</sup> Dutton. *El cancionero*, vol. 2, p. 522.

Ejemplo I.7: Encina, “¡Si abrá en este baldrés!” (CMP, N° 179, fols. 108v-109r).

[Tiple] *¡Si a - brá, en es - te bal - drés Man - gas pa - ra*

Tenor *¡Si a - brá, en...*

1° Contra *¡Si a - brá, en...*

2° Contra *¡Si a - brá, en...*

to - das tres! Tres mo - ças d'a - ques - ta vil - la

**Texto**

*¡Si abrá en este baldrés  
mangas para todas tres?*

Tres moças d'aquesta villa  
desollavan una [pixa]  
para mangas a todas tres. 5

Tres moças d'aqueste barrio  
desollavan un c[arajo]  
para mangas a todas tres.

Desollavan una p[ixa]  
y faltóles una tira 10  
para mangas a todas tres.

Y faltóles una tira;  
la una a buscalla yva.  
para mangas a todas tres.

Desollavan un c[arajo] 15  
y faltóles un pedaço  
para mangas a todas tres.

Y faltóles un pedaço;  
la una yva a buscallo.  
para mangas a todas tres.<sup>34</sup> 20

<sup>34</sup> Dutton, *El cancionero*, vol. 2, p. 522.



Ejemplo I.8: Encina, “Pues que ya nunca nos veis” (CMP, N° 271, fol. 195v).

[Tiple] Pues que ya nun - ca nos veis, No se por qué

Tenor Pues que ya...

1.º Contra Pues que ya...

2.º Contra Pues que ya...

7 lo ha - séis Vues - tro, ol vi - do, á si - do tan - to  
Que es co - sa d'es - pan - to

**Texto**

“Pues que ya nunca nos veis”,  
*no sé por qué lo hazéis.*

Vuestro olbido á sido tanto,  
que es cosa d’espanto.  
¿En tan poco nos tenéis? 5  
*No sé por qué lo hazéis.*<sup>35</sup>

<sup>35</sup> Romeu, *Reyes Católicos*, IV/2, p. 381.

Es muy raro que se copiaran en la misma sección de un cancionero dos obras idénticas y del mismo compositor. Seguramente, como afirma Rey, “la repetición de la misma música para ambos textos parece indicarnos que se trata de un cliché válido para estribillos de dos versos”.<sup>36</sup> Pero ¿qué sentido tendría malgastar precioso papel, tinta y tiempo, cuándo más simplemente se hubiera podido anotar debajo de una pieza “cantase a la manera de...”?<sup>37</sup> Puede ser que en realidad las dos piezas no formasen parte de la misma sección, sino que una perteneciera a otro cuaderno añadido sucesivamente a la sección originaria. Para averiguar esta hipótesis haría falta un estudio paleográfico profundizado sobre el manuscrito, que iría más allá del objetivo de este trabajo.<sup>38</sup>

Los contenidos literarios de las dos obras son exactamente opuestos: por un lado, en “¡Si abrá en este baldrés!” el texto alude a las aventuras sexuales de tres mozas, y es pródigo de particulares obscenos (Frenk recoge el poema en su *Corpus*).<sup>39</sup> Por otro lado, “Pues que ya nunca nos veis” presenta un texto típico de la lírica cortesana. Probablemente Encina utilizó voluntariamente la misma música para dos textos de carácter totalmente opuesto.

Nos encontramos frente a una nueva forma de adaptación del esquema de folía a un texto poético. Mientras que todos los ejemplos examinados anteriormente se referían a estribillos de tres versos, ahora vemos cómo el esquema puede ser adaptado, de manera sencilla, a un estribillo de dos versos (véase ejemplo I.9).

---

<sup>36</sup> Rey, *Danzas cantadas*, p. 65.

<sup>37</sup> Véase Emilio Ros-Fábregas, “Canciones sin música”, pp. 1505-1514.

<sup>38</sup> Este dato podría confirmar la opinión de Emilio Ros-Fábregas sobre la redacción primitiva del CMP. Según Ros-Fábregas, existen unas incongruencias entre el índice inicial del cancionero y el contenido de aquella sección del manuscrito, que Romeu considera la redacción primitiva. Estas discrepancias junto a algunas evidencias paleográficas, como las diferentes tonalidades de tinta y marcas de agua diferentes, dejarían suponer que aquella que para Romeu es la redacción primitiva del CMP, es, en realidad, el resultado de la unión de un proceso de recopilación mucho más fragmentario. Véase Emilio Ros-Fábregas, *The Manuscript Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M. 454: Study and Edition in the Context of the Iberian and Continental Manuscript Traditions*, 2 vols., Tesis Doctoral, Ph.D. (City University of New York, 1992), vol. 1, pp. 199-203; y “Orígenes de los cancioneros” (en prensa).

<sup>39</sup> Frenk, *Nuevo corpus*, pp. 1166-1168.

Ejemplo I.9: Esquema armónico-melódico de “¡Si abrá en este baldrés!” y “Pues que ya nunca nos veis” (CMP, N° 179, fols. 108v-109r y CMP, N° 271, fol.195v).

Tal como ocurre en “No puedo apartarme”, también en estos dos casos se utiliza el esquema de folía empezando y terminando el estribillo por el primer grado. En este caso es evidente una pequeña modificación en la segunda mitad del esquema (repetición de la secuencia VII-i). Faltando el tercer verso del estribillo, no se halla la anticipación musical de la mudanza como en los ejemplos anteriores. De esta manera se evidencia aún más, a nivel musical, la diferencia entre estribillo, mudanza y vuelta y el primer verso de la vuelta empieza con el mismo grado con que finaliza el estribillo. Las melodías principales, como en los N° 310 y N° 361, se mueven por terceras paralelas en las voces más agudas.

Los dos poemas, a pesar de tener la misma música, difieren en la estructura, ya que la mudanza de “¡Si abrá en este baldrés!” está constituida, como en el caso de “Meu naranjado no ten fruta”, por un solo verso. También en este caso no es la estructura musical la que se adapta a la literaria, sino que, al revés, se repite dos veces el único verso de la mudanza para que siga el molde musical del ritornelo (véase Tabla I.5).

Tabla I.5: Comparación de las estructuras métrico-poéticas de “¡Si abrá en este baldrés!” y “Pues que ya nunca nos veis” (N° 179, fols. 108v-109r y N° 271, fol.195v).

	“¡Si abrá en este baldrés!”	“Pues que ya nunca nos veis”
Estribillo	a <sup>8</sup> A <sup>8</sup>	a <sup>8</sup> A <sup>8</sup>
Copla	b' <sup>8</sup> [B <sup>8</sup> ] B' <sup>8</sup> A <sup>9</sup>	b <sup>8</sup> b <sup>7</sup> a <sup>8</sup> A <sup>8</sup>

La diferencia entre las estructuras poéticas se hace más evidente si consideramos que “¡Si abrá en este baldrés!” es, en realidad, un cosaute, y en cuanto tal presenta una distribución particular de repeticiones, rimas y asonancias (según Romeu, la técnica estrófica del cosaute requiere el siguiente orden para los dísticos: I, II, III, V, IV, VI).<sup>40</sup> Como ha notado Rey, las frases musicales equilibradas de cuatro compases sugieren el carácter de baile de estas piezas.<sup>41</sup>

### **I.2.5. Anónimo, “Rodrigo Martines” (CMP, N° 12, fols. [7v]-8r)**

Según Romeu, este cosaute de autor anónimo fue añadido en la segunda inclusión del CMP.<sup>42</sup> En la parte musical faltan el Tiple y parte del Tenor, “que seguramente estarían en el fol. 7, desaparecido”.<sup>43</sup> Anglés en su edición reconstruyó el fragmento inicial del Tenor que ha desaparecido.<sup>44</sup> Sin embargo, considerando las obras analizadas hasta ahora, la voz de Contra y parte de la de Tenor que han sobrevivido son suficientes para reconstruir la pieza entera para cuatro voces.

De hecho no podemos saber con certeza si esta pieza estaba escrita para tres o para cuatro voces. Fue añadida al cuerpo principal del cancionero utilizando la parte inferior que quedaba libre del folio 7v (del cual se desconoce el contenido por faltar en el índice del CMP alguna referencia a esta sección) y del folio 8r. En el fol. 8r, debajo de la N° 11, *Panpano verde*, han quedado las dos voces mas graves de la pieza: mitad del Tenor y todo el Contra. Probablemente Anglés y Romeu suponen que la pieza sería a tres voces por la indicación “Contra” en vez de “2° Contra”. Sin embargo, sabemos que las añadiduras al CMP no están hechas con el mismo cuidado con que se escribieron las piezas del cuerpo principal, así que, a pesar de la indicación “Contra” en vez de “2° Contra”, la obra podría haber tenido cuatro voces. Siguiendo el modelo de las piezas analizadas anteriormente, he añadido otra voz de Contra y el Tiple.

Con respecto a la edición de Anglés, he aportado algunas modificaciones a la adaptación del texto a la música, basándome en el hecho de que, en las piezas precedentes, a

---

<sup>40</sup> Romeu, *Reyes Católicos*, IV/2, p. 335.

<sup>41</sup> Rey, *Danzas cantadas* p. 65.

<sup>42</sup> Romeu, *Reyes Católicos*, IV/1, p. 11;

<sup>43</sup> Romeu, *Reyes Católicos*, IV/2, p. 252.

<sup>44</sup> Anglés, *Reyes Católicos*, I, p. 15.

cada sílaba del texto corresponde una nota. Música y texto encajan perfectamente al utilizar siempre la exclamación “ahe” en vez de “he”, no sólo en el final del estribillo, sino también al final de la mudanza. Nótese como así la exclamación “ahe” va a coincidir con los saltos de octava del bajo, creando un efecto onomatopéyico y divertido conforme al espíritu de la pieza. Además he reducido los valores originales a la cuarta parte y no a la mitad como en la edición de Anglés. En el Ejemplo I.10 es posible comparar mi reconstrucción a cuatro voces de “Rodrigo Martines” con la edición a dos voces que realizó Anglés.<sup>45</sup>

Ejemplo I.10: Anónimo, “Rodrigo Martines” (CMP, N° 12, fols. [7v]-8r).  
Comparación entre mi reconstrucción a cuatro voces y la edición a dos voces de Anglés.

The image displays two musical staves for comparison. The top staff is a four-voice reconstruction, and the bottom staff is a two-voice edition by Anglés.

**Four-voice reconstruction (top):**

- [Tiple]:** Treble clef, 3/4 time. Lyrics: Ro - dri - go Mar - ti - nes A las án - sa - res ja - he!
- [1 Contra]:** Treble clef, 3/4 time. Lyrics: Ro - dri - go...
- [Tenor]:** Treble clef, 3/4 time. Lyrics: Ro - dri - go...
- [2° Contra]:** Bass clef, 3/4 time. Lyrics: Ro - dri - go...

**Two-voice edition (bottom):**

- [Tenor]:** Treble clef, 3/4 time. Lyrics: Ro - dri - go Mar - ti - nes A las án - sa - res, ja - he!
- [Contra]:** Bass clef, 3/4 time. Lyrics: Ro - dri - go

The notation includes a common time signature of 3/4 and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written below the notes, with some syllables separated by hyphens. The two-voice edition uses a different rhythmic structure for the lyrics compared to the four-voice reconstruction.

<sup>45</sup> Anglés, *Reyes Católicos*, I, p. 15.

Pen - san - do qu'e - ran va - cas Sil - vá - va - las ¡[a] - he!

Pen - san - do qu'e - ran va - cas Sil - vá - va - las. ¡[H]e!

Ro - dri - go Mar - ti - nes A - tán gar - ri - do [a - he]

Ro - dri go Mar - ti - nes, A - tán gar - ri - do,

**Texto:**

Rodrigo Martines  
*a las ánsares, ¡[a]he!*  
*pensando qu' eran vacas,*  
*silvávalas. ¡[a]he!*

Rodrigo Martines, 5  
atán garrido, [ahe]  
los tus ansarinos  
llévalos el rio ¡Ahe!  
*pensando qu' eran vacas,*  
*silvávalas. ¡[a]he!* 10

Rodrigo Martines  
atán loçano, [ahe]  
los tus ansarinos  
lleva los el vado ¡Ahe!  
*pensando qu' eran vacas,* 15  
*silvávalas. ¡[a]he!*<sup>46</sup>

En realidad la reconstrucción de la obra a cuatro voces que he llevado a cabo no modifica para nada la estructura de la pieza, que ya quedaba clara con las solas voces de contra y tenor (Véase Ejemplo I.11).

Ejemplo I.11: Esquema armónico-melódico de “Rodrigo Martines”  
(CMP, N° 12, fols. [7v]-8r).

Por primera vez vemos la adaptación del esquema de folía a un estribillo de cuatro versos, ya que las piezas analizadas hasta ahora tenían estribillos de tres (N<sup>os</sup> 92, 310, 361) o de dos versos (N<sup>os</sup> 179-261). En este caso se ha repetido el esquema de folía entero para la segunda pareja de dos versos del estribillo, y también para los dos versos de la mudanza. Como los dos versos de mudanza se repiten, en cada estrofa escuchamos cuatro veces el

<sup>46</sup> En este caso no he utilizado la edición del texto de Romeu y me baso directamente en el texto de CMP, fol. 8r al cual he aportado las modificaciones que se encuentran entre paréntesis cuadas.

esquema de folía. Es decir que musicalmente no existe distinción evidente entre estribillo y mudanza. Los únicos indicios que permiten reconocer la forma de la pieza a quien la escuche son de tipo textual: la repetición de los dos versos de la mudanza, y la repetición, en cada vuelta, del mismo texto del estribillo. Se tiene la impresión de que la música no encaja bien con la forma de villancico, sino que fue pensada originariamente para otra forma literaria estrófica como el romance (de hecho se podría adaptar perfectamente a estrofas de cuatro versos).

Entre las analizadas, “Rodrigo Martines” es la que seguramente satisface más los criterios de máxima simplicidad y redundancia.

### **I.3. Las fórmulas $\alpha$ - $\beta$ y $\alpha$ - $\alpha$**

#### **I.3.1. Características generales de las fórmulas**

De las seis piezas analizadas, sólo dos, N<sup>os</sup> 179 y 271, llevan el nombre del autor (Encina), mientras que las demás son anónimas. Fueron incluidas en el CMP en tiempos diferentes: según las cronologías de Romeu y Dutton, las inclusiones de estas piezas cubren todo el arco de recopilación del cancionero, ya que las N<sup>os</sup> 179, 271 y 361 pertenecerían a la redacción primitiva, la N<sup>o</sup> 12 a la segunda inclusión, la N<sup>o</sup> 92 a la quinta inclusión, y la N<sup>o</sup> 310 a la décima inclusión. Todas las piezas están estrechamente relacionadas entre ellas por la estructura y el material musical utilizado, así que es lícito preguntarse, como hizo Margit Frenk a propósito de las diferentes versiones de los mismos poemas que se encuentran en la lírica popular, si estamos frente a “versiones de un cantar o a cantares distintos”.<sup>47</sup> Por lo que se refiere a nuestro tema, creo que la respuesta no es ni una cosa ni otra, sino que, considerando lo que he subrayado a través del análisis, es posible considerar las seis piezas como diferentes aplicaciones de la misma fórmula musical adaptada a esquemas métrico-poéticos diferentes.

El primer indicio que nos indica la presencia de una fórmula musical se encuentra en la relación entre música y contenido poético de los textos. La misma música es válida para acompañar, no sólo formas métricas distintas, sino también contenidos muy dispares, desde temáticas típicas de la lírica cortesana (las N<sup>os</sup> 91 y 271), hasta temáticas y estilos más

---

<sup>47</sup> Frenk, *Corpus*, p. ix.



populares o popularizantes. Esto significa que la música no está íntimamente ligada al contenido poético, sino que constituye un comodín adaptable a cualquier tipo de composición poética. Cuatro textos de los seis analizados han sido recogidos por Frenk y Romeralo en sus antologías de lírica antigua popular y tienen un carácter marcadamente popular. Estos poemas de carácter popular abarcan temáticas muy distintas: la pieza N° 12, “Rodrigo Martines”, se refiere a la figura del “tonto”; la N° 310, “Meu naranjedo no ten fruta”, es una “versión del antiguo tema del árbol de mayo, o árbol de amor”,<sup>48</sup> la N° 179, “Si habrá en este baldrés”, con sus referencias sexuales explícitas, pertenece a un género “de taberna”, mientras que la N° 361, “No puedo apartarme”, es una delicada confesión de la niña a la madre que pertenece a la temática de “la madre confidente”.<sup>49</sup>

Todas las piezas están escritas en modo de Re y en compás ternario. La relación entre forma poética y forma musical se basa en la utilización de dos esquemas armónico-melódicos: el esquema de folía propiamente dicho, que llamaré  $\alpha$ , que a su vez puede ser dividido en dos partes simétricas y especulares,  $\alpha 1$  y  $\alpha 2$  ( $\alpha 2$  es una forma retrógrada de  $\alpha 1$ ), y otro esquema derivado del primero que llamaré  $\beta$  que se distingue del primero por faltar el acorde central de tercer grado (véase Ejemplo I.12).

Ejemplo I.12: Los esquema armónico-melódicos  $\alpha$  y  $\beta$ .

(i) V i VII III III VII i V (i)  
 $\alpha 1$   $\alpha 2$   
 $\alpha$

(i) V i VII i V (i)  
 $\beta$

<sup>48</sup> Romeu, *Reyes Católicos*, IV/2, p. 413.

<sup>49</sup> Romeu, *Reyes Católicos*, IV/1, p. 101.

Los esquemas  $\alpha$  y  $\beta$  tienen, además de un elemento armónico “vertical”, un elemento melódico ascendente-descendente: dos series melódicas que se mueven por terceras o sextas paralelas y por grados conjuntos. Hudson llamó a las dos series melódicas, que en el Ejemplo I.12 se mueven por terceras paralelas, serie de tonos 7 (Re-Do#-Re-Mi-Fa-Mi-Re-Do#-Re) y serie de tonos 3 (Re-Mi-Fa-Sol-La-Sol-Fa-Mi-Re). Me referiré a las dos series melódicas llamándolas respectivamente serie melódica “x” y serie melódica “y”.

Tanto  $\alpha$  como  $\beta$  no son esquemas rígidos sino que pueden sufrir pequeñas variaciones entre pieza y pieza. En primer lugar, las dos melodías principales, basadas en las series melódicas x e y, pueden hallarse respectivamente en las voces de Contra 1° y Tiple moviéndose a distancia de tercera como en el Ejemplo I.12, o bien pueden hallarse en las voces de Tiple y Tenor moviéndose a distancia de sexta. Los esquemas pueden empezar y terminar con el primer grado y/o con el quinto. Se admiten algunas variantes armónico-melódicas, como la inserción de un acorde de cadencia en el final de  $\alpha_2$  (i-iv-V-i) o de  $\beta$  (i-iv-V-i), o la repetición de una pareja de grados (por ejemplo en los N°s 179 y 271:  $\alpha_2 = \text{III-VII-i-VII-i-V-i}$ ; en la N° 12:  $\alpha_1 = \text{V-i-V-i-VII-III}$ ).

Las piezas analizadas presentan una variedad amplia de adaptaciones del mismo esquema a diferentes formas poéticas con estribillo, como puede verse en la Tabla I.6.

Tabla I.6: Adaptación de diferentes formas poéticas con estribillo a los esquemas  $\alpha$  y  $\beta$  (CMP, N°s 92, 179, 271, 310, 361).

Sección del poema	Número de versos en cada sección	esquema armónico-melódico
Estribillo	v. 1	$\alpha_1$
	v. 2	$\alpha_2$
	(v.3)	( $\beta$ )
Mudanza	v. 1	$\beta$
	(v. 2)	( $\beta$ )
Vuelta	v. 1	$\alpha_1$
	v. 2	$\alpha_2$
	(v.3)	( $\beta$ )

En la mudanza,  $\beta$  se repite siempre dos veces. Si a esta sección corresponde un solo verso en la parte literaria, se repite dos veces el mismo texto. Como se puede ver en la Tabla

I.6, existe una relación precisa entre estructura poética y utilización de  $\alpha$  y  $\beta$  en la estructura musical. Denominaré esta fórmula musical fórmula  $\alpha$ - $\beta$ .

En “Rodrigo Martines”, la única obra que presenta un estribillo de cuatro versos, se ha utilizado el esquema  $\alpha$  para musicar todas las secciones (véase Tabla I.7). Llamaré esta fórmula musical fórmula  $\alpha$ - $\alpha$ .

Tabla I.7: Adaptación del esquema  $\alpha$  al poema “Rodrigo Martines” (CMP, N° 12).

Sección del poema	Número de versos en cada sección	esquema armónico-melódico
Estribillo	v. 1	$\alpha 1$
	v. 2	$\alpha 2$
	v. 3	$\alpha 1$
	v. 4	$\alpha 2$
Mudanza	v. 1	$\alpha 1$
	v. 2	$\alpha 2$
	[v. 1]	$\alpha 1$
	[v. 2]	$\alpha 2$
Vuelta	v. 1	$\alpha 1$
	v. 2	$\alpha 2$
	v. 3	$\alpha 1$
	v. 4	$\alpha 2$

Las duraciones de las notas en la mayoría de las piezas derivan generalmente de los acentos tónicos del verso poético. Sin embargo, en “Rodrigo Martines”, un ritmo de danza ternaria parece prevalecer sobre el ritmo poético. Como se ha señalado, las frases musicales  $\alpha 1$ ,  $\alpha 2$  y, eventualmente,  $\beta$ , tienen una articulación particular dentro del estribillo, empezando cada una por el mismo acorde y las mismas notas con que terminaba la anterior (véase Ejemplos I.2, I.4, I.6, I.9 y I.11). Estas características, junto a la utilización del mismo material para toda la composición (fórmula  $\alpha$ - $\alpha$ ) o a la repetición de la música del tercer verso del estribillo para las mudanzas (fórmula  $\alpha$ - $\beta$ ), podrían ser consideradas, utilizando la terminología de Prizer, unas “formas mnemónicas”;<sup>50</sup> es decir una serie de simples pautas que servirían tanto para reducir el número de frases musicales que el intérprete tenía que aprender, como para proporcionar una “llave” con la que asociar una frase musical determinada a una sección determinada de cualquier poema.

<sup>50</sup> Prizer, “The Frottola”, p. 7.

La fórmula  $\alpha\text{-}\beta$  parece pensada para poner música a formas poéticas con estribillo de extensión variable (entre los dos y tres versos), lo que se adapta perfectamente a la célebre y controvertida definición de villancico que Encina dio en su *Arte de poesía castellana*.

Muchas veces vemos que algunos hazen sólo un pie y aquél ni es verso ni copla por que avían de ser pies y no sólo un pie ni ay allí consonante pues que no tiene compañero. Y aquel tal suele llamarse mote. Y si tiene dos pies llamamos le tan bien mote o villancico o letra de alguna invención por la mayor parte. Si tiene tres pies enteros o el uno quebrado tan bien será villancico o letra de invención [...]. Y si es de cuatro pies puede ser canción y ya se puede llamar copla [...].<sup>51</sup>

La definición de villancico que Encina proporciona sólo se refiere al estribillo de la composición poética y esto encaja también con la poca importancia que, en las piezas analizadas, tiene la música de las mudanzas, basada en la repetición de un simple motivo  $\beta$  derivado del motivo principal  $\alpha$ , que sirve también para musicar el tercer verso del estribillo (cuándo existe). La fórmula particular  $\alpha\text{-}\alpha$  en que se basa “Rodrigo Martines” podría ser debida a la ambigüedad con que se definía un estribillo de cuatro versos en la época de Encina.

### **I.3.2. Relación entre acentos poéticos y forma musical en las fórmulas $\alpha\text{-}\beta$ y $\alpha\text{-}\alpha$**

Un compositor que tuviera que poner rápidamente la música a un texto poético, o un vihuelista que quisiera improvisar, tendría ya unas pautas suficientes para llevar a cabo su tarea. Cada verso del poema tendría que ser encajado en breves frases musicales  $\alpha_1$ ,  $\alpha_2$  y  $\beta$ , constituidas por fragmentos de escalas melódicas ascendentes y descendentes en modo *protus* de Re, correspondiendo cada nota a un acorde fijo. Estas frases seguirían un orden establecido según la estructura poética. La concatenación por acordes comunes de las frases del estribillo tendría, además de una función mnemónica, la función de conferir homogeneidad a esta sección con respecto a la sección de mudanza. El ritmo musical derivaría directamente del ritmo poético o seguiría el guión fijo de un ritmo de danza. Quedan aún por aclarar algunas

---

<sup>51</sup> López Estrada, ed., *Las poéticas*, p. 59.

características que podrían formar parte de la fórmula o más bien pertenecer al ámbito de intervención del autor.

Se ha señalado cómo cada una de las dos melodías principales de  $\alpha$  puede ser utilizada indistintamente en la voz más aguda. Sin embargo, no hay datos suficientes para establecer si una de las dos es más importante que la otra, es decir cuál habría sido utilizada por un músico a la hora de tocar uno de estos villancicos a solo con el acompañamiento de vihuela.

Entre las piezas analizadas algunas empiezan por el primer grado (i), otras por el quinto grado (V). Una comparación sinóptica de las relaciones texto-acordes puede aclarar si la forma métrica del texto tiene alguna relación específica con los acordes utilizados en el inicio y en otras secciones de las piezas (véase Tabla I.8).

Tabla I.8: Relación entre la estructura métrico-poética de los poemas y los acordes del esquema de folia (CMP, N<sup>os</sup> 12, 92, 179, 271, 310, 361).

ESTRIBILLO: I verso ( $\alpha 1$ )													
	i		V		i		VII			III			
n. 12	Ro-		dri-		go		Mar-			ti-	nes		
n. 92	<del>                    </del>		Mu-		chos		van	de,a-	mor	he-	ri-	dos	
n. 179	Si	a-	brá, en	es-	te		bal-			drés			
n. 271	Pues	que	ya	nun-	ca		nos			veis			
n. 310	<del>                    </del>		Meu		na-	ran-		je-	do	no	ten	fru-	ta
n. 361	No	pue-	do,a-		par-		tar-			me			



ESTRIBILLO: II verso ( $\alpha 2$ )										
	III			VII		i		V		i
n. 12	A			las	án-	sa-	res		a-	he
n. 92	y			yo		tam-		bién		<del>          </del>
n. 179	man-			gas		pa-	VII ra	to-	das	tres
n. 271	no			sé	por-		VII que	lo	ha-	zéis
n. 310	mas			a-	go	ra		ven		<del>          </del>
n. 361	de	los	a-	mo-		res		ma-		dre

ESTRIBILLO: III verso ( $\beta$ )									
	i	V	i	VII	i	V	i		
n. 12	<i>Sigue con el mismo esquema de los primeros versos</i>								
n. 92	X		Sin	o-	zar	de-	VI cir	de	quién
n.179									
n. 271									
n. 310	X		no	me	le	to-	que	nin-	guén
n. 361			no	pue-	do,a-	par-	tar-	-	me

MUDANZA: I (y II) verso ( $\beta$ )										
	i	V	i	VII	i	V	i			
n. 12	<i>Sigue con el mismo esquema de los primeros versos</i>									
n. 92	X		Per- Que-		di- de	dos so-	con la,es-	(iv) tal ta	vi- me-	to- ria mo- ria
n.179			Tres	mo-	ças	d'a	ques-	ta	vi-	lla
n. 271	Vues- Que	tro,ol- es	bi- co-	do,á sa	si- d'es-	do -	tan- pan-	to to	X	X
n. 310	X		Meu	na-	ran-	je-	do	iv flo-	ri-	do
n. 361			A- mor Con su	tie- lin-		ne,a- do	ques- ges-	- -	to to	X

Estadísticamente se nota una correspondencia entre acentos métricos (sílabas coloreadas) y acordes sólo en el primer verso de los estribillos (véase Tabla I.8). Además, en la pieza N° 361, “No puedo apartarme”, el primer acento tónico corresponde siempre al acorde V. Así que cuando el primer verso empieza con una sílaba acentuada, el esquema  $\alpha$  se utiliza a partir del acorde V y si empieza por una sílaba átona, a partir del acorde i. Los grados i y V son los acordes con que  $\alpha$  y  $\beta$  pueden empezar o terminar. Como se puede notar en la Tabla I.8, en las seis piezas  $\alpha$  termina siempre con el mismo acorde con el que empieza. La siguiente sección  $\beta$ , tanto si corresponde al tercer verso del estribillo como al primer verso de la mudanza, empieza siempre por el último acorde de  $\alpha$  y termina con el acorde alternativo. En el caso de que  $\beta$  sea utilizado también para musicar el tercer verso del estribillo, cuando vuelve a aparecer en la mudanza empezará por el acorde alternativo al acorde con que terminaba la precedente sección  $\beta$  (es decir, que en la mudanza  $\beta$  se repite sin modificaciones). En la Tabla I.9 se indican todas las combinaciones deducidas del análisis de las piezas basadas en la fórmula  $\alpha$ - $\beta$ .

Tabla I.9: Combinaciones posibles de concatenación entre  $\alpha$  y  $\beta$  en las piezas basadas en la fórmula  $\alpha$ - $\beta$ .

$\alpha 1$	$\alpha 2$	$\beta$	$\beta$
V- [...] - III	III- [...] - V	: V- [...] - i :	
V- [...] - III	III- [...] - V	V- [...] - i	: V- [...] - i :
i- [...] - III	III- [...] - i	: i- [...] - V :	
i- [...] - III	III- [...] - i	i- [...] - V	: i- [...] - V :

Así pues, la concatenación de las secciones musicales depende del arranque de la música correspondiente al primer verso del estribillo, que como he señalado, podría ser determinada por el primer acento tónico del texto. Los acentos tónicos del primer verso coinciden también con el grado III de  $\alpha 1$ , con la excepción, otra vez, de la pieza N° 361 (véase Tabla I.8). Por lo tanto, los acentos del texto no determinarían sólo la duración de las notas, sino que tendrían una relación directa con los acordes utilizados y la estructura general de la pieza.

Las reglas que se han evidenciado derivan de un análisis estadístico de seis piezas elegidas entre varias por su simplicidad de estructura y por la mínima redundancia del material musical. La N° 12, “Rodrigo Martines”, sigue una variante más sencilla de la fórmula, basada en la repetición de  $\alpha$ . No pretendo haber descubierto el funcionamiento de una fórmula musical utilizada para improvisar, sino que los datos recogidos y analizados evidencian unas tendencias compositivas comunes que tienen todas las características de estar relacionadas con una práctica de improvisación.

#### I.4. Otras piezas relacionadas con las fórmulas de folía en el CMP.

He analizado las piezas del CMP que según criterios de simplicidad y redundancia podrían ser más cercanas al estilo de la música de tradición oral y derivar de fórmulas de improvisación. Aplicando al fenómeno musical la clasificación en tres niveles de posible manipulación de un texto poético popular por parte de un autor culto propuesta por Margit Frenk, se puede afirmar que las piezas analizadas corresponden al primer nivel de manipulación, en el que el autor utiliza directamente el material musical “depurándolo” y

fijándolo en papel; sin embargo, he subrayado cómo en las piezas N° 92 y N° 361 quedan rasgos musicales “populares” ajenos al estilo polifónico culto, en correspondencia con la cadencia final de  $\beta$ .<sup>52</sup> En esta sección analizaré aquellas piezas del CMP que pueden ser adscritas a un segundo nivel de manipulación musical de las fórmulas  $\alpha$ - $\beta$  y  $\alpha$ - $\alpha$  en que la intervención del autor resulta más significativa. Asimismo intentaré averiguar la presencia de otras fórmulas parecidas basadas en el esquema de folía o en esquemas similares. Utilizando como término de comparación las estructuras evidenciadas a través de los análisis precedentes, se analizarán antes las formas musicales con estribillo (villancicos y canciones) afines a las examinadas en el Capítulo I.2, y posteriormente las formas musicales sin refrán (romances).

#### **I.4.1. Formas musicales con estribillo**

Para seleccionar las piezas analizadas en este capítulo no me he basado exclusivamente en la presencia del esquema armónico de folía en una obra. Otro criterio determinante ha sido la presencia en una obra de las series melódicas “x” e “y” aunque no fueran acompañadas del esquema armónico de folía. Además he puesto particular atención en aquellas piezas que presentaran los esquemas armónico-melódicos derivados de  $\alpha$ , como  $\alpha_1$ ,  $\alpha_2$  y  $\beta$ . Para que la pieza fuera tomada en consideración, dichos esquemas armónico-melódicos no tenían que encontrarse aislados y mezclados con material musical muy diferente, sino que debían estar organizados según los criterios de homogeneidad, sencillez y redundancia notados en las fórmulas  $\alpha$ - $\alpha$  y  $\alpha$ - $\beta$ . A continuación propongo un listado de las obras seleccionadas, presentadas en el orden en que se analizarán a lo largo de esta sección (véase Tabla I.10).

---

<sup>52</sup> Frenk, *Entre folklore*, p. 13.



Tabla I.10: Obras con estribillo en el CMP que pueden ser relacionadas con fórmulas musicales basadas en el esquema armónico-melódico de folía ( $\alpha$ ) o en esquemas derivados ( $\alpha 1$ ,  $\alpha 2$ ,  $\beta$ ).

Título	Autor
Nº 174, “Oy comamos y bebamos”	Juan del Encina
Nº 9. “No quiero ser monja, no”	Anónimo
Nº 163. “Los suspiros no sosiegan”	Encina
Nº 273. “Norabuena vengas, Menga”	Anónimo
Nº 197. “De ser mal casada”	Fernandes
Nº 251. “Calabaça, no sé, buen amor”	Anónimo
Nº 229. “Nuestr’ama, Minguillo”	Escobar
Nº 14. “Nuestro bien y gran consuelo”	Anónimo
Nº 51. “Mi mal por bien es tenido”	Badajós
Nº 6. “Tir’allá que no quiero”	Alonso

#### I.4.1.1. Juan del Encina, “Oy comamos y bebamos” (CMP, Nº 174, fols. 105v-106r)

Este villancico pertenecería a la redacción primitiva del CMP.<sup>53</sup> El mismo texto se encuentra también al final de la *Égloga de Antruejo* de Encina, que fue representada por primera vez en 1494 en la corte del Duque de Alba.<sup>54</sup> Esta pieza (véase mi edición en el Ejemplo I.13) constituye el ejemplo más evidente de manipulación de la fórmula  $\alpha$ - $\beta$  con fines expresivos.

<sup>53</sup> Romeu, *Reyes Católicos*, IV/1, p. 9.

<sup>54</sup> Ward, “The Folia”, p. 416.

Ejemplo I.13: Juan del Encina, "Oy comamos y bebamos" (CMP, N° 174, fols. 105v-106r).

[Tiple] Oy co - ma - mos y be - ba - mos Y can -

Tenor Oy co - ma - mos...

1. Contra Oy co - ma - mos...

2º Contra Oy co - ma - mos...

6 te - mos y hol - gue - mos que ma - ña - na, a - yu - na - remos

13 Por on - rra de Sant An - trus - jo Pa - ré - mo - nos oy bien anchos  
En - bu - ta - mos es - tos pan - chos, Rre - cal - que - mos el pe - llejo

**Texto:**

*Oy comamos y bebamos  
y cantemos y holguemos,  
que mañana ayunaremos.*

Por onrra de de sant Antruejo  
parémonos oy bien anchos, 5  
enbutamos estos panchos,  
rrecalquemos el pellejo,  
que costumbre's de conçejo  
que todos oy nos artemos 10  
*que mañana ayunaremos.*

Honrremos a tan buen santo  
porque en hambre nos acorra;  
comamos a calca porra,  
que mañana ay gran quebranto.  
Comamos, bebamos tanto, 15  
hasta que nos rrebentemos  
*que mañana ayunaremos.*

Beve, Bras; más tú, Beneyto;  
beva Pidruelo y Llorente.  
Beve tú primeramente, 20  
quitarnos has deste preito.  
En beber bien me deleyto.  
Daca, daca, beberemos,  
*que mañana ayunaremos.*

Tomemos oy gasajado, 25  
que mañana bien la muerte;  
bevamos, comamos huerte;  
vámonos para el ganado,  
no perderemos bocado,  
que comiendo nos iremos, 30  
*que mañana ayunaremos.*<sup>55</sup>

La música está escrita, como todos los casos ya examinados, en modo de Re y en compás ternario. Las dos melodías principales (series melódicas “y” e “x”) se mueven a distancia de tercera en las voces más agudas (Tenor y Tiple). El bajo (Contra 2º) canta las notas fundamentales de los acordes y el Contra 1º entona la melodía secundaria. Es el primer villancico con mudanza de cuatro versos que analizo, mientras que el estribillo es de tres versos. A nivel musical, las diferencias más importantes entre ésta y las piezas ya analizadas se hallan en la “descomposición” de  $\alpha$  y en la modificación de  $\beta$  (véase Ejemplo I.14)

Ejemplo I.14: Esquema armónico-melódico de “Oy comamos y bebamos”  
(CMP, N° 174, fols. 105v-106r).

estribillo y vuelta

verso 1      v. 2      v.3

V i VII    V i VII    i VII III    VII i V    V i i-III VII i V i

$\alpha 1'$        $\alpha 1'$        $\alpha 1''$        $\alpha 2$        $\alpha 2$

$\alpha$        $\beta (\alpha)$

<sup>55</sup> Romeu, *Reyes Católicos*, IV/2, pp. 331-332.

El esquema  $\alpha$ , que como en las piezas precedentes corresponde a los dos primeros versos, aparece dividido en cuatro secciones que corresponden cada una a la mitad de un verso (cuatro sílabas):  $\alpha 1'$  (repetido dos veces consecutivamente),  $\alpha 1''$  y  $\alpha 2$ . El esquema  $\alpha 1'$  comprende los acordes V, i, VII del esquema  $\alpha$ . En  $\alpha 1''$  se repiten los acordes i, VII y se añade el acorde III. En  $\alpha 2$  se hallan los últimos grados descendentes del esquema  $\alpha$ . La repetición integral o parcial de fragmentos de  $\alpha$  parece estar relacionada con el contenido del texto, especialmente del estribillo (versos 1-3) y de la vuelta de la tercera estrofa (versos 19-21):

*Oy comamos y bebamos* 1  
*y cantemos y holguemos,*  
*que mañana ayunaremos.*

[...] [...]

Beve, Bras; más tú, Beneyto; 19  
beva Pidruelo y Llorente.  
Beve tú primeramente,

Es evidente que el compositor ha querido representar musicalmente las enumeraciones del texto. Probablemente, para quien estuviera acostumbrado a escuchar villancicos basados en la fórmula  $\alpha$ - $\beta$  de folía y caracterizados por su sencillez y regularidad, esta pieza podría causar un efecto irónico. No olvidemos que el texto describe una borrachera, y probablemente la descomposición de  $\alpha$  y la reiteración de los fragmentos podía tener también la finalidad de imitar a unos borrachos que intentaran, con resultados desastrosos, entonar un texto utilizando una fórmula musical simple y bien conocida.

El tercer verso del estribillo está musicado utilizando un esquema  $\beta$  modificado: la añadidura del acorde III entre i y VII acerca el esquema  $\beta$  al de  $\alpha$  (véase el Ejemplo I.14). La larga mudanza de cuatro versos es musicada utilizando  $\alpha$  (para los versos 1 y 3 de la mudanza)

y  $\beta$  (para los versos 2 y 4). Nótese que es la primera vez en que todo el esquema  $\alpha$  se utiliza para un verso entero, adquiriendo la función de  $\beta$ . Por lo demás, esta pieza sigue los criterios ya señalados en casos precedentes: los acentos del texto corresponden a los acordes V y III de  $\alpha$ , y los esquemas armónico-melódicos están conectados por acordes en común (véase Ejemplo I.14).

#### I.4.1.2. Anónimo, “No quiero ser monja, no” (CMP, N° 9, fol. 6r)

Este villancico pertenecería, según Romeu, a la quinta inclusión del CMP, y desarrolla el tema muy común de la niña obligada a entrar monja en un monasterio (véase Ejemplo I.15).<sup>56</sup>

Ejemplo I.15: Anónimo, “No quiero ser monja, no” (CMP, N° 9, fol. 6r).

The musical score is written in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). It features three vocal parts: [Altus] in the soprano range, T[enor] in the tenor range, and C[ontra] in the alto range. The lyrics are in Spanish. The piano accompaniment is shown in the bottom system.

Lyrics for the first system:

[Altus] No quie - ro ser mon - ja no, Que ni ña  
 T[enor] No quie - ro...  
 C[ontra] No quie - ro...

Lyrics for the second system:

na - mo - ra - di - ca só. De - xad - me con mi pla - cer,  
 Con mi pla - zer y, a - le - gri - a

<sup>56</sup> Romeu, *Reyes Católicos*, IV/2, p. 231.

**texto:**

*No quiero ser monja, no,  
que niña namoradica só*

Dexadme con mi plazer,  
con mi plazer y alegría;  
dexadme con mi porfia,                   5  
que niña mal penadica só.

Las melodías x e y se mueven en las voces más agudas (Altus y Tenor) a distancia de sexta. Los dos versos del estribillo están musicados de manera muy similar: las series melódicas de las dos frases musicales corresponden al esquema  $\alpha$ . Sin embargo, la falta del acorde III hace que la armonía se parezca más a la del esquema  $\beta$ . En realidad, como demuestra también el ejemplo precedente “Oy comamos y bebamos”, puesto que  $\beta$  constituye una pequeña variante de  $\alpha$ , no siempre es posible distinguir los dos esquemas de manera clara y unívoca.

Ejemplo I.16: Esquema armónico-melódico de “No quiero ser monja, no”  
(CMP, N° 9, fol. 6r).

The musical score is presented on a single staff in treble clef. It is divided into three main sections: 'estribillo y vuelta', 'mudanza', and 'v. 2'. The 'estribillo y vuelta' section is further divided into 'verso 1' and 'v. 2'. The 'mudanza' section is divided into 'vv. 3 y 4'. Below the staff, the harmonic scheme is indicated by Roman numerals: i, V, i, VII, i, VII, IV, V for the first part; V, i, VII, i, VII, i, VI, V, i for the second part; and i, V, i, VII, i, VII, IV, V for the third part. These schemes are labeled as  $\alpha$  ( $\beta$ ),  $\alpha'$  ( $\beta$ ), and  $\alpha$  ( $\beta$ ) respectively.

Los versos de la mudanza utilizan la misma música que el verso primero del estribillo. Tal como ocurre en las piezas basadas en las fórmulas  $\alpha$ - $\alpha$  y  $\alpha$ - $\beta$ : 1) también en este caso el primer acento tónico del texto corresponde al primer acorde V de  $\alpha$ , y el segundo al acorde

La-Fa;<sup>57</sup> 2) los esquemas armónico-melódicos están conectados por acordes en común. La estructura musical de esta pieza recuerda más la fórmula  $\alpha$ - $\alpha$  utilizada en la N°12 que la fórmula  $\alpha$ - $\beta$ . Probablemente, también una forma literaria simétrica de dos versos del estribillo, más dos versos de la mudanza, se presta a ser musicada de manera simétrica.

#### I.4.1.3. Encina, “Los suspiros no sosiegan” (CMP, N° 163, fols. 100v-101r)

Según Romeu esta canción pertenecería a la redacción primitiva del cancionero.<sup>58</sup>

**texto:**

*Los suspiros no sosiegan  
que os envío,  
hasta que a veros llegan,  
amor mío*

No sosiegan ni descansan hasta veros, y con veros luego amansan en teneros, y mis tristes ojos ciegan hechos rrío,	5     10
<i>hasta que a veros llegan, amor mío.</i> <sup>59</sup>	

(siguen tres estrofas más)

Ésta es una de las obras del CMP que según John Ward están basadas en el esquema de folía.<sup>60</sup> En realidad a lo largo de la pieza no aparece nunca el esquema armónico i-V-i-VII-III-VII-i-V; sin embargo, considerando la estructura melódica, es posible notar el rasgo evidente

---

<sup>57</sup> Este acorde teniendo la nota Re en el bajo corresponde a un primer grado y no a un tercer grado como suele pasar en el esquema  $\alpha$ .

<sup>58</sup> Romeu, *Reyes Católicos*, IV/1, p. 8.

<sup>59</sup> Romeu, *Reyes Católicos*, IV/2, p. 326.

<sup>60</sup> Ward, “The folia”, p. 416.

de la fórmula  $\alpha$ - $\beta$  adaptada a un estribillo de cuatro versos, o sea, a la forma de canción (véase Ejemplo I.17).

Ejemplo I.17: Esquema armónico-melódico de “Los suspiros no sosiegan”  
(CMP, N° 163, fols. 100v-101r).

estribillo y vuelta

verso 1 v. 2 v. 3 v. 4

V i V V i ii VII i ii (VII) i iv V V i VII i V VI V i VII i V

$\alpha$ 1 (melodía "x")  $\alpha$ 2 (melodía "y" y parte de "x")  $\beta$   $\beta'$

$\alpha$

mudanza

v. 5 (v. 7) v. 6 (v. 8)

5 V i VII i V VI V i VII i V

$\beta$   $\beta'$

Como en los villancicos basados en el esquema  $\alpha$ - $\beta$ , también en el caso de esta canción el material musical de la mudanza (versos 5-8) es sacado enteramente de la música del estribillo (versos 3-4). Del esquema  $\alpha$ , utilizado para musicar los dos primeros versos del estribillo, el compositor ha empleado sólo en parte el material armónico mientras la melodía sigue más fielmente las series melódicas x e y (véase Ejemplo I.17). No se mantiene la estructura simétrica entre  $\alpha$ 1 y el primer verso del poema y  $\alpha$ 2 y el segundo verso señalada en las obras basadas en las fórmulas  $\alpha$ - $\alpha$  y  $\alpha$ - $\beta$ . Los versos 3 y 4 del estribillo utilizan el esquema armónico-melódico de  $\beta$  repetido dos veces con algunas variantes ( $\beta$  y  $\beta'$ ). En  $\beta$ , las voces de Tiple y de Tenor llevan respectivamente las series melódicas x e y (a distancia de sexta). En  $\beta'$ , x e y se hallan respectivamente en las voces de Contra y Tiple (a distancia de tercera).

A pesar de que no aparezca el esquema de folía, esta pieza puede constituir un caso de reelaboración culta de la fórmula  $\alpha$ - $\beta$  adaptada a un estribillo de cuatro versos.



#### I.4.1.4. Anónimo, “Norabuena vengas, Menga” (CMP, N° 273, fol. 196v.)

El estribillo de esta composición, que según Romeu pertenece a la redacción primitiva del CMP, se encuentra glosado con coplas diferentes en la obra N° 274 (fol. 197r). También lo glosó Gil Vicente con ocasión del nacimiento del rey Juan III de Portugal en 1502.<sup>61</sup>

#### texto:

*Norabuena, vengas, Menga;  
ara fe que Dios mantenga.*

¿Donde dexaste el ganado,  
pastorçillo descuidado,  
pues que vienes tan cansado?      5  
*ara fe que Dios mantenga.*<sup>62</sup>

(siguen tres estrofas más)

La estructura musical del estribillo parece derivada de una fórmula similar a la fórmula  $\alpha$ - $\beta$ , con la diferencia relevante de que, en este caso, sólo se ha utilizado  $\alpha 2$  para el primer verso, y  $\beta$  para el segundo con la cadencia añadida -VI-V- (véase Ejemplo I.18). La música de los dos versos del estribillo está constituida por un simple motivo La-Fa-Sol-La entonado dos veces: la primera vez por el Tiple acompañado por el tenor (c), y la segunda por el Bassus a solo (c').

Ejemplo I.18: Esquema armónico-melódico de “Norabuena vengas, Menga” (CMP, N° 273, fol. 196v.).

The musical notation shows a single staff in G major. The first section, 'estribillo y vuelta', contains two verses: 'verso 1' (III VII i v i V i) and 'v. 2' (V i VII i v VI V i). The second section, 'mudanza', contains two variants: 'v.3' and 'v.4'. The first verse is labeled with the symbol  $\alpha 2$ , and the second with  $\beta$ . The 'mudanza' section is labeled with c and c'.

<sup>61</sup> Romeu, *Reyes Católicos*, IV/1, p. 382.

<sup>62</sup> Romeu, *Reyes Católicos*, IV/2, p. 382.

#### I.4.1.5. Fernandes, “De ser mal casada” (CMP, N° 197, fol. 119r)

Esta composición, añadida en un espacio en blanco del fol. 119r, es un villancico sobre el tema de la malcasada. Como afirma Romeu, “El refrán es tradicional y arcaico [...]. Debía de ser aún muy conocido en la primera mitad del siglo XVII, época en que un manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid lo recogió en dos versiones”.<sup>63</sup>

##### texto:

*De ser mal casada  
no lo niego yo.  
Cativo se vea  
quien me cativó*

Cativo se vea	5
y sin redención;	
dolor y pasión	
con el siempre sea;	
su mal no se vea,	
pues el mio no vió	10
<i>Cativo se vea</i>	
<i>quien me cativó.</i> <sup>64</sup>	

(siguen dos estrofas más)

La música a cuatro voces y en compás ternario destaca por su simplicidad y redundancia. Probablemente, se halla aquí otra fórmula musical basada en el material del esquema de folía. Más precisamente, el villancico se desarrolla utilizando  $\beta$  para cada pareja de versos (véase Tabla I.11). Además, como en otras obras basadas en el esquema de folía, las dos voces superiores se mueven por terceras paralelas (series melódicas  $x$  de  $\beta$  e y de  $\beta$ ), el bajo entona las notas fundamentales de los acordes, y el Contra canta una melodía basada principalmente en las notas La y Do. El esquema  $\beta$  lleva al final un acorde cadencial iv, que está presente a menudo en los villancicos que siguen la fórmula  $\alpha$ - $\beta$ . La música relativa al segundo verso es ligeramente más compleja que en la Tabla I.11, ya que en correspondencia del acorde iv, las voces no se mueven homofónicamente. Nótese que el acorde V corresponde al primer acento tónico como en las fórmulas que utilizan  $\alpha$ , mientras que, faltando III, el

<sup>63</sup> Romeu, *Reyes Católicos*, IV/2, p. 344.

<sup>64</sup> Romeu, *Reyes Católicos*, IV/2, p. 249.

segundo acento tónico va a coincidir con VII (véase Tabla I.11: las sílabas acentuadas están indicadas en gris).

Tabla I.11: Relación entre los acordes del esquema  $\beta$  y la estructura métrica del poema “De ser mal casada” (CMP, N° 197, fol. 119r).

$\beta$ :	i	V		i	VII		i	iv		V	i
versos 1,2	De	ser	mal	ca-	sa-	da	no	lo	nie-go	yo	X
vv. 3,4	Ca-	ti-	vo	se	ve-	a	quien	me ca-		ti-	vó
vv.5, 6	Ca-	ti-	vo	se	ve-	a.	Y	sin re-		den-	ción
vv. 7,8	Do-	lor	y	pa-	sión.		Con	él siem-		pre	sea

En “De ser mal casada” se halla la misma relación música-texto que he señalado en Rodrigo Martines (CMP, N° 12): la repetición del mismo esquema para cada pareja de versos. En la pieza N° 197 se ha utilizado  $\beta$ , mientras que en “Rodrigo Martines” se ha utilizado  $\alpha$ . La misma forma musical que las dos obras comparten puede tener su explicación en el hecho de que ambos poemas tienen un estribillo de cuatro versos.

De manera similar a “De ser mal casada”, también las obras “Quien tal árbol pone” de Troya (CMP, N° 187, fol. 122r), “Si lo dizen, digan, Alma mía” de Anónimo (CMP, N° 193, fol. 117r), “De ser mal casada” de Fernández (CMP, N° 197, fol. 119r) y “Dios te salve cruz preciosa” de Anónimo (CMP, N° 434, fols 283v-284r), utilizan el esquema  $\beta$  como material principal para musicar tanto el estribillo como la mudanza. Estas obras parecen confirmar la existencia de otra fórmula derivada del esquema de folía, que llamaré  $\beta$ - $\beta$ .

#### I.4.1.6. Anónimo, “Calabaza, no sé, buen amor” (CMP, N° 251, fols. 145v-146r)

Frenk incluye este poema erótico en su *Corpus*.<sup>65</sup> El carácter popular de esta obra, que pertenecería al núcleo originario del CMP, es atestiguado también por la irregularidad del refrán.<sup>66</sup>

<sup>65</sup> Romeu, *Reyes Católicos*, IV/2, p. 372; Frenk, *Nuevo corpus*, vol. 2, p. 1224-1225.

**texto:**

*Calabaça.*

*No sé, buen amor, qué te faça*

No te puedo más fazer,  
por rrazón de bien querer,  
qu'en la boca te meter 5  
igualmente con mi taza.<sup>67</sup>

(siguen cuatro estrofas más)

Romeu, según el cual el poema tiene un esquema zejelesco, en su edición no repite ningún verso del estribillo después de cada copla, mientras que Frenk reincorpora como vuelta el texto entero del estribillo.<sup>68</sup> De hecho, considerando la forma musical, los versos 5 y 6 están musicados de manera casi igual que los versos del estribillo; así que la vuelta, aunque no se encuentre en el texto, se manifiesta en la música (véase Ejemplo I.19).

Es evidente el parentesco de este villancico con la fórmula  $\alpha$ - $\beta$ . Las diferencias musicales más importantes entre estribillo y vuelta son debidas a la diferencia de extensión entre el verso 1 (primer verso del estribillo) que mide cuatro sílabas, y el verso 5 (primer verso de la vuelta) que mide 7 sílabas. En el segundo caso, el compositor tuvo que dilatar el material musical utilizado para el verso 1 añadiendo  $\alpha 2$  a  $\alpha 1$ . Así que la música de los dos versos del estribillo está basada en los esquemas  $\alpha 1$  y  $\alpha 2$  (como es habitual en las fórmulas  $\alpha$ - $\alpha$  y  $\alpha$ - $\beta$ ), mientras que la música de los dos versos de la vuelta está basada en la secuencia  $\alpha$  ( $\alpha 1 + \alpha 2$ ) +  $\alpha 2$  (véase Ejemplo I. 19).

---

<sup>66</sup> Romeu, *Reyes Católicos*, IV/1, p. 9.

<sup>67</sup> Romeu, *Reyes Católicos*, IV/2, p. 372.

<sup>68</sup> Frenk, *Nuevo corpus*, vol. 2, p. 1224-1225

Ejemplo I.19: Esquema armónico-melódico de “Calabaça, no sé, buen amor”, Anónimo (CMP, N° 251, fols. 145v-146r).

The image displays three systems of musical notation for the piece "Calabaça, no sé, buen amor". Each system consists of a treble clef staff with a melodic line and a series of chord symbols below it. Brackets above the staves group the systems into sections: "estribillo" (first system), "mudanza" (second system), and "mudanza (vuelta a la música del estribillo)" (third system). Within these sections, individual verses are labeled: "verso 1" and "v. 2" in the first system; "v. 3" and "v. 4" in the second; and "v. 5" and "v. 6" in the third. Chord symbols are Roman numerals: i, V, VII, III, (v), IV, ii, and V. Greek letters are used to categorize the systems:  $\alpha 1$  and  $\alpha 2$  for the first system;  $b$  and  $\beta$  for the second; and  $\alpha 1$ ,  $\alpha 2$ , and  $\alpha$  for the third.

Para los primeros dos versos de la mudanza han sido utilizados, respectivamente, una nueva serie de grados (que poco tiene a que ver con  $\alpha$ , excepto por la segunda mitad de la melodía), y  $\beta$ . Esta elección se opone a la fórmula  $\alpha$ - $\beta$ , según la cual habría que utilizar  $\beta$  para todos los versos de la mudanza. Es también insólita la utilización de  $\alpha$  para musicar los versos tercero y cuarto de las mudanzas sin que se vuelva a la repetición literaria de los versos del refrán. Sin embargo, en este caso es la forma literaria la que hace una excepción, mientras que la estructura musical sigue el típico esquema estribillo-mudanza-vuelta.

#### I.4.1.7. Escobar, “Nuestr’ama, Minguillo” (CMP, N° 229, fol. 134r)

Romeu define “Nuestr’ama Minguillo” como “un villancico pastoril de carácter y movimiento populares, que desarrolla el tema de la fiesta de desposorios entre pastores”; se copiaría en la segunda inclusión del CMP.<sup>69</sup>

<sup>69</sup> Romeu, *Reyes Católicos*, IV/2, p. 359.

**texto:**

*Nuestr'ama, Minguillo  
quiere a Minguilla  
casar en la villa.*

Dexa, rropero  
la tienda y el ható.  
No tomes capote,  
ni aguardes tempero,  
aguija primero  
que otro a la villa,  
sy quieres pedilla.<sup>70</sup>

A pesar de que la armonía no siga fielmente el esquema de folía, en los dos primeros versos del estribillo la melodía de la voz más aguda revela una relación evidente con la serie melódica “y” del esquema  $\alpha$ . La música del tercer verso del estribillo utiliza tanto las series melódicas x e y como la armonía del esquema  $\alpha$  (véase Ejemplo I.20).

Ejemplo I.20: Esquema armónico-melódico de “Nuestr'ama, Minguillo”  
(CMP, N° 229, fol. 134r).

estribillo

verso 1      v. 2      v.3

i V i ii III V III      ii i VII VI V      i VII III VII i V i

$\alpha 1$        $\alpha 2$        $\alpha'$

$\alpha$

mudanza

v.4 (v. 6)      v. 5 (v. 7)

V i IV VII ii i VII      ii III IV VII III II V

$\alpha''$       c (similar a  $\alpha$ )

<sup>70</sup> Romeu, *Reyes Católicos*, IV/2, p. 359.

El primer verso de la mudanza se basa enteramente en la serie melódica “y” de  $\alpha$  (y parcialmente en el esquema armónico), mientras que para el segundo verso, el compositor ha utilizado un esquema con el mismo contorno melódico (a una tercera superior) de la serie melódica “y” de  $\alpha$ .

#### I.4.1.8. Anónimo, “Nuestro bien y gran consuelo” (CMP, N° 14, fol. 10r)

El villancico “Nuestro bien y gran consuelo” pertenecería a la primera inclusión del CMP.<sup>71</sup> Propongo una versión del texto ligeramente diferente de la de Romeu, dividiendo en dos el segundo verso del estribillo.

##### texto:

<p><i>Nuestro bien y gran consuelo eres tú, Reyna del cielo.</i></p>	<p>5</p>	<p>El dulce Hijo que tienes dió principio a nuestros bienes. Suplicamos nos ordenes a servirte con buen zelo, <i>pues eres tú, Reyna del cielo.</i></p>	<p>10     15</p>
<p>Reyna y fuente soberana de todo nuestro bien mana, escala por do se gana aquel plazer sin rreçelo, <i>eres tú, Reyna del cielo.</i></p>	<p>5</p>	<p>A ti, gloriosa Señora, nuestra torre y defensora, a ti dezimos agora, las rodillas en el suelo: <i>Tú eres Reyna del çielo.</i><sup>72</sup></p>	<p>20</p>

En esta pieza, que a diferencia de las analizadas anteriormente, está escrita en tiempo binario, se pueden reconocer los mismos elementos musicales ( $\alpha$  y  $\beta$ ) utilizados en la fórmula  $\alpha$ - $\beta$ . Sin embargo, están dispuestos diferentemente con respecto a la estructura del texto (véase Ejemplo I.21).

<sup>71</sup> Romeu, *Reyes Católicos*, IV/1, p. 11.

<sup>72</sup> Romeu, *Reyes Católicos*, IV/2, p. 253.

Ejemplo I.21: Esquema armónico-melódico de “Nuestro bien y gran consuelo”  
(CMP, N° 14, fol. 10r).

The musical score is presented on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It is divided into two main sections: "estribillo y vuelta" and "mudanza".

- estribillo y vuelta:** This section contains three verses. Verse 1 (v.1) is marked with the Greek letter  $\alpha$  and uses the chord sequence i, V, i, VII, III, III, VII, i, V. Verse 2 (v.2) is marked with  $\alpha_2$  (serie melódica "y") and uses ii, III, IV, VII, i, VI. Verse 3 (v.3) is marked with  $\beta$  (series melódicas "y" y "x") and uses IV, V, i.
- mudanza:** This section contains three verses (vv. 4, 5, 6) and is marked with  $\alpha'$ . It uses the chord sequence V, i, ii, III, III, VII, i, V.

El primer verso utiliza todo el material de  $\alpha$ . El segundo verso utiliza la serie melódica “y” de  $\alpha_2$  en la voz más aguda, presentando una textura armónica más compleja debido al contrapunto de las otras voces. Para el tercer verso del estribillo se ha utilizado el esquema  $\beta$ . Cada uno de los tres versos de la mudanza utiliza, como el primer verso, todo el esquema  $\alpha$  sin respetar fielmente la serie melódica x. En este caso, el grado VII ha sido sustituido por ii en la primera mitad del esquema.

A pesar de algunos elementos (como el tejido contrapuntístico de las voces en la parte central de la composición) que testimonian una reelaboración culta, esta pieza parece tener su origen en una variante de la fórmula  $\alpha$ - $\beta$ . En esta variante se utilizarían los mismos elementos de la fórmula principal, pero combinados de manera distinta en relación a la estructura del texto.

#### I.4.1.9. Badajós,<sup>73</sup> “Mi mal por bien es tenido” (CMP, N° 51, fol. 38r)

El villancico N° 51 no había sido nunca puesto en relación con la folía, ya que el esquema armónico de esta pieza a cuatro voces es totalmente diferente del esquema  $\alpha$ . Sin embargo, la melodía denuncia una relación directa con la fórmula  $\alpha$ - $\beta$  (véase Ejemplo I.22).

<sup>73</sup> Se trata del poeta-músico Garcí Sánchez de Badajoz, considerado el mejor vihuelista de la época de los Reyes Católicos. Véase Emilio Ros-Fábregas, “Badajoz el músico” y Garcí Sánchez de Badajoz: identificación de un poeta-músico andaluz del Renacimiento”, *Música y literatura en la España de la Edad Media y del Renacimiento*, ed. Virginia Dumanoir (Madrid: Casa de Velázquez, 2003), pp. 55-75.



Ejemplo I.22: Esquema armónico-melódico de “Mi mal por bien es tenido”  
(CMP, N° 51, fol. 38r).

estribillo y vuelta

verso 1 v. 2

α (sólo la serie melódica x) β (sólo la serie melódica x)

mudanza

9 vv.3 y 4

β (sólo la serie melódica x)

Llá - mo - me, des - pués que os vi,  
Di - cho - so por - que na - cí;

Analizando la fórmula  $\alpha$ - $\beta$  se había señalado cómo a un estribillo de dos versos tenía que corresponder una estructura musical  $\alpha 1 + \alpha 2$ . Sin embargo, parece que en este caso Badajoz estuviera pensando en una variante similar a la indicada en “Nuestro bien y gran consuelo” en que se utiliza todo el esquema  $\alpha$  para el primer verso. En “Mi mal por bien es tenido”, Badajoz ha utilizado la serie melódica  $x$  como melodía, escribiendo un acompañamiento totalmente distinto del esquema armónico de folía, basado en el movimiento polifónico de las voces tercera y cuarta que llega, en algunos pasajes, a la imitación. La voluntad de Badajoz de dejar evidente y reconocible el esquema melódico se puede notar en las secciones  $\beta$ . Aquí la línea de la melodía se mantiene gracias a un cruce entre Tiple y Contra. Es interesante señalar cómo exactamente en este punto de la cadencia, que como ya indiqué en las piezas N°s 92 y 361 es un lugar privilegiado para armonías poco ortodoxas, la obra de Badajoz tiene dos quintas paralelas ente Contra 1° y Tenor.<sup>74</sup>

“Mi mal por bien es tenido”, además de evidenciar otra variante de la fórmula  $\alpha$ - $\beta$ , atestigua la importancia que debía de tener la serie melódica en las fórmulas musicales, tanto que podía ser utilizada independientemente de la correspondiente serie de acordes.

<sup>74</sup> Anglés, *Reyes Católicos*, II, p. 72, compases 6 y 10.

#### I.4.1.10. Alonso, “Tir’allá que no quiero” (CMP, N° 6, fol. 4v)

Según Romeu esta pieza a tres voces fue añadida al CMP durante la segunda inclusión.<sup>75</sup> Al igual que la obra analizada anteriormente, “Tir’allá que no quiero” no había sido nunca relacionada con el esquema de folía. De hecho, si miramos las sucesiones armónicas, el esquema armónico  $\alpha$  aparece sólo de manera fragmentaria (véase Ejemplo I.23).

Ejemplo I.23: Esquema armónico-melódico de “Tir’allá que no quiero” (CMP, N° 6, fol. 4v).

The musical score for "Tir'allá que no quiero" is presented on a single staff. It is divided into two main sections: "estribillo y vuelta" (versos 1-4) and "mudanza" (versos 5-6). The harmonic and melodic schemes are indicated below the notes:

- verso 1:** Harmonic scheme  $\alpha 1$  (i V i ii III).
- v. 2:** Harmonic scheme  $\alpha (\alpha 2)$  (serie melódica y).
- v.3:** Harmonic scheme  $\alpha 1$  (i V i ii III).
- v.4:** Harmonic scheme  $\beta (\alpha 2)$  (VII i VII i V i).
- v.5:** Harmonic scheme  $\alpha 1$  (i V i ii III).
- v.6:** Harmonic scheme  $\beta (\alpha 2)$  (VII i VII i V i).

La repetición del esquema armónico-melódico  $\alpha 1$  para cada verso impar puede recordar la estructura de “Rodrigo Martines” basada en la fórmula  $\alpha$ - $\alpha$ . Sin embargo, la pieza de Alonso no mantiene la simetría de la N° 12 donde se utilizaba  $\alpha 1$  para los versos impares y  $\alpha 2$  para los pares: el verso 2 de “Tir’allá que no quiero” presenta la serie melódica “y” del esquema  $\alpha$  en el Tenor, mientras que los versos 4 y 5 utilizan una frase musical armónica y melódicamente parecida al esquema  $\beta$ . Probablemente Alonso, a la hora de musicar el poema, tenía en mente una fórmula  $\alpha$ - $\alpha$  parecida a la de “Rodrigo Martines”, que modificó para evitar la monotonía de la misma frase musical repetida para cada pareja de versos. Los paréntesis en el Ejemplo I.21 indican los grados que en “Tir’allá que no quiero” sobran con respecto a la fórmula  $\alpha$ - $\alpha$ . La mayor libertad en el tratamiento de las voces, que no siguen los rígidos papeles subrayados en los casos precedentes, es otro indicio de una voluntaria reelaboración culta de una fórmula musical esquemática.

“Tir’allá que no quiero”, así como “Rodrigo Martines”, tiene un estribillo de cuatro versos. En la versión del CMP falta parte del verso tercero del refrán y el cuarto en su totalidad:

<sup>75</sup> Romeu, *Reyes Católicos*, IV/1, p. 11.

**texto:**

*¡Tir' allá que no quiero,  
moçuelo Rodrigo!  
¡Tir' allá...!*

Mi tiempo perdido,  
to[do] fast' agora,                   5  
por ser enamorado  
de vos, mi señora.  
Agora que vengo,  
dasme por abrigo  
*¡Tir' allá...!*<sup>76</sup>                   10

Como afirma Romeu es posible completar esta composición utilizando la versión que Luis Milán incluyó en su *Cortesano*.<sup>77</sup>

*Tirte allá, que no quiero  
mozuelo Rodrigo;  
tirte allá que no quiero  
que burles conmigo.*<sup>78</sup>

Frenk incluye esta pieza en su *Corpus* y Romeu afirma que “el villancico tenía que ser, ya en su tiempo, cantar antiguo”.<sup>79</sup> La popularidad del estribillo es atestiguada, además que por la cita de Milán, por una versión a lo divino de Álvarez Gato y por su inclusión en *Segunda parte de Silva de varios romances* (Zaragoza, 1552) y en una ensalada poética de Pedro de Orellana (*Endechas para mi señora Ana Yañez*, ca. 1550).<sup>80</sup>

---

<sup>76</sup> Romeu, *Reyes Católicos*, IV/2, p. 249.

<sup>77</sup> Romeu, *Reyes Católicos*, IV/2, p. 250.

<sup>78</sup> Romeu, *Reyes Católicos*, IV/2, p. 250

<sup>79</sup> Frenk, *Nuevo corpus*, vol. 1, p. 475; Romeu, *Reyes Católicos*, IV/2, p. 250.

<sup>80</sup> Romeu, *Reyes Católicos*, IV/2, p. 250; Frenk, *Nuevo corpus*, vol. 1, p. 475.

### I.4.2. Formas musicales sin estribillo

El género musical del romance se caracteriza por la utilización de una frase musical para cada verso de la estrofa. Dada la ausencia de un estribillo, cualquier romance podría adaptarse perfectamente a las fórmulas simétricas  $\alpha$ - $\alpha$  o  $\beta$ - $\beta$  en que cada verso utiliza la misma frase musical. De hecho esta fórmula monótona parece ser evitada en los romances del CMP que, sin embargo, presentan un largo empleo del material armónico-melódico procedente del esquema de folía. Véase a continuación el listado de las obras sin estribillo seleccionadas según criterios análogos a los utilizados para seleccionar las obras con estribillo (Capítulo I.4.1), y presentadas en el orden en que se analizarán (Tabla I.12)

Tabla I.12: Obras sin estribillo en el CMP que pueden ser relacionadas con fórmulas musicales basadas en el esquema armónico-melódico de folía ( $\alpha$ ) o en esquemas derivados ( $\alpha_1$ ,  $\alpha_2$ ,  $\beta$ ).

Título	Autor
Nº 81. “Señora de hermosura”	Juan del Encina
Nº 121. “De la vida deste mundo”	Anónimo
Nº 121. “Por mayo era por mayo”	Anónimo
Nº 100. “Cavalleros de Alcalá”	Lope Martines
Nº 106. “Albuquerque, Albuquerque”	Anónimo
Nº 126. “Una sañosa porfia”	Encina
Nº 374. “Juisio fuerte será dado”	Aº de Córdoba

#### I.4.2.1. Juan del Encina, “Señora de hermosura” (CMP, Nº 81, fols. 54v-55r).

Este romance pertenecería, según Romeu, a la redacción primitiva del CMP.<sup>81</sup> En mi edición de “Señora de hermosura” (véase Ejemplo I.24) he realizado algunas modificaciones con respecto a la transcripción de Anglés, añadiendo el sostenido a la nota Do en la voz de Tiple 2º en los compases, 2, 7, 11 (véase Ejemplo I.22). Además he adaptado de manera diferente el texto a la música en los compases 7-9 y 12-15, ya que Anglés no hizo coincidir los acentos de las palabras “perderme” (verso 2) y “valerme” (verso 3) con el acorde III del esquema  $\alpha$  y con la sucesiva cadencia. En el verso 2, Anglés corrigió “spero” (atestiguado por

<sup>81</sup> Romeu, *Reyes Católicos*, IV/1, p. 8.

las partes de Tiple 2º, Tenor y Contra) con “espero” (así como indicado en Tiple 1º) alargando el verso de una sílaba y originando una relación texto-música forzada y que contrasta con las estrofas primera y cuarta. En el caso del verso 3 (compases 13-14), Anglés adoptó el texto a la música por analogía con el verso anterior, repitiendo así dos veces el mismo error.<sup>82</sup> Es interesante notar que, en principio, encontré el error de Anglés porque “sabía” (por las reglas ilustradas en el Capítulo I.3) que el acorde III y las notas de la cadencia deberían de corresponder a una sílaba con acento tónico.

Ejemplo I.24: Juan del Encina, “Señora de hermosura” (CMP, N° 81, fols. 54v-55r).

The musical score consists of two systems. The first system includes four vocal parts: [Altus], Tiple, Tenor, and 2º Contra. The lyrics for the first system are: "Se - ño - ra de her - mo - su - - - - ra" for the [Altus] part, and "Se - ño - ra..." for the Tiple, Tenor, and 2º Contra parts. The second system continues the lyrics: "Por quien yo spe - ro per - der - - - - me". The score is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The [Altus] part is in a higher register than the other parts.

<sup>82</sup> Anglés, *Reyes Católicos*, I, pp. 107-108.

11  
Que ha - ré pa - ra va - ler - - - - me

8  
11

16  
Des - te mal que tan - to du - - - - ra.

8  
16

Las observaciones de Romeu sobre el texto de “Señora de hermosura” resultan particularmente interesantes:

En el códice sólo figura escrita la música de los cuatro primeros versos, copiándose los restantes al pie del fol. 55. Este resto se da en grupos de cuatro versos por este orden: 5-8, 13-16, 9-12 y 17-20. Semejante disposición da pie a considerar que la poesía se cantaba repitiendo cada uno de los grupos con la música de los versos 1-4, procedimiento igual a aquel empleado para los romances. Por otra parte, esta música tiene todas las características [...] de la de los romances que contiene este mismo cancionero, opinión que viene reforzada por el hecho de que en la *Tabula* copiada en los primeros folios del CMP nuestra composición fue registrada entre los romances. Se habrá aplicado aquí, por consiguiente, la música de un viejo romance a una

composición nueva. Pero, la pieza que comentamos, en manera alguna responde a la distribución estrófica de los romances, ni, mucho menos, a la caprichosa forma que le dio el copista [...].<sup>83</sup>

Romeu propone su reconstrucción del texto, cuya forma corresponde, de hecho, a la de una composición estrófica con refrán y vuelta.

**Texto:**

*Señora de hermosura  
por quien yo spero perderme,  
¿que haré para valerme  
desde mal que tanto dura?*

Vuestra vista me causó	5
un dolor que no pensáis,	
que, si no me remediáis,	
moriré cuitado yo.	
I si vuestra hermosura	
procura siempre perderme,	10
no pienso poder valerme	
<i>deste mal que tanto dura</i>	
Yo creo que mejor fuera	
el morir cuando naçí,	
que no que siempre dixera:	15
“por vençeros me vençí”.	
Que si vuestra hermosura	
del todo quiere perderme,	
no podré, triste, valerme	
<i>deste mal que tanto dura.</i> <sup>84</sup>	20

En este caso, para facilitar la comprensión de la relación entre texto y estructura musical he utilizado una tabla donde se halla el texto de los primeros cuatro versos subdivididos en sílabas; a cada sílaba se acompaña un resumen de la parte musical relativa: los grados de los acordes, las voces de las dos melodías principales, y la duración de las notas (B= Breve, S= Semibreve); los grados coloreados en negrita señalan los acordes del esquema de folía (véase Tabla I.13).

<sup>83</sup> Romeu, *Reyes Católicos*, IV/2, p. 286.

<sup>84</sup> Romeu, *Reyes Católicos*, IV/2, pp. 285-286.

Tabla I.13: Relación entre texto y música en “Señora de hermosura”  
(CMP, N° 81, fols. 54v-55r).

Valores	S	S	S.	M	S	M	S	M	S	B
Tiple	re	re	mi	mi	fa	sol	la	sol	fa	mi
Tenor	re	re	do	do	re	mi	fa	mi	re	do
Grados	<b>i</b>	<b>i</b>	<b>V</b>	<b>V</b>	<b>i</b>	<b>VII</b>	<b>III-</b>	<b>VII-</b>	<b>i-</b>	<b>V</b>
Texto	Se- ño- ra de her- mo- su- ra									
	la	la	sol	mi	fa	sol	la	sol	fa	mi
	fa	fa	mi	do	re	mi	fa	mi	re	do
	<b>III</b>	<b>III</b>	<b>VII</b>	<b>V</b>	<b>i</b>	<b>VII</b>	<b>III-VII-</b>	<b>i</b>	<b>V</b>	
	por quien yo spe- ro per- der- me									
	S	S	S.	M	S.	M	S	M	S	B
	re	fa	mi	mi	fa	sol	la	sol	fa	mi
	re	re	do	do	re	mi	fa	mi	re	do
	<b>i</b>	<b>i</b>	<b>V</b>	<b>V</b>	<b>i</b>	<b>VII</b>	<b>III-</b>	<b>VII-</b>	<b>i-</b>	<b>V</b>
	¿Que ha- ré pa- ra va- ler- me									
	S	S	S.	M	S	S	M	M	S	B
	la	la	sol	fa	mi	re	mi	fa	mi	re
	fa	fa	mi	re	do	si	do	re	do	re
	<b>III</b>	<b>III</b>	<b>VII</b>	<b>VII</b>	<b>VII</b>	<b>IV</b>	<b>V-</b>	<b>i-</b>	<b>V</b>	<b>I</b>
	des- te mal que tan- to du- ra									

Prácticamente estamos frente al mismo caso de relación ambigua entre una música en forma de romance y un texto con refrán como en la N° 12, “Rodrigo Martines”. Otra característica que relaciona los dos poemas es el hecho de que tienen un estribillo de cuatro versos y coplas de cuatro versos (considerando que en “Rodrigo Martines” se repiten los dos versos de la mudanza).

En principio, “Señora de hermosura” parece basarse en un esquema  $\alpha$ - $\alpha$ - $\alpha$ - $\alpha$ 2 similar a la fórmula  $\alpha$ - $\alpha$  de “Rodrigo Martines”. Sin embargo, se pueden evidenciar numerosas diferencias entre las dos obras. Antes que nada, “Señora de hermosura” está escrita en compás binario. En “Rodrigo Martines” cada verso correspondía alternativamente a  $\alpha$ 1 (primera mitad del esquema de folía) y  $\alpha$ 2 (segunda mitad), mientras que, en “Señora de hermosura”, cada uno de los versos 1, 2 y 3 están musicados utilizando todo el esquema  $\alpha$ , y sólo el verso 4 se limita a utilizar  $\alpha$ 2. A pesar de las diferencias, en la estructura musical utilizada por Encina es posible vislumbrar un parecido con la de “Rodrigo Martines” (compárese el Ejemplo I.25 con el Ejemplo I.11).



Ejemplo I.25: Esquema armónico-melódico de “Señora de hermosura”  
(CMP, N° 81, fols. 54v-55r).

The image displays a musical score for the piece "Señora de hermosura" in G minor, 8/8 time. It is divided into four verses (v. 1 to v. 4). Each verse is annotated with harmonic degrees (i, V, VII, III) and melodic schemata (alpha1, alpha2, alpha').

- verso 1:** Harmonic degrees: i V i VII III (VII i V). Schemata: alpha1 (i V i VII III), alpha2 (VII i V).
- v. 2:** Harmonic degrees: III VII (V i VII) III VII i V. Schemata: alpha2 (III VII), alpha1 (V i VII), alpha' (VII i V).
- v. 3:** Harmonic degrees: i V i VII III (VII i V). Schemata: alpha1 (i V i VII III), alpha2 (VII i V).
- v. 4:** Harmonic degrees: III VII i VII i V i. Schema: alpha2 (III VII i VII i V).

La música del primer verso sigue un estilo silábico hasta el grado III ( $\alpha$ ) y termina con una cadencia sobre la penúltima sílaba ( $\alpha 2$ ); el segundo verso parecería empezar con los primeros grados del esquema  $\alpha 2$  (como en “Rodrigo Martines”), para seguir con el esquema  $\alpha 1$  que lleva, como en el caso del primer verso, a una cadencia sobre  $\alpha 2$ . El verso 3 presenta la misma música que el primero, mientras que el verso 4 sigue el esquema armónico  $\alpha 2$  (como en “Rodrigo Martines”).

Considerando la estructura sin tener en cuenta las cadencias de los versos 1 y 3, parecería que Encina haya desarrollado la pieza a partir de la misma simple estructura que se ha subrayado en “Rodrigo Martines” (en el Ejemplo I.25 he puesto entre paréntesis los grados que sobran con respecto a la fórmula  $\alpha$ - $\alpha$ ). La añadidura de un fragmento de  $\alpha 2$  entre  $\alpha 1$  y  $\alpha 2$  sería análogo al caso que he comentado en la pieza N° 251, “Calabaça, no sé, buen amor”.

#### I.4.2.2. Anónimo, “De la vida deste mundo” (CMP, N° 121, fols. 72v-79r)

El romance anónimo “De la vida deste mundo” pertenece a la redacción primitiva del cancionero.<sup>85</sup> En esta obra se puede vislumbrar otra adaptación del esquema de folía a la estructura musical de romance.

#### Texto:

De la vida deste mundo  
no vos tome gran codicia,  
que quien piensa bibir un año  
no bibe tan sólo un día.  
Al tiempo de mis pasiones,       5  
con el gran mal que sentía,  
falleçieron mis amores  
en quien yo más fe tenía.  
¡Ay de mi triste cuitado!  
¿Con quien me consolaría,       10  
pues qu'estando más seguro  
la muerte me rrobaría?<sup>86</sup>

En este caso resulta más difícil reconducir la música utilizada a la fórmula  $\alpha$ - $\alpha$ . Sin embargo, se notan algunos puntos en común con dicha fórmula como el empleo de  $\alpha 1$  para musicar el primer verso, y el esbozo de  $\alpha 2$  para musicar el segundo (véase Tabla I.14). Todo el esquema  $\alpha$  es utilizado para musicar el tercer verso, mientras que en el quinto verso se repiten los últimos cuatro acordes del verso precedente (VII-i-iv-V) y se añade una cadencia final (V- iv- V- i- iv- V- i).

<sup>85</sup> Romeu, *Reyes Católicos*, IV/1, p. 8.

<sup>86</sup> Romeu, *Reyes Católicos*, IV/2, p. 305.

Tabla I.14: Relación entre texto y música en “De la vida deste mundo”  
(CMP, N° 121, fols. 72v-79r).

Valores	S	S	B- B	L	S	S-	B	B	L
Tenor	re	re	re	do	re	re	mi	mi	fa
Grados	<b>i</b>	<b>i</b>	<b>i</b>	<b>V</b>	<b>i</b>	<b>i-</b>	<b>VII</b>	<b>VII</b>	<b>III</b>
Texto	De la vi-		da des-		te		mun- do		
	S	S	S	S	S	S	B-	B- B	L
	fa	fa	fa	fa	fa	sol	la	sol, sol	fa
	<b>III</b>	<b>III</b>	<b>III</b>	<b>III</b>	<b>III</b>	<b>III</b>	<b>III-</b>	<b>iv-iv</b>	<b>i</b>
	no vos to-		me gran		co-		di- cia		
	S	S	B	S	S	B	B	B	L
	re	mi	fa	fa	fa	mi	re	si	do
	<b>i</b>	<b>VII</b>	<b>III</b>	<b>III</b>	<b>III</b>	<b>VII</b>	<b>i</b>	<b>iv</b>	<b>V</b>
	que quien		pien -sa		bi-		bir un a- ño		
	S	S-	B- B	L	B	B	B B	B- B-	B- i
	mi	mi	re si	la	la	la	si do	re si do	re
	<b>VII</b>	<b>VII-</b>	<b>i- iv</b>	<b>V</b>	<b>V</b>	<b>V</b>	<b>iv</b>	<b>V</b>	<b>i- iv-</b>
	no vi-		ve tan so-		lo un di-		a		

A pesar de que se aleje de los esquemas ya examinados, esta obra presenta rasgos evidentes de “formas mnemónicas” y de una técnica de improvisación. Nuestro hipotético músico empezaría a cantar utilizando, como siempre,  $\alpha 1$  para el primer verso. Luego, utilizaría el grado III, primer acorde de  $\alpha 2$ , para musicar siete de las ocho sílabas del segundo verso (esta reiteración de III me parece un rasgo casi seguramente procedente de una praxis improvisativa), añadiendo una cadencia para terminar (iv-i). Para el tercer verso utilizaría todo el esquema  $\alpha$ . El otro indicio de una técnica mnemónica de improvisación lo proporciona el cuarto verso que empieza con la repetición literal de los últimos acordes utilizados para el verso precedente (VII- i- iv- V) y termina con una cadencia (V- i- iv- V- i).

#### I.4.2.3. Anónimo, “Por mayo era por mayo” (CMP, N° 85, fols. 56v-57r)

“Por mayo era por mayo” a cuatro voces y en tiempo binario pertenece a la redacción primitiva del cancionero y fue incluida en el índice entre los romances.<sup>87</sup> Tal como afirma

<sup>87</sup> Romeu, *Reyes Católicos*, IV/2, p. 288.

Romeu, este poema constituye probablemente la versión más antigua del célebre romance *El prisionero*, que ha quedado en otras fuentes glosado por Nicolás Núñez (*Cancionero General*, 1511) y Garcí Sánchez de Badajoz (*Cancionero General*, 1520).<sup>88</sup>

El copista copió la obra N° 85 del CMP en grupos de cuatro octosílabos “ello debido a las necesidades de la música, por cuanto ésta abarcaba cuatro octosílabos y se iba repitiendo así, hasta agotar el texto”.<sup>89</sup> Así, según Romeu, no habría que considerar la segunda mano posterior a la que copió toda la pieza, que añadió en el pentagrama de la primera voz los versos 5 y 6 debajo de los versos 3 y 4. Sin embargo, Anglés, en su transcripción, ha aislado los versos 1 y 2 y las relativas frases musicales, encerrando con un ritornelo la música de los versos 3 y 4, desnaturalizando así la clara relación entre música y texto.<sup>90</sup> A continuación, escribo la versión del texto que da Romeu, que restableció el orden de los versos, descuidado en el CMP, utilizando las otras versiones del romance.

**texto:**

Por mayo, era por mayo, cuando faze las calores, cuando dueñas y donzellas todas andan con amores, quando los qu'están penados	5	que no sé quando es de día nin sé quando es de noche, syno por una paxarilla que me cantava al alvor. Matómela un balestrero	15
van servir a sus amores, caballeros y escuderos van servir a sus señores, sino yo triste cuitado, que yago en estas prisiones,	10	¡De Dios aya el galardón! Las barbas de mi cara çíñolas en rrededor, cabellos de mi cabeça me allegan al corbejón; de noche los he por cama i de día por cobertor. <sup>91</sup>	20

Todo el material musical utilizado en esta obra se puede relacionar con los esquemas  $\alpha$  y  $\beta$  (véase Ejemplo I.26).

<sup>88</sup> Romeu, *Reyes Católicos*, IV/2, p. 289.

<sup>89</sup> Romeu, *Reyes Católicos*, IV/2, p. 288.

<sup>90</sup> Anglés, *Reyes Católicos*, I, pp. 111-112.

<sup>91</sup> Romeu, *Reyes Católicos*, IV/2, p. 289.

Ejemplo I.26: Esquema armónico-melódico de “Por mayo era por mayo”  
(CMP, N° 85, fols. 56v-57r).

The image shows two staves of musical notation in G major. The first staff contains two verses: 'verso 1' and 'v. 2'. 'verso 1' is divided into 'texto' (i V i VII i VII i V) and 'cadencia' (β). 'v. 2' is divided into 'texto' (i VII III VII i - iv V) and 'cadencia' (α). The second staff contains three verses: 'v. 3' (V iv V i VII i VII i V, β'), 'v. 4' (i VII III VII i - iv V, α'), and '[v. 4]' (IV V i VII - VI VII IV V i, β'').

Los versos impares utilizan el esquema  $\beta$ , y los pares el esquema  $\alpha$ . Tanto  $\beta$  como  $\alpha$  se repiten para los versos 3 y 4 con algunas variantes melódicas y armónicas. Además los esquemas  $\alpha$  y  $\beta$  se encuentran dilatados en su parte final para permitir una cadencia sobre la última sílaba de cada verso. Creo que el verso 4 se volvería a cantar enteramente (en su edición Inglés repite sólo la segunda mitad del verso) sobre otra música derivada del esquema  $\beta$ . Evidentemente nos encontramos ante a otra manera de combinar el esquema de folía para cantar romances.

#### I.4.2.4. Lope Martines, “Cavalleros de Alcalá” (CMP, N° 100, fols. 62v-63r)

También “Cavalleros de Alcalá” fue incluida en el índice del CMP entre los romances y pertenecería a la primera redacción del cancionero.<sup>92</sup> Está escrita a tres voces y en tiempo binario; el texto presenta sólo cuatro versos. Como en el caso de “Mi libertad en sosiego”, el esquema de folía es utilizado para musicar sólo parte de los versos, mientras que las demás secciones musicales no se pueden analizar ni como  $\alpha$  ni como  $\beta$ . De las cuatro secciones musicales correspondientes a los cuatro versos, las primeras dos están basadas respectivamente en  $\alpha$  y  $\alpha 2$ . El primer verso utiliza la serie  $\alpha 1$  y prosigue con una cadencia sobre la última sílaba utilizando  $\alpha 2$ . Para el segundo verso el compositor ha utilizado sencillamente  $\alpha 1$  sin añadir la cadencia.

<sup>92</sup> Romeu, *Reyes Católicos*, IV/1, p. 8.

#### **I.4.2.5. Anónimo, “Alburquerque, Alburquerque” (Nº 106, fol. 65v)**

Esta obra es un romance a tres voces en tiempo binario perteneciente al núcleo originario del CMP.<sup>93</sup> De esta composición se conserva una versión más completa de 24 octosílabos en el manuscrito Nº 1317 de la Biblioteca Nacional de Madrid.<sup>94</sup> El texto se refiere a la resistencia que, en el castillo de Alburquerque, ofrecieron los infantes de Aragón al Rey Juan II en 1430.

#### **texto:**

Alburquerque, Alburquerque  
merecía ser honrado;  
en ti están los dos infantes  
fijos del Rey don Fernando.<sup>95</sup>

La melodía más aguda y parte de la armonía utilizadas para el primer verso se pueden reconducir al esquema  $\alpha 1$ . Similarmente, el principio del segundo verso parece utilizar material de  $\alpha 2$ . La música del tercer verso no es reducible al esquema de folía, mientras que el cuarto verso está basado en el esquema  $\beta$ .

#### **I.4.2.6. Encina, “Una sañosa porfía” (CMP, Nº 126, fols. 74v-75r)**

Este romance, presente sólo en el CMP, está musicado a cuatro voces y en tiempo binario. El texto se refiere a la guerra de Granada, y, según Romeu, es “puesto seguramente en boca de Boabdil” y tiene un carácter irónico, ya que llorando las derrotas de los moros, elogia a los Reyes Católicos.<sup>96</sup>

---

<sup>93</sup> Romeu, *Reyes Católicos*, IV/1, p. 8.

<sup>94</sup> Romeu, *Reyes Católicos*, IV/2, p. 298.

<sup>95</sup> Romeu, *Reyes Católicos*, IV/2, p. 298.

<sup>96</sup> Romeu, *Reyes Católicos*, IV/2, p. 307.

**texto:**

Una sañosa porfía  
sin ventura va pujando.  
Ya nunca terné alegría,  
ya mi mal se va ordenando.  
Ya fortuna disponía  
quitar mi próspero mando,  
qu'el brabo león d'España  
mal me viene amenazando.<sup>97</sup>

(siguen 32 versos más)

Como los otros romances analizados, parece presentar música para grupos de cuatro versos. Es otro ejemplo de manipulación del esquema de folía por parte de Encina (véase Ejemplo I.27).

Ejemplo I.27: Esquema armónico-melódico de “Una sañosa porfía”  
(CMP, N° 126, fols. 74v-75r).

The image displays two staves of musical notation in treble clef, representing the harmonic-melodic scheme of the romance. The notation consists of eighth and quarter notes with stems, and chord symbols written below the notes. Brackets above the staves indicate the structure of the music, including verse numbers (verso 1, v. 2, v. 3, v. 4) and sections for 'texto' and 'cadencia'. Below the notes, specific chord symbols are grouped under labels: β, α1, inserción, α2, c, d, α1, inserción, and α2. The first staff covers versos 1 and 2, while the second staff covers versos 3 and 4. The 'texto' section spans the end of verso 1 and the beginning of verso 2. The 'cadencia' section spans the end of verso 2 and the beginning of verso 3. The 'inserción' section is a four-measure phrase that appears at the end of verso 2 and the beginning of verso 4.

<sup>97</sup> Romeu, *Reyes Católicos*, IV/2, p. 307.

El verso 1 sigue el esquema  $\beta$ . Para el verso 2, Encina ha utilizado  $\alpha_1 + \alpha_2$  separados por una inserción de cuatro grados suplementarios generalmente extraños al esquema de folía. Esa inserción y  $\alpha_2$  son utilizados para realizar una larga cadencia sobre la última sílaba del texto. La música del verso 3 (d) no aparece relacionada ni con el esquema  $\alpha$  ni con  $\beta$ ; lo mismo ocurre con la música del verso 4 (d). En la edición de Anglés, sobre la última sílaba del verso 4 se realiza una cadencia que utiliza el mismo material musical del verso 2.<sup>98</sup> Para respetar la estructura de la pieza, me pregunto si no sería más oportuno que la sección “d” correspondiera enteramente al verso 4, el cual se repetiría íntegramente en la sección siguiente ( $\alpha_1$ - inserción-  $\alpha_2$ ) de manera análoga al caso de “Por mayo, era por mayo”.

#### I.4.2.7. A° de Córdoba, “Juisio fuerte será dado” (CMP, N° 374, fol. 259r)

Esta obra a tres voces en tiempo binario constituye una versión contrahecha en vulgar del *Cantus Sybilae* que tuvo larga difusión por la península ibérica en los siglos XVI y XVII.<sup>99</sup>

##### texto:

*Juizio fuerte será dado,  
y muy cruel, de muerte.*

Mi quereros nunc'á mudado  
pero vida tengo por muerte,  
del juyzio que será dado,           5  
*muy cruel, de muerte*

Bivo triste y fatigado,  
por nascer en mala suerte,  
del juyzio que será dado,           10  
*muy cruel de muerte.*

Así que mal librado,  
por nacer en mala suerte,  
del juyzio que m'es dado  
*muy cruel, de muerte.*<sup>100</sup>

<sup>98</sup> Anglés, *Reyes Católicos*, I, p. 152.

<sup>99</sup> Véase Maricarmen Gómez Muntané, *La música medieval en España* (Kassel: Reichenberger, 2001), pp. 70-84.

<sup>100</sup> Romeu, *Reyes Católicos*, IV/2, p. 449.



A pesar del contrapunto no homofónico del bajo (en los compases 6 y 7) y del tenor (compases 9-21), en el Tiple se puede reconocer muy bien la serie melódica “y” del esquema  $\alpha$  (primer verso) y  $\beta$  (segundo verso). Los rasgos armónicos de los esquemas  $\alpha$  y  $\beta$ , son evidentes en toda la primera frase musical (primer verso) y están más escondidos en la segunda (correspondiente al segundo verso), debido al movimiento contrapuntístico de las voces más graves. Estas características no deben inducir a pensar en otra variante del esquema  $\alpha$ - $\beta$ , ya que “Juisio fuerte” utiliza el *Cantus Sybilae* como *cantus firmus* en la voz más aguda, y, por lo visto, esta melodía paralitúrgica se parece a la melodía típica de los esquemas de folía. Sin embargo, es llamativo el hecho de que, al parecerse la melodía del *Cantus Sybilae* a la serie melódica “y”, el compositor utilizó el material melódico (la melodía  $x$  en el tenor) y armónico de los esquemas  $\alpha$  y  $\beta$  para completar la composición.

### **I.5. Otras piezas relacionadas con el esquema armónico de folía en el CMP**

Existen otras muchas piezas que están relacionadas con el esquema de folía (en sus variantes de  $\alpha$ ,  $\beta$ ,  $\alpha 1$  y  $\alpha 2$ ) tanto por el esquema armónico como por la melodía, y que, sin embargo, no parecen tener relación con ninguna clase de fórmula. Utilizando el criterio de clasificación de niveles de manipulación de material popular en la lírica culta propuesto por Frenk, se podría afirmar que todas estas piezas pertenecen al tercer nivel, en el que hay una “infiltración más vaga y general del estilo popular”.<sup>101</sup> En realidad, no existe una división precisa entre el segundo nivel (las piezas analizadas en el Capítulo I.4) y este tercer nivel, porque los criterios de distinción son demasiado subjetivos.

Como ya he señalado, el esquema de folía puede ser adaptado a la forma musical de romance con más libertad que a la forma del villancico. “Mi libertad en sosiego” de Encina (CMP, N° 79, fols. 53v-54r), que pertenecería al núcleo primitivo del cancionero, lo demuestra aún más claramente. Aquí,  $\alpha$  es utilizado sólo para musicar el primer verso. Los demás versos están basados en secuencias armónico-melódicas diferentes que no pueden ser interpretadas como  $\alpha$ . En este romance, análogamente al caso de “Señora de hermosura”, el primer verso no corresponde a la mitad de  $\alpha$ , sino que está musicado utilizando todo el esquema armónico. En otro romance anónimo “Fonte frida, fonte frida” (CMP, N° 142, fols. 84v-85r) es evidente la utilización de  $\alpha$  para musicar la primera mitad del primer verso, y  $\beta$ ,

---

<sup>101</sup> Frenk, *Entre folklore*, p. 15.

para el tercer verso. Además,  $\alpha 2$  es utilizado para musicar los versos 1 y 5 del romance “Como está sola mi vida” de Ponce (CMP, N° 328, fol. 227r).

El estribillo del villancico anónimo “Otro tal miscacantano” (CMP, N° 380, fol. 253r) empieza utilizando  $\alpha 1$  para el primer verso; el segundo verso se puede relacionar con  $\beta$ , mientras la mudanza utiliza material totalmente diferente. De manera similar, en el villancico religioso “Adorámoste, Señor” de Francisco de la Torre (CMP, N° 420, fol. 275r), el esquema  $\alpha$  coincide sólo con los primeros dos versos del estribillo.

El Tiple de “Secáronme los pesares” de Escobar (CMP, N° 199, fols. 119v-120r) entona en el primer verso la serie melódica “y” de  $\alpha$ , de manera muy parecida (sección homorrítmica + cadencia) a la música de los primeros versos de los romances “Mi libertad en sosiego” (CMP, N° 79r) y “Señora de hermosura” (CMP, N° 81r). Encina, en “Daca, bailemos, Carillo” (CMP, N° 282, fols. 201v-202r), ha utilizado la serie melódica “y” de  $\alpha$  en la voz más aguda para musicar la mudanza; además, se pueden reconocer elementos melódico-armónicos del esquema  $\alpha$  en el estribillo.

Por último, algunas piezas utilizan esporádicamente sucesiones armónico-melódicas que sólo en parte se asemejan al esquema de folía, y nada tienen a que ver con las fórmulas musicales: “Ninguno cierre las puertas” de Encina (CMP, N° 167, fols. 102v-103r); “Olládeme, gentil dona”, Anónimo (CMP, N° 239, fol. 139r); “Ay, de le noble vile de Pris”, Anónimo (CMP, N° 246, fols. 141v-142r); “Ojos morenicos” de Escobar (CMP, N° 263, fol. 151r); “Paguen mis ojos” de Encina (CMP, N° 277, fol. 198v); “Ya no quiero ser vaquero” de Encina (CMP, N° 302, fols. 111v-112r); “Pues no te duele mi muerte” de Encina (CMP, N° 305, fols. 213v-214r); y “Gentilonbre enamorado”, Anónimo (CMP, N° 340, fol. 233v).

## **I.6. Resumen**

El esquema de folía tiene un papel importante en todo el Cancionero Musical de Palacio. He identificado una fórmula recurrente utilizada para musicar villancicos con estribillo de dos y tres versos que he llamado  $\alpha$ - $\beta$ . Además, he subrayado la presencia de otras probables fórmulas similares basadas en el mismo material armónico-melódico, que he llamado  $\alpha$ - $\alpha$ ,  $\beta$ - $\beta$ ,  $\alpha 2$ - $\beta$ , o  $\beta$ - $\alpha$ , según la disposición de los elementos musicales con relación al texto. Los poemas con estribillo de cuatro versos (género de canción) tienden a utilizar fórmulas simétricas como  $\alpha$ - $\alpha$  o  $\beta$ - $\beta$ .

En las piezas más fieles a las fórmulas se ha evidenciado una correspondencia casi fija entre la estructura métrica del texto, la disposición de los acordes y las duraciones musicales. Este primer núcleo de piezas presenta casi siempre una escritura en estilo homofónico, en compás ternario, con dos melodías principales que se mueven por terceras (x-y) o sextas paralelas (y-x). El análisis de esta estructura recurrente me ha permitido reconstruir las dos voces superiores de la pieza “Rodrigo Martines” que faltan por la pérdida de un folio del manuscrito. Presumiblemente, estas obras son las más fieles a un supuesto estilo de la música de tradición oral, y derivan probablemente de técnicas de improvisación. Otras obras presentan una afinidad con dichos esquemas sólo por lo que se refiere a la melodía, así que es posible suponer una mayor importancia de la línea melódica como elemento definidor del esquema, con respecto a la armonía. En las formas musicales sin estribillo (género de romance) se ha notado una utilización más libre del esquema, que a menudo se halla mezclado con otras secuencias melódico-armónicas. También entre las formas con estribillo, el esquema es utilizado, a veces, sin pautas específicas evidentes. El esquema de folía no se limita a ser utilizado en fórmulas fijas, sino que en realidad es un molde flexible que puede ser adaptado a diferentes casos y combinado con otras secuencias armónico-melódicas.

En la Tabla I.15 se resumen los resultados. Después del título de cada pieza se anota el autor, los folios del CMP correspondientes, el supuesto período de inclusión en el CMP según Romeu (“P”= redacción primitiva, “I” = primera inclusión etc...) y la forma poética (según la edición de Romeu). Con “Nivel” se entiende el nivel de relación de una pieza a una supuesta fórmula musical, según una escala de 1 a 4. En el nivel 1 se incluyen aquellas piezas basadas en las fórmulas de folía que tienen las características de máxima simplicidad y redundancia; el nivel 2 corresponde a obras que parecen ser elaboraciones más cultas de dichas fórmulas; el nivel 3 incluye piezas que, a pesar de utilizar el mismo material armónico-melódico, se alejan de las fórmulas básicas; el nivel 4 comprende obras que sólo parcialmente utilizan el material armónico-melódico de  $\alpha$  de manera esporádica. En la columna “estructura” se resume la estructura de cada obra utilizando la terminología para indicar el esquema de folía ( $\alpha$ ) y los esquemas derivados ( $\alpha_1$ ,  $\alpha_2$ ,  $\beta$ ). Cuando las letras se hallen entre dos puntos (“:”) se quiere indicar la presencia de un ritornelo; cuando las letras se hallan entre paréntesis significa que la música corresponde sólo aproximadamente al esquema indicado. En la última columna se indica con una cruz qué piezas habían sido relacionadas con la folía en la literatura anterior. Las piezas están ordenadas según el Nivel y según el número de orden en el que aparecen en el CMP.

Tabla I.15: Resumen de los resultados conseguidos en el Capítulo I sobre la utilización del esquema de folia y de las fórmulas musicales en el CMP.

Título	Autor	fols.	incl.	género	Nivel	estructura	lit.
Nº 12, “Rodrigo Martines”	Anónimo	8r	II	cosaute	1	$\alpha\text{-}\alpha\text{-}\alpha$ :	x
Nº 85, “Por mayo, era por mayo”	Anónimo	56v-57r	P	romance	1	$\beta\text{-}\alpha\text{-}\beta\text{-}(\alpha)\text{-}\beta$	
Nº 92, “Muchos van de amor heridos”	Anónimo	59r	V	estrambote	1	$\alpha\text{-}\beta\text{-}:\beta$ :	x
Nº 179, “¡Si abrá en este baldrés!”	Encina	108v-109r	P	cosaute	1	$\alpha\text{-}:\beta$ :	x
Nº 197, “De ser mal casada”	Fernández	119r	V	villancico	1	$\beta\text{-}\beta\text{-}:\beta$ :	
Nº 271, “Pues que ya nunca nos veis”	Encina	195v	P	villancico	1	$\alpha\text{-}:\beta$ :	x
Nº 273, “Norabuena vengas, Menga”	Anónimo	196v	P	villancico	1	$\alpha 2\text{-}\beta\text{-}:\text{c}$ :	
Nº 310, “Meu naranjedo no ten fruta”	Anónimo	217r	X	villancico	1	$\alpha\text{-}\beta\text{-}:\beta$ :	x
Nº 361, “No puedo apartarme”	Anónimo	245v	P	villancico	1	$\alpha\text{-}\beta\text{-}:\beta$ :	x
Nº 9, “Non quiero ser monja, no”	Anónimo	6r	V	villancico	2	$\alpha\text{-}\alpha'\text{-}:\alpha$ :	x
Nº 51, “Mi mal por bien es tenido”	Badajoz	38r	V	villancico	2	$\alpha\text{-}\beta\text{-}:\beta$ : (sólo melodía)	
Nº 81, “Señora de hermosura”	Encina	54v-55r	P	canción (romance)	2	$(\alpha\text{-}\alpha)$	x
Nº 121, “De la vida deste mundo”	Anónimo	72v-79r	P	romance	2	$(\alpha)\text{-}\alpha$	x
Nº 163, “Los suspiros no sosiegan”	Encina	100v-101r	P	canción	2	$(\alpha)\text{-}\beta\text{-}\beta'\text{-}:\beta\text{-}\beta'$ :	x
Nº 174, “Oy comamos y bebamos”	Encina	105v-106r	P	villancico	2	$(\alpha)\text{-}\beta\text{-}:\alpha\text{-}\beta$ :	x
Nº 229, “Nuestr'ama, Minguillo”	Escobar	134r	II	villancico	2	$\alpha\text{-}\alpha'\text{-}:\alpha'\text{-}(\alpha)$ :	
Nº 374, “Juisio fuerte será dado”	Córdova	259r	P	villancico	2	$\alpha\text{-}\beta$ (melodía)	
Nº 6, “Tir'allá que no quiero”	Alonso	4v	II	villancico	3	$\alpha 1\text{-}(\alpha)\text{-}\alpha 1\text{-}(\beta)\text{-}:\alpha 1\text{-}\beta$ :	
Nº 14, “Nuestro bien y gran consuelo”	Anónimo	10r	I	villancico	3	$\alpha\text{-}(\alpha 2)\text{-}(\beta)\text{-}:\alpha$ :	
Nº 100, “Cavalleros de Alcalá”	Martínez	62v-63r	P	romance	3	$\alpha\text{-}\alpha 1\text{-}b\text{-}c$	
Nº 106, “Alburquerque, Alburquerque”	Anónimo	65v	P	romance	3	$\alpha 1\text{-}\alpha 2\text{-}c\text{-}\beta$	
Nº 126, “Una sañosa porfía”	Encina	74v-75r	P	romance	3	$\beta\text{-}\alpha\text{-}c\text{-}d\text{-}\alpha$	
Nº 187, “Quien tal árbol pone”	Troya	112r	I	villancico	3	$(\beta\text{-}\beta)$	
Nº 251, “Calabaça no sé, buen amor”	Anónimo	145v-146r	P	villancico	3	$\alpha\text{-}b\text{-}\beta\text{-}:\alpha$ :	
Nº 380, “Otro tal miscacantano”	Anónimo	253r	I	villancico	3	$\alpha 1\text{-}(\beta)\text{-}c$	
Nº 434, “Dios te salve cruz preciosa”	Anónimo	283v-284r	II	villancico	3	$(\beta\text{-}\beta)$	x
Nº 79, “Mi libertad en sosiego”	Encina	53v-54r	P	romance	4	$\alpha\text{-}b\text{-}c\text{-}d$	
Nº 142, “Fonte frida, fonte frida”	Anónimo	84v-85r	P	romance	4	$\alpha\text{-}b\text{-}\beta\text{-}c$	
Nº 193, “Si lo dizen, digan, alma mia”	Anónimo	117r	VI	villancico	4	$(\beta\text{-}\beta)$	
Nº 199, “Secáronme los pesares”	Escobar	119v-120r	P	villancico	4	$(\alpha)\text{-}b\text{-}c\text{-}d$	x
Nº 420, “Adorámoste Señor”	Anónimo	275r	II	villancico	4	$\alpha\text{-}b\text{-}c\text{-}d$	x

En total he identificado 31 obras en el CMP relacionadas con el esquema de folía, de las que 9 pertenecen al nivel 1 (obras basadas en las fórmulas de folía), 8 al nivel 2 (obras que parecen elaboraciones más complejas de fórmulas de folía), 9 al nivel 3 (obras que tienen sólo algo en común con las fórmulas), 5 al nivel 4 (obras que sólo utilizan el material armónico del esquema de folía).

El concepto de “esquema de folía”, puesto en relación con fórmulas musicales, consigue una dimensión más amplia de la de simple esquema armónico-melódico. Piezas que aparentemente no tenían nada que ver con el esquema aparecen ahora más relacionadas con él que otras consideradas folías por el simple hecho de presentar una sucesión de acordes específica. Lo que se ha puesto en evidencia es una tendencia compositiva basada en la utilización de secuencias armónicas y/o melódicas específicas, y en sus posibles combinaciones con relación a la forma poética del texto.

En los análisis sucesivos, para tener un criterio más fidedigno y evitar una cierta aleatoriedad, me centraré en la búsqueda de formas musicales reducibles lo más posible a las fórmulas fijas identificadas, principalmente la fórmula  $\alpha$ - $\beta$  que es, por lo menos desde un punto de vista estadístico, la más importante en el CMP.

## CAPÍTULO II

### EL ESQUEMA DE FOLÍA EN OTROS CANCIONEROS MUSICALES

Después del análisis del Cancionero Musical de Palacio, seguiré analizando las obras procedentes de un grupo significativo de otros cancioneros. He elegido seis cancioneros de origen español, recopilados entre finales del siglo XV y primera mitad del siglo XVI, particularmente representativos del repertorio ibérico sacro y profano, accesibles en ediciones modernas y ediciones facsímiles: el Cancionero de la Biblioteca Colombina, el Cancionero de Elvas, el Cancionero de la Catedral de Segovia, el Cancionero de Barcelona, el Cancionero de Uppsala y el Cancionero de la Casa de Medinaceli. Para completar el estudio de la presencia del esquema de folía en el repertorio cancioneril, analizaré algunas obras procedentes de tres fuentes italianas de finales del siglo XV y comienzos del XVI: el Cancionero Musical de Perugia, el Cancionero Musical de Montecassino y el onceavo libro de *frottole* de Petrucci. El estudio de las fuentes de origen italiano, contemporáneas a los principales cancioneros españoles analizados, tiene dos finalidades: 1) establecer analogías y diferencias en las modalidades de empleo del esquema de folía en las dos tradiciones musicales; y 2) aportar datos histórico-analíticos que permitan aclarar la cuestión del origen del esquema de folía.

#### II.1. El Cancionero de la Colombina

El Cancionero Musical de la Colombina (Sevilla, Biblioteca Colombina, 7-1-28; desde ahora CMC) contiene 95 obras vocales a tres y cuatro voces. Por el tipo de repertorio y los autores presentes, el CMC parece ser anterior al núcleo original del CMP.<sup>1</sup> Según Robert Stevenson fue copiado alrededor de 1490.<sup>2</sup> Kenneth Kreitner sugiere que una de las secciones fue copiada después de 1492.<sup>3</sup> Ros-Fábregas, teniendo en cuenta la fecha de la muerte del compositor Juan de Triana (Investigada por Juan Ruiz), se inclina por un período de

---

<sup>1</sup> David Fallows, "Sources", p. 910.

<sup>2</sup> Robert Stevenson, *Spanish music in the age of Columbus* (The Hague: Martinus Nijhoff, 1960), pp. 206-249.

<sup>3</sup> Kenneth Kreitner, "The Dates (?) of the Cancionero de la Colombina", *Fuentes musicales en la Península Ibérica (ca. 1250-ca.1550)*, eds. Maricarmen Gómez Muntané y Màrius Bernardó (Lleida: Institut d'Estudis Llerdencs, 2001), pp. 121-140.

recopilación entre 1492 y 1494.<sup>4</sup> La única referencia a la presencia del esquema de folía en el CMC la hizo Miguel Querol en el artículo “La canción popular en los organistas españoles”: el esquema se hallaría en “Dime triste Coraçón” de Francisco de la Torre (CMC, N° 48, fol. 69v).<sup>5</sup> Para el estudio de la música y los textos del repertorio del CMC me he basado en la edición de Querol.<sup>6</sup>

### II.1.1. F. de la Torre, “Dime triste Coraçón” (CMC, N° 48, fol. 69v)

La afirmación de Querol, según la cual el villancico “Dime triste Coraçón” de Francisco de la Torre estaría basado en el esquema de folía, no es completamente exacta si tenemos en cuenta la perspectiva de este investigador que consideraba la folía como “un sólido bloque armónico-melódico”.<sup>7</sup> En realidad, cada sección de “Dime triste Coraçón” se basa en una versión del esquema de folía a la que falta el acorde central III, es decir, en el esquema que he llamado  $\beta$  (véase Ejemplo II.1).

Ejemplo II.1: F. de la Torre, “Dime triste Coraçón” (CMC, N° 48, fol. 69v).<sup>8</sup>

[Tiple] Di - me, tris - te co - ra - çón ¿por qué ca - llas tu -  
 Contra alta 8 Di - me, tris - te...  
 Tenor 8 Di - me tris - te...  
 Contra baja Di - me tris - te...

<sup>4</sup> Ros-Fábregas, “Orígenes de los cancioneros” (en prensa).

<sup>5</sup> Querol, “La canción popular”, p. 74.

<sup>6</sup> Miguel Querol, *Cancionero Musical de la Colombina (siglo XV)* (Barcelona, C.S.I.C. / Instituto Español de Musicología, 1971).

<sup>7</sup> Querol, “La canción popular”, p. 74.

<sup>8</sup> Edición de Querol, *Cancionero*, p. 58.

6  
pa - sión? Ca - ti - vo no sé que di - ga.  
A quien sir - vo, es mi, e - ne - mi - ga.

8

6

**texto:**

*Dime, triste corazón  
¿Por qué callas tu pasión?*

Cativo no sé qué diga.  
A quién sirvo es mi enemiga,  
plázele con mi fatiga,  
desespero gallardón.<sup>9</sup>

5

El primer verso del estribillo se basa en el esquema  $\beta$  similar a aquel utilizado en las fórmulas  $\alpha$ - $\beta$  en el CMP: las dos series melódicas x e y se hallan respectivamente en la voz de Tiple y de Tenor (véase Ejemplo II.2). La música del segundo verso del estribillo está relacionada con  $\beta$  sólo por lo que se refiere al esquema armónico mientras que Tiple y Tenor entonan respectivamente las series melódicas x e y del esquema  $\alpha$ 2. Los dos versos de mudanza utilizan la misma frase musical repetida: se trata otra vez del mismo esquema  $\beta$  del primer verso, pero en este caso, con respecto al primer verso del estribillo, las duraciones de las notas son diferentes, el Tiple entona la serie melódica “y” y el Tenor entona la serie melódica x. “Dime triste Corazón” se basa, entonces, en una fórmula muy parecida a la fórmula  $\beta$ - $\beta$  de “De ser mal casada” (CMP N° 197). Sin embargo, considerando que en la música del segundo verso se hallan las series melódicas x e y de  $\alpha$ 2, es también posible reconducir la estructura de esta obra a la fórmula  $\alpha$ - $\beta$ . En el ejemplo II.2 se hallan entre paréntesis los grados que sobran para que la música de los primeros dos versos llegue a coincidir con el esquema melódico (y en parte armónico) de  $\alpha$ .

<sup>9</sup> Querol, *Cancionero*, p. 52.



Ejemplo II.2: Esquema armónico-melódico de “Dime triste Corazón” (CMC, N° 48, fol. 69v).

En la “Tabula per ordinem alphabeticum” del CMP se encuentra anotada una obra titulada “Dime triste Corazón” debajo del apartado “villançicos”. Al perderse el fol. 159 del CMP en qué se hallaba la música, no podemos saber si esta versión correspondía a la del CMC. Seguramente es posible afirmar que el estilo de la versión que se acaba de analizar corresponde más a las tendencias compositivas homofónicas y al lenguaje armónico del CMP, que al género contrapuntístico bastante elaborado que prevale en el CMC.

### II.1.2. Anónimo, “Olvida tu perdición” (CMC, N° 52, fol. 71v)

Tal como afirma Querol, “Olvida tu perdición”, a tres voces y de autor anónimo, “es el único romance, musicalmente hablando, de todo el cancionero”.<sup>10</sup> Presenta cuatro frases musicales correspondientes a los únicos cuatro versos anotados del romance.

#### texto:

Olvida tu perdición,  
 España ya consolada,  
 de don Rodrigo perdida,  
 de don Fernando ganada.<sup>11</sup>

Musicalmente, se puede notar el mismo tratamiento libre del esquema de folía encontrado en los romances del CMP. El primer verso utiliza la melodía “y” del esquema  $\alpha 1$

<sup>10</sup> Querol, *Cancionero*, p. 28.

<sup>11</sup> Querol, *Cancionero*, p. 28.

con algunas modificaciones en la serie armónica. El segundo verso puede ser reconducido al esquema  $\alpha 2$  (armonía y melodía) y el tercero al esquema  $\beta$  (sólo la melodía). El cuarto verso puede, en principio, recordar a los esquemas  $\alpha 2 + \alpha$  pero sólo por lo que se refiere a las serie melódicas.

En este romance, así como en la mayoría de las obras del CMC, no se puede señalar una dimensión armónica vertical tan evidente como en muchas piezas del CMP. Tampoco se hallan aquí aquellas características importantes que caracterizan las piezas basadas en el esquema de folía, como una precisa jerarquía entre las voces, y los acordes en posición fundamental. Probablemente en “Olvida tu perdición” se hallan unos rasgos de la práctica de improvisar por fórmulas fijas sólo en la melodía, mientras que la armonía presenta un tratamiento más “culto” y libre de esquematismos.

### **II.1.3 Otras piezas relacionadas con el esquema de folía en el CMC**

En el CMC se hallan dos versiones de “Juicio fuerte”, una anónima (Nº 73, fol. 88r) y otra de Triana (Nº 91, fols. 104v-105r). Mientras que en el CMP, los dos versos de la versión vulgar de este *cantus Sybilae* están glosados con otros seis versos de temática amorosa, en el CMC se hallan sin glosas, lo que indica que las versiones del CMC podrían haber servido efectivamente para entonar las estrofas en vulgar del *cantus sybilae*. También las dos versiones del CMC presentan evidentes analogías con el esquema de folía (la Nº 73 más que la Nº 91). Como en el caso de la versión del CMP, estas analogías se deben a la semejanza del *cantus firmus* con el esquema melódico “y”, y no a la utilización de una fórmula musical parecida a las del CMP.

En el CMC el esquema de folía aparece de manera esporádica y fragmentaria, sin que se pueda relacionar a fórmulas fijas, también en la obra “¿Quién vos dió tal señorío?” de Triana (Nº 34, fols. 53v-54r).

## **II.2. El Cancionero de la Catedral de Segovia**

El Cancionero de la Catedral de Segovia (Segovia, Archivo de la Catedral, sin signatura; desde ahora CMS) se caracteriza por la abundancia de piezas de autores franco-flamencos. De las 122 piezas que recoge, sólo 25, copiadas en la parte final del códice, son en

castellano; existe un número elevado de concordancias entre el CMS y el CMP. En 1922, Inglés descubrió este manuscrito en el Archivo de la Catedral de Segovia y publicó el inventario de su contenido musical en 1936. En 1977 se publicó la edición facsímil del cancionero, dirigida por Ramón Perales de la Cal, que he utilizado para mi análisis musical.<sup>12</sup> El estudio más extenso del CMS lo llevó a cabo Norma Baker en su tesis doctoral (1978) y, más recientemente, Víctor de Lama de la Cruz ha publicado una edición crítica de los textos, que también he consultado.<sup>13</sup>

Según Inglés y Baker, el cancionero fue recopilado en la corte de Isabel la Católica, entre 1500 y 1504. Tess Knighton opina que fue compilado mientras Anchieta trabajaba para Juana la loca, hija de la reina Isabel.<sup>14</sup> Según Ros-Fábregas se recopiló entre 1495 y 1497 para la capilla musical, recién formada y dirigida por Anchieta, del príncipe Juan.<sup>15</sup> Lama de la Cruz opina que la copia del códice se produjo cerca de Anchieta, inmediatamente antes o después de la muerte de Isabel para la capilla de Felipe el Hermoso.<sup>16</sup> Recientemente, un estudio codicológico de Ros-Fábregas indica que las marcas de agua más importantes del CMS podrían datar de 1498-1500 y que las inscripciones “Don Rodrigo” al final del manuscrito podrían referirse o bien a Rodrigo Manrique (Mayordomo Mayor” de Juana la Loca en su viaje los Países Bajos, 1496-97) o a su sobrino “muy magnífico”, Rodrigo Manrique, III Conde de Paredes.<sup>17</sup>

Entre las obras del CMS sólo una, “¡O, si vieras al moçuelo!” puede ser relacionada con el esquema de folía, y, en parte, con la fórmula  $\alpha$ - $\beta$ . El villancico “Adoramoste Señor” que en el CMP utilizaba parcialmente el esquema de folía, aparece en el CMS (fol. 217v) con música diferente.

---

<sup>12</sup> Ramón Perales de la Cal, ed., *Cancionero de la Catedral de Segovia. Edición facsimilar del Códice de la Santa Iglesia Catedral de Segovia, realizada por la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia y dirigida por Ramón Perales de la Cal* (Segovia: Caja de Ahorros y Monte de Piedad, 1977).

<sup>13</sup> Víctor de Lama de la Cruz, *Cancionero musical de la Catedral de Segovia* (Salamanca: Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 1994).

<sup>14</sup> Véase Ros-Fábregas, *The Manuscript Barcelona*, vol. 1, pp. 206-208 y Lama de la Cruz, *Cancionero musical*, pp. 122-124.

<sup>15</sup> Ros-Fábregas, *The Manuscript Barcelona*, vol. 1, pp. 208-223.

<sup>16</sup> Lama de la Cruz, *Cancionero musical*, p. 130.

<sup>17</sup> Emilio Ros-Fábregas, “The Segovia Manuscript: watermarks, foliation and ownership”, en *The Manuscript Segovia C*, ed. Cristina Urchueguía. Turnhout: Brepols (en prensa).

## II.2.1. Anónimo, “¡O, si vieras al moçuelo!” (fol. 220v)

Tanto el texto como la música de este villancico constituyen un *unicum* del CMS. El texto, que Frenk recoge en su *Corpus* en la sección dedicada a los textos populares de adoración al Niño Jesús, evoca una escena pastoril de la Sagrada Familia (véase mi edición de la pieza en el Ejemplo II.3).<sup>18</sup>

Ejemplo II.3: Anónimo, “¡O, si vieras al moçuelo!” (CMS, fol. 220v).

The musical score is presented in three systems. The first system features three vocal parts: [Altus], Tenor, and Bassus. The [Altus] part has the lyrics "O, si vie - ras al mo - çue - lo en es - te sue - lo". The Tenor part has "O, si vie - ras...". The Bassus part has "O, si vie - ras...". The second system continues the vocal lines with lyrics: "Yo le vi con la don - ze - lla un vie - jo tam - bién con Re - lum - bran - do co - mo, es tre - lla". The third system continues with lyrics: "e - - - lla Que's tan bo - ni co, a quel ci qui - to que to - mé pla -". The score includes treble and bass clefs, a 2/4 time signature, and various musical notations such as notes, rests, and bar lines.

<sup>18</sup> Frenk, *Nuevo Corpus*, vol.1, p. 887.

**texto:**

*¡O, si vieras al moçuelo  
en este suelo!*

Yo le vi con la donzella  
relumbrando como estrella;  
un viejo también con ella.                   5  
Qu'es tan bonico  
aquel chiquito,  
que tomé plazer  
en le ver  
y gran consuelo                                   10  
*en este suelo.*<sup>19</sup>

La característica formal más sobresaliente del poema es su irregularidad métrica, con una larga copla de tres versos de ocho sílabas, más dos versos de cinco sílabas y otro verso de seis. La vuelta incluye dos versos de cuatro sílabas seguidos por un verso de cinco sílabas (“en le ver / y gran consuelo / en este suelo”), en lugar de un verso de ocho sílabas más otro de cinco tal como ocurre en el caso del estribillo (“¡O si vieras al moçuelo / en este suelo!”). La rara forma poética se refleja en una forma musical inusual, lo que me ha proporcionado algunas dificultades a la hora de adaptar el texto a la música en la transcripción.

El primer verso del estribillo se basa en el esquema  $\alpha$  con algunas variantes armónicas. El segundo verso utiliza una pequeña frase musical que aunque no corresponda exactamente al esquema  $\beta$ , deriva como  $\beta$  de la abreviación del esquema  $\alpha$ . La música de los primeros dos versos largos de la mudanza (Yo le vi con la donzella / relumbrando como estrella”) se encuentra entre signos de ritornelo en el manuscrito original y se basa en  $\alpha$  (véase Ejemplo II.4).

<sup>19</sup> Lama de la Cruz, *Cancionero musical*, p. 366.

Ejemplo II.4: Esquema armónico-melódico los primeros cuatro versos de “¡O, si vieras al moçuelo!”(CMS, fol. 220v).

El esquema armónico melódico de los primeros cuatro versos parecería reflejar una estructura de villancico similar a aquellas analizadas en los capítulos precedentes. En realidad, debido a la estructura poética irregular, la música correspondiente a los versos 5, 6, 7 y 8 se desarrolla de una manera irregular utilizando el material musical del estribillo. En la Tabla II.1 se puede ver resumida la estructura musical en relación a la estructura poética de la obra.

Tabla II.1: Relación entre estructura musical y estructura poética en “¡O, si vieras al moçuelo!” (CMS, fol. 220v).

	Forma poética	Forma musical
Estribillo	$a^8$	$\alpha$
	$A^5$	( $\beta$ )
Mudanza	$b^8$	$\alpha$
	$b^8$	$\alpha$
	$b^8$	$\alpha$
	$c^5$	( $\beta$ )
	$c^5$	( $\beta$ )
Vuelta	$d^6$	( $\beta$ )
	$d^4$	( $\beta$ )'
	$a^5$	$\alpha 1$
	$A^5$	$\alpha 2$
	$[A^5]$	( $\beta^?$ )

También el tercer verso largo de la mudanza (“un viejo también con ella”) se basa en  $\alpha$ , mientras que los versos breves de la mudanza (“Qu’es tan bonico / aquel chiquito / que tomé plazer”) se basan en  $\beta$ . La vuelta musical no coincide con la vuelta literaria, ya que el primer verso (“en le ver”) utiliza sólo parte del esquema ( $\beta$ ), y los versos segundo y tercero de la vuelta (“y gran consuelo / en este suelo”) se dividen  $\alpha$ , que en el estribillo servía para

musicar un solo verso. De esta manera va a sobrar la última sección musical basada en el esquema ( $\beta$ ). Por analogía con el estribillo y para respetar el estilo homofónico de la pieza, me pareció más oportuno repetir todo el último verso, en vez que “diluir” sus sílabas para que se llegara a utilizar toda la música que sobraba. Así, la vuelta musical va a comprender el segundo verso de la vuelta literaria, el tercer verso, y la repetición del tercero. En la vuelta, la relación música-texto refleja la fórmula  $\alpha$ - $\beta$  tal como se encuentra en los villancicos de CMP, coincidiendo, además, el primer acento tónico del texto con el quinto grado (V), y el segundo con el tercer grado (III). Esta obra presenta una evidente adaptación de la fórmula  $\alpha$ - $\beta$ . Pero ¿adaptación a qué? Las anomalías métricas y musicales podrían ser debidas a un tercer factor: la danza. El tiempo rápido (mínimas y semimínimas con *tactus* a la semibreve), las figuraciones rítmicas de las semimínimas y los compases regulares denotan el carácter danzado de esta pieza.

### **II.3. El Cancionero de Barcelona**

El Cancionero Musical de Barcelona (Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M. 454), cuya edición crítica ha sido publicada por Emilio Ros Fábregas, fue copiado en Barcelona durante la primera mitad del siglo XVI.<sup>20</sup> De las 122 piezas recogidas en este cancionero, sólo una pequeña parte es profana. El estilo de estas piezas profanas, principalmente recogidas en la parte final del cancionero, se aleja estilísticamente de la homorritmia de los villancicos del CMP. No se ha encontrado ninguna obra en que el esquema de folía tenga un papel relevante.

### **II.4. El Cancionero de Elvas**

De las 68 obras presentes en el Cancionero de Elvas (Elvas, Biblioteca Pública Hortênsia, 11793, desde ahora CME), 48 llevan texto en castellano y 17 texto en portugués. No se conocen el lugar y la fecha en que fue recopilado el manuscrito, aunque los

---

<sup>20</sup> Ros-Fábregas, *The Manuscript Barcelona*, vol. 1, pp. 70-127.

investigadores concuerdan en datar al cancionero alrededor de mitad del siglo XVI.<sup>21</sup> El CME ha sido editado por Manuel Joaquim (1940) Manuel Morais (1977) y Gil Miranda (1987).<sup>22</sup>

#### II.4.1. Anónimo, “Que he o que vejo” (CME, N° 32, fols. 70v-71r)

“Que he o que vejo” es una canción en lengua portugués con estribillo y mudanza de cuatro versos. El Ejemplo II.5, en el que se reproduce la obra en cuestión, está basado en la edición de Morais,<sup>23</sup> sin embargo he añadido el sostenido al Do del compás 1 (segunda voz) y notado la voz más grave en clave de Fa en vez que en clave de Sol a la octava.

Ejemplo II.5: Anónimo, “Que he o que vejo” (CME, N° 32, fols. 70v-71r).<sup>24</sup>

The musical score is presented in three systems. The first system consists of three staves: a soprano staff (treble clef, C3), an alto staff (treble clef, C3), and a bass staff (bass clef, C3). The time signature is 4/4. The lyrics for the first system are: "Que he o que ve - jo, Se - nho - ra em vos ver" (soprano), "Que he..." (alto), and "Que he..." (bass). The second system starts at measure 5 and contains the chorus: "Que me faz mo - rrer Da - mor e de - sejo Que me faz mo - rrer Da - mor e de - sejo". The alto and bass staves have a key signature change to one sharp (F#) for the chorus. The bass staff has a key signature change to one flat (Bb) for the chorus.

<sup>21</sup> Ros-Fábregas, *The Manuscript Barcelona*, vol. 1, pp. 193-196.

<sup>22</sup> Manuel Joaquim, *Cancionero Musical e Poético de la Biblioteca Pública Hortênsia* (Coimbra: Instituto para a alta cultura, 1940); Manuel Morais, *Cancioneiro Musical d’Elvas* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1977); y Gil Miranda, *The Elvas songbook*, *Corpus Mensurabilis Musicae*, 98 (Neuhausen-Stuttgart: Hänssler, 1987).

<sup>23</sup> Morais, *Cancioneiro*, p. 32.

<sup>24</sup> Morais, *Cancioneiro*, p. 32.



13  
Mi - nhas es - pe - ranças To - das se au - tam,  
A - ssi m'a - tor - mentam Vo - ssas es - qui - vanças

13

**texto:**

Que he o que vejo,  
señora em vos ver,  
que me faz morrer  
damor e desejo.

Minhas esperanças 5  
todas se ausentam,  
assi m'atormentam  
vossas esquiuanças.

Que vendouos vejo 10  
mil magoas crescer  
e se vos ñao vejo  
não posso viuer.<sup>25</sup>

Los dos primeros versos del estribillo se basan en el esquema  $\alpha$ : la primera mitad  $\alpha_1$  corresponde al primer verso, la segunda mitad  $\alpha_2$  al segundo verso (véase Ejemplo II.6). Los acentos tónicos del primer verso coinciden con los acordes V y III de  $\alpha_1$ , según la norma señalada en las obras basadas en las fórmulas de folía (véase Capítulo I.3).

Ejemplo II.6: Esquema armónico-melódico de *Que he o que vejo*  
(CME, N° 32, fols. 70v-71r).

estribillo y vuelta

verso 1 v. 2 v.3 v.4 v.3 (bis) v.4 (bis)

v.5 (v.7) v.6 (v. 8)

V i VII III III VII i V VI III VI iv V i III v VI iv V i V i VII III V i IV V i

$\alpha_1$   $\alpha_2$  a b ( $\beta$ ) c b ( $\beta$ )  $\alpha_1$  ( $\beta$ )

$\alpha$  Serie melódica x de  $\alpha_2$

<sup>25</sup> Miranda. *The Elvas*, p. XXXII

El verso 3 del estribillo sigue un perfil armónico-melódico muy simple (a) que utiliza dos acordes. La música del verso 4 podría estar basada en  $\beta$ , aunque sean evidentes algunas diferencias armónicas y melódicas. Los versos 3 y 4 se repiten con música parcialmente diferente: c (verso 3 bis) presenta la misma simple estructura de “a”; la música del verso 4-bis es idéntica a la del verso 4. Considerando la melodía del Tenor en las secciones c y b (estribillo: versos 3 bis y 4 bis) se puede evidenciar la serie melódica x del esquema  $\alpha 2$ . La mudanza se basa en el esquema  $\alpha 1$  (primer y tercer verso de la mudanza) y en otra frase musical parecida al esquema  $\beta$  (segundo y cuarto verso de la mudanza).

En CME no se encuentran otros ejemplos que utilicen el esquema de folía.

## II.5. El Cancionero de Uppsala

El Cancionero Musical de Uppsala [*Villancicos de diversos Autores, a dos, y a tres y a quatro, y a cinco bozes* (Venezia: Scotto, 1556), desde ahora: CMU] recoge 53 villancicos de dos a cinco voces. Las piezas se diferencian por estilo de aquellas presentes en los cancioneros anteriormente examinados.<sup>26</sup> En el Cancionero de Uppsala prevalece un estilo imitativo que se aplica tanto al estribillo como a las coplas de los villancicos, aunque de vez en cuando se nota, sobre todo en las mudanzas, la tendencia a una escritura homofónica. Rafael Mitjana encontró el cancionero en la Biblioteca de la Universidad de Uppsala. Romeu asoció el CMU a la corte valenciana del Duque de Calabria, renombrándolo Cancionero del Duque de Calabria.<sup>27</sup> Sin embargo, tal como ha subrayado Ros Fábregas, aunque no se pueda negar una relación muy estricta con el ambiente catalán y valenciano, el origen del repertorio del cancionero sigue siendo poco demostrable: el Duque de Calabria murió seis años antes de la publicación y la presencia en Valencia de Flecha el Viejo, uno de los principales autores presentes en el cancionero, no se ha confirmado.<sup>28</sup>

Para mi estudio, y para realizar las transcripciones tanto de la música como de los textos, he utilizado la edición facsímil a cargo de Emiliano Escolar, publicada en 1980 por el

---

<sup>26</sup> El CMU ha sido editado por Jesus Bal y Gay, *Cancionero de Upsala* (México: Colegio de México, 1944), por Leopoldo Querol Rosso, *Cancionero de Upsala* (Madrid: Instituto de España, 1980), y más recientemente por Maricarmen Gómez Muntané, *El cancionero de Uppsala* (Valencia: Biblioteca Valenciana, 2003).

<sup>27</sup> José Romeu Figueras, “Mateo Flecha el Viejo, la corte literariomusical del Duque de Calabria y el Cancionero llamado de Upsala”, *Anuario musical*, 13 (1958), pp.25-101.

<sup>28</sup> Ros Fábregas, *The Manuscript Barcelona*, vol. 1, pp. 246-248.

instituto Hispano-Árabe de Cultura.<sup>29</sup> No se encuentran, en este cancionero, villancicos estrictamente relacionados con las fórmulas musicales evidenciadas en el CMP. Sin embargo, por lo menos dos piezas, “Ay, luna que reluzes” y “Señores él qu’es nacido” (CMU, fols. 21v-22r y fols. 43v-44r), basan sus estribillos en el esquema de folía.

### II.5.1. Anónimo, “Ay, luna que reluzes” (CMU, fols. 21v-22r)

El texto del estribillo de este villancico, a juzgar por las muchas fuentes en que se halla, debió de ser muy popular en los siglos XVI-XVII. Margit Frenk lo recoge en su *Corpus* e indica seis fuentes del estribillo (entre ellas el *Vocabulario* de Correas y la comedia *La luna de la sierra* de Luis Vélez de Guevara) y cinco del estribillo con glosas (el CMU, el *Romancero General de 1604*, la *Ensaladilla al Santísimo Sacramento* de José de Valdivieso, y un romance de Alonso de Ledesma).<sup>30</sup> Por lo menos en dos ocasiones, la comedia de Guevara y la ensalada de Valdivieso, se encuentran anotaciones que se refieren a una ejecución cantada del villancico (en el segundo caso: “Cantó al pandereto”).<sup>31</sup>

La música del estribillo de “Ay, luna que reluzes” está basada en el esquema  $\alpha$  (véase mi edición en el Ejemplo II.7).

---

<sup>29</sup> *Villancicos de diversos Autores, a dos, y a tres y a quatro, y a cinco bozes* (Venezia: Scotto, 1556. Edición facsímil por Emiliano Escolar; Madrid: Instituto Árabe de Cultura, 1983).

<sup>30</sup> Frenk, *Nuevo Corpus*, vol.1, pp. 729-730.

<sup>31</sup> Frenk, *Nuevo Corpus*, vol.1, p. 730

Ejemplo II.7: Anónimo, “Ay, luna que reluzes” (CMU, N° 27, fols. 21v-22r).

[Tiple] Ay, lu - na que re - lu - zes To - da la no - che m'a-

[Contralto] To - da la no - che m'a-

[Tenor] To - da la no - che m'a-

[2º Contra]

lum - bres, To - da la no - che m'a lum - bres

lum - bres, To - da la no - che m'a lum - bres

lum - bres, To - da la no - che m'a lum - bres

To - da la no - che m'a lum - bres

10  
To - da la no - che m'a - lum - bres

To - da la no - - - - che m'a - lum - bres

8  
To - da la no - che m'a - - - - lum - - - - bres

10  
To - da la no - che m'a - lum - bres

15  
Ay lu - na tan be - lla, Ay lu - na tan be - lla  
A - lum - bres - me, a la sie - rra, A - lum - bres - me, a la sie - rra

Ay lu - na tan be - lla  
A - lum - bres la sie - rra

8  
Ay lu - na tan be - lla  
A - lum - bres la sie - rra

15  
Ay lu - na tan be - lla  
A - lum - bres la sie - rra

**texto:**

*Ay luna que reluzes  
toda la noche m'alumbres.*

Ay luna tan bella  
alumbresme a la sierra;  
por do vaya y venga. 5  
Ay luna que reluzes  
Toda la noche m'alumbres.<sup>32</sup>

<sup>32</sup> Tanto la edición del texto como de la música se basan en la edición facsímil del CMU, fols. 21v-22r.

El Tiple canta a solo el primer verso del estribillo (“Ay luna que reluzes”) como es usual en el repertorio del CMU (compases 1-3). El segundo verso del estribillo (“toda la noche m’alumbres”) es cantado tres veces consecutivas con la misma melodía en la voz más aguda: la primera vez a tres voces y en estilo homofónico (compases 4-6), la segunda a cuatro voces siempre en estilo homofónico (compases 7-9), y la tercera a cuatro voces en estilo imitativo (compases 10-14). La melodía con que el Tiple entona el segundo verso coincide con la serie de notas “y” del esquema  $\alpha$ , así que la armonización tiende a seguir el modelo armónico de  $\alpha$ . Esto se hace particularmente evidente en la segunda repetición del segundo verso a cuatro voces y en estilo homofónico (compases 4-6): los acentos tónicos del verso coinciden con los acordes V y III de  $\alpha$ , y además de la serie melódica “y” que constituye la melodía en la voz de Tiple, aparece la serie melódica x en la voz de Contralto.

La mudanza de “Ay, luna que reluzes” se basa en una única melodía, cantada antes a solo por el tiple y repetida con el acompañamiento homofónico de las demás voces. En esta sección no se encuentra ninguna relación con el esquema  $\alpha$  y la melodía principal es similar a aquella utilizada para el primer verso del estribillo.

## II.5.2. Anónimo, “Señores él qu’ es nacido” (CMU, fols. 43v-44r)

Según Romeu, el texto de este villancico puede ser atribuido, por su estilo conceptual y por la temática navideña, a Juan Fernández de Heredia.<sup>33</sup>

### texto:

*Señores, él qu’ es nacido  
de virgen madre,  
cómo paresce a su padre.*

A su madre en ser humano  
paresce y en ser moderno,                   5  
y a su padre en ser eterno,  
divino Dios soberano.

De aquesto el mundo está ufano  
*con la madre*  
*de hijo de tan buen padre.*<sup>34</sup>                   10

<sup>33</sup> José Romeu Figueras, “Mateo Flecha”, p. 88.

<sup>34</sup> Mi edición del texto y de la música se basa en la edición facsímil del CMU, fols. 43v-44-r.

Tal como sucede en la obra anterior (véase Ejemplo II.7), sólo la música del estribillo de “Señores él qu’es nacido” se basa en el esquema de folía (véase mi edición en el Ejemplo II.8).

Ejemplo II.8: Anónimo, “Señores él qu’es nacido” (CMU, fols. 43v-44r).

The musical score is presented in three systems, each with three staves (Tiple, Tenor, and Bajo). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The lyrics are in Spanish and describe the birth of the Virgin Mary.

**System 1:**

- Tiple:** Se - ño - res, el que'es na - ci - do de Vir - gen ma - dre. De, a - ques - to, el mun - do, es - tá, u - fa - no, Con la ma - dre,
- Tenor:** Se - ño - res... De, a - ques - to...
- Bajo:** Se - ño - res... De, a - ques - to...

**System 2:**

- Tiple:** Co - mo pa - re - sce a su Pa - dre. De hi - jo de tan buen Pa - dre.
- Tenor:** Co - mo pa - re - sce a su Pa - dre. De hi - jo de tan buen Pa - dre.
- Bajo:** Co - mo pa - re - sce, a su [a su], [a su], [a su] Pa - dre. De hi - jo de tan buen, [tan buen] [tan buen] [tan buen] Pa - dre.

**System 3:**

- Tiple:** Co - mo pa - re - sce a su Pa - dre. De hi - jo de tan buen Pa - dre.
- Tenor:** Co - mo pa - re - sce a su Pa - dre. De hi - jo de tan buen Pa - dre.
- Bajo:** Co - mo pa - re - sce, a [a su], [a su], [a su] Pa - dre. De hi - jo de tan buen, [tan buen] [tan buen] [tan buen] Pa - dre.

19  
A su Ma - dre en ser hu - ma - no,  
Y,a su Pa - dre en ser mo - der - no

8 A su...  
19 Y,a su...

23  
pa - re - sce y,en ser mo - der - no  
di - vi - no Dios so - be - ra - no

La música de los dos primeros versos (“Señores, él qu’ es nacido / de virgen y madre”) presenta un movimiento homofónico, mientras que para el tercer verso (“Cómo parece a su padre”) las voces proceden por imitación. A pesar del contrapunto y de algunas modificaciones del esquema armónico, es evidente la utilización en el estribillo de  $\alpha 1$  y  $\alpha 2$  (véase Ejemplo II.9). Los versos 1 y 2 del estribillo (“Señores, él qu’ es nacido / de virgen y madre”), de 7 y 5 sílabas respectivamente, no encajan exactamente en los esquemas  $\alpha 1$  y  $\alpha 1'$  evidenciados en el Ejemplo II.9, mientras que los versos 8 y 9 de 8 y 4 sílabas respectivamente, encajan perfectamente; probablemente el compositor escribió la música basándose en la letra de la vuelta en lugar de la letra del estribillo.

El verso 8 utiliza una variante armónico-melódica de  $\alpha 1$  que se caracteriza por la sustitución del acorde VII por el acorde ii y, sucesivamente, por el acorde II que tiene función de dominante secundaria hacia el acorde v. Esta variante de  $\alpha$  se encuentra también en la música del primer verso de “Nuestr’ama, Minguillo” de Escobar (CMP, N° 229, fol. 134r). El verso 9 vuelve a utilizar los grados i-ii-III de  $\alpha 1$ . La música del verso 10 tiene la misma estructura de la música del segundo verso de “Señora de hermosura” de Encina (CMP, N° 81, fols. 54v-55r), diferenciándose de éste por la entrada de las voces en imitación.



Ejemplo II.9: Estructura armónico melódica de estribillo y vuelta de “Señores él qu’es nacido”, Anónimo (CMU, fols. 43v-44r).

estribillo (vv. 1-3) y vuelta (vv. 8-10)

verso 8      v. 9      v. 10 (y 10 bis)

verso 1      v. 2      v.3 (y v. 3 bis)

i      V      i      ii      III      II      v      i      ii      V      III      IV      V      i      IV      III      VII      VI      V      i

α1      α1'      α      α2      α1''      α2'      α'

## II.6. El Cancionero de la Casa de Medinaceli

La primera parte del Cancionero Musical de la Casa de Medinaceli (Palma de Mallorca, Biblioteca Bartolomé March, Medinaceli 13230) fue copiada en el tercer cuarto del siglo XVI.<sup>35</sup> Entre las obras de este Cancionero se cuentan 101 piezas polifónicas profanas que pertenecen en su mayoría a los géneros de villancico, canción y madrigal. El estilo de estas piezas profanas se aleja estilísticamente de la homofonía de los villancicos del CMP; en particular, los villancicos presentan la elaboración polifónica típica del estilo de Juan Vásquez. En este cancionero no se ha encontrado ninguna obra en que el esquema de folía tenga un papel relevante.

## II.7. El esquema de folía en cancioneros y colecciones italianas de finales del siglo XV y principios del XVI

Para completar este capítulo examinaré algunas obras procedentes de fuentes italianas, contemporáneas al repertorio cancioneril español analizado hasta ahora, donde aparece el esquema de folía.

<sup>35</sup> Miguel Querol i Gavaldá, ed., *Cancionero musical de la Casa de Medinaceli (siglo XVI)*, 2 vols. (Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas - Instituto Español de Musicología, 1949).

**II.7.1. Serafino dall'Aquila, "Sufferir so disposto" (Cancionero Musical de Perugia, fols. 126v-127r)**

Allan Atlas atribuye a Serafino dall'Aquila tanto el texto como la música del *strambotto* "Sufferir so disposto" que se encuentra en el manuscrito Perugia 431 (desde ahora CMPe) copiado en los años '80 del siglo XV, y relaciona esta pieza con la permanencia de Serafino en la corte aragonesa de Nápoles (véase Ejemplo II.10).<sup>36</sup>

Ejemplo II.10: Serafino dall'Aquila, "Sufferir so disposto" (CMPe, fols. 126v-127r).<sup>37</sup>

[Cantus] Suf - fe - rir so dispo - so om - ne tor - men - to, tor - men - to

[Contra] altus

T[enor]

[Contra] bassus

9  
C do - - - ve - sia [tor - men - to do - ve sia] fine, a re - p - so.

A

T

B

<sup>36</sup> Perugia, Biblioteca Comunale Augusta, MS 431 (G 20), fols. 126v-127r; véase Allan Atlas, *Music at the Aragonese Court of Naples* (Cambridge: Cambridge University Press, 1985), p. 147.

<sup>37</sup> Transcripción según Atlas, *Music at the Aragonese Court*, p. 223.

### texto

Sufferir so disposto omne tormento,  
tormento dove sia fine al riposo.  
Reposo me sarria esser contento,  
contento de l'Amor che porto ascusu.  
Ascuso focho nel [mio] petto sento,           5  
sento che me consuma el cor doglioso.  
Doglioso vivo et del mio mal consento,  
consento de morir, o gloriuso.<sup>38</sup>

La pieza “Sufferir so disposto” se basa en la forma literario-musical de *strambotto*; la misma música sirve para entonar los cuatro grupos de dos versos que forman la estrofa de ocho endecasílabos típica de este género. En los compases 3-4 y 9-14, es posible reconocer secuencias de acordes típicas del esquema de folía (**i-V-i-VII-III-i-VII-i-VII-V** y **i-V-i-VII-III-i-VII-III-VII-ii-i-VI-V**). El empleo del esquema de folía en esta obra no parece tener una relación precisa con la estructura del texto y además la secuencia específica de acordes utilizados no se puede encontrar en obras del repertorio español. A pesar de que el esquema de folía utilizado en esta pieza no se parezca a las fórmulas  $\alpha\text{-}\beta$  o  $\alpha\text{-}\alpha$  que han sido identificadas en el CMP, “Sufferir so disposto” presenta una estructura idéntica a las obras españolas basadas en dichas fórmulas: dos voces (Cantus y Tenor) que se mueven por terceras paralelas, el Bajo que realiza las notas fundamentales de los acordes y el Contra que entona una melodía de “relleno”.

#### II.7.2. Anónimo, “Amor, che t’o fat io” (Cancionero Musical de Montecassino, p. 418)

El Cancionero Musical de Montecassino (desde ahora CMM), copiado probablemente en el monasterio benedictino de Sant’Angelo en Gaeta, es otra colección recopilada en los años ’80 del siglo XV, que según Atlas refleja el repertorio de la corte aragonesa de Nápoles.<sup>39</sup> Como en el caso de “Sufferir so disposto”, también “Amor, che t’o fatt’io” pertenece al género literario-musical del *strambotto* (véase Ejemplo II.11).

---

<sup>38</sup> Atlas, *Music at the Aragonese Court*, p. 223.

<sup>39</sup> Montecassino, Biblioteca della Abbazia, MS 871N (desde ahora CMM); véase Atlas, *Music at the Aragonese Court*, p. 120-121.

Ejemplo II.11: Anónimo, “Amor que t’o fat hio” (CMM, p. 418).<sup>40</sup>

A - mor que t'o fat hi - - - o, che me day guer - ra?

T. A - mor que t'o fat hi - - - o, che me day guer - - - ra?

Ca.

Cb.

Day me tor - men - to sen - za al - cun ri - - - po - - - so.

Day me tor - men - to senz - a al - cun ri - po - - - so.

Ca.

Cb.

**texto**

Amor, che t’o fat io che me dai guerra  
 Daime tormento senza alcun riposo,  
 Del planto la mia bocca mai non serra,  
 Un tiglio del mio mal seria pietoso.  
 Oimé, che so’ ferito e mal non sferra;                    5  
 Oimé, che el ferro fo troppo focoso,  
 Presto la vita mia varrà per terra,  
 Poi che contra de me si’ (tanto) forioso.<sup>41</sup>

<sup>40</sup> Transcripción según Isabel Pope y Masakata Kanazawa, eds., *The Musical Manuscript Montecassino 871. A Neapolitan Repertory of Sacred and Secular Music of the Late Fifteenth Century* (Oxford: Clarendon Press, 1978), pp. 498-499.

<sup>41</sup> Pope y Kanazawa, eds., *The Musical Manuscript Montecassino 871*, p. 655.

En “Amor que t’o fat io” aparece el esquema de folía de forma fragmentaria: los compases 1-3 se basan en el esquema  $\alpha 1$  que en este caso corresponde a la primera mitad del primer endecasílabo y los compases 8-9 se basan en  $\alpha 2$  que corresponde a la primera mitad del segundo endecasílabo. También en este caso, los elementos “verticales “ del esquema de folía aparecen junto a los elementos horizontales típicos del esquema como el movimiento por terceras paralelas de las dos voces más agudas y la función del bajo que realiza las notas fundamentales de los acordes.

### **II.7.3. Bartolomeo Tromboncino, “La non vol esser più mia” (Petrucci, *Frottole Libro Undecimo*, fol. 8r)**

La *frottola* “La non vol esser più mia” se encuentra en tres fuentes musicales diferentes: en el onceavo libro de *frottole* de Petrucci (Fossombrone, 1514);<sup>42</sup> en la colección impresa de música vocal *Canzone, Sonetti, Strambotti & Frottole* (Siena, 1515);<sup>43</sup> y en la colección de música para tecla *Frottole intabulate da Sonare gli Organi. Libro primo* de Andrea Antico (Roma 1517).<sup>44</sup> En las colecciones de Petrucci y Antico, esta *frottola* es atribuida a Bartolomeo Tromboncino, mientras que en la colección impresa en Siena se atribuye a Jacopo da Fogliano. Además, “La non vol esser più mia” es básicamente idéntica a la pieza “Tua volsi esser sempre mai” atribuida a Fogliano, que también se encuentra en la colección de Siena.<sup>45</sup>

En la *frottola* “La non vol esser più mia” se puede notar una relación entre texto y esquema de folía más estructurada que en los ejemplos italianos analizados anteriormente (véase Ejemplo II.12).

---

<sup>42</sup> Ottaviano Petrucci, ed., *Frottole Libro Undecimo* (Fossombrone, 1514), fols. 8v-9r.

<sup>43</sup> Pietro Sambonetto, ed., *Canzone, Sonetti, Strambotti & Frottole Libro Primo* (Siena, 1515), fols. 17v-18r.

<sup>44</sup> Andrea Antico, ed., *Frottole intabulate da Sonare gli Organi. Libro primo* (Roma, 1517), fols. 31r-32r.

<sup>45</sup> Sambonetto, ed., *Canzone*, fols. 21v-22r.

Ejemplo II.12: Bartolomeo Tromboncino, “La non vol esser più mia”  
(Petrucci, *Frottole Libro Undecimo*, fol. 8r).<sup>46</sup>

La non vòl es - ser più mi - a, la non vòl la tra - di - to - ra: l'è di - spo - sta, al

T. La non...

Ca. La non...

Cb. La non...

6 fin ch'io mo - ra per a - mo - re, e ge - lo - si - a. La non vòl es - ser più mi -

6

11 a, la non vòl es - ser più mi - a, la non vòl es - ser più mi - a.

11

<sup>46</sup> Transcripción según Francesco Luisi, ed., *Frottole Libro Undecimo. Ottaviano Petrucci: Fossombrone, 1514* (Padova: CLEUP, 1997), pp. 117-118.

**texto**

La non vol esser più mia,  
la non vol, la traditora;  
l'è disposta al fin ch'io mora,  
per amore e gelosia.  
[La non vol esser più mia]

La non vol esser più mia,           5  
la mi vol per omo morto,  
né già mai li feci torto  
guarda mó che scortesia.  
[La non vol esser più mia].<sup>47</sup>

[siguen cuatro estrofas más]

El texto de “La non vuol eser più mia” está formado por seis estrofas de cuatro versos octosílabos. La música puede ser dividida en dos secciones principales: la primera sección (compases 1-9) tiene la estructura ABBC y sirve para entonar cada estrofa del texto poético; la segunda sección (cc. 9-14), que tiene la estructura AD + Coda, constituye el refrán sobre el que hay que volver a cantar el primer verso de la primera estrofa. El esquema de folía aparece sólo en la primera sección (véase Ejemplo II.13).

Ejemplo II.13: Esquema armónico-melódico de “La non vol esser piú mia” (compases 1-9).

The musical notation shows four phrases labeled 'verso 1', 'v. 2', 'v. 3', and 'v. 4'. Below the notes are Roman numerals indicating the harmonic structure: 'i V i V i i V' for verso 1, 'V i VII III VII i V' for v. 2, 'V i VII III VII i V' for v. 3, and 'V i VII i V i' for v. 4. Underneath these numerals are the Greek letters alpha (α) and beta (β) indicating the harmonic schemes: 'a' under the first phrase, 'α' under the second and third phrases, and 'β' under the fourth phrase.

Mientras que la música del primer verso del poema se basa en un esquema armónico que alterna los acordes i y V, la música de los versos 2 y 3 se basa en el esquema α, mientras que la música del cuarto verso se basa en el esquema β. Las cuatro voces tienen los mismos papeles que han sido subrayados en la mayoría de las obras del CMP que se basan en el

<sup>47</sup> Luisi, ed., *Frottole Libro Undecimo*, p. 18.

esquema de folía: las dos voces más agudas (Cantus y Tenor) se mueven por terceras paralelas, el Bajo realiza las notas fundamentales de los acordes y el Contra realiza una simple melodía que completa los acordes en estado fundamental. Además, cada frase musical correspondiente a un verso está conectada a la siguiente frase musical mediante notas y acordes en común. Aunque en esta pieza aparecen los esquemas  $\alpha$  y  $\beta$ , y los elementos estructurales típicos del repertorio español basado en el esquema de folía, no es posible afirmar que “La non vol esser più mia” se basa en la fórmula  $\alpha$ - $\beta$ : el esquema armónico del verso 1 no aparece nunca en las obras españolas basadas en la fórmula  $\alpha$ - $\beta$ , y el esquema  $\alpha$  en “La non vol esser più mia” no es utilizado para poner música a dos versos tal como pasa en el repertorio español, sino a un solo verso.

#### **II.7.4. Bartolomeo Tromboncino, “Aqua non è l’umor” (Petrucci, *Frottole Libro Undecimo*, fols. 72v-72r)**

La pieza “Aqua non è l’umor” de Bartolomeo Tromboncino se encuentra, como la precedente “La non vol esser più mia”, en el onceavo libro de *frottole* de Petrucci (1514).<sup>48</sup> La música de “Aqua non è l’umor” tiene una forma bipartita con ritornelo que sirve para entonar estrofas de ocho versos endecasílabos según el esquema típico de *strambotto*: la primera sección musical (AA’) se repite tres veces para entonar los primeros tres dísticos de la estrofa; y la segunda sección (BC + coda) corresponde al último dístico de la estrofa (véase Ejemplo II.14).

---

<sup>48</sup> Ottaviano Petrucci, ed., *Frottole Libro Undecimo* (Fossombrone, 1514), fols. 8v-9r.



Ejemplo II.14: Bartolomeo Tromboncino, "Aqua non è l'umor"  
 (Petrucci, *Frottole Libro Undecimo*, fols. 72v-73r).<sup>49</sup>

A - qua non è l'hu - mor che ver-san gli o - chi, ma san-gue vi-vo in quel co - lor con - ver - so:  
 [A-mor...]  
 [Fra tan-ti...]

T.  
 A - qua non è...

Ca.  
 A - qua non è...

Cb.  
 A - qua non è...

9  
 pe-rhò pa - li-do è sem - pre un a - ma - to - - - re, ché quan-do pian-ge, san - gue è

15  
 que - l'hu - mo - re, ché quan-do pian-ge san - gue è que - l'hu - mo - re.

<sup>49</sup> Transcripción según Luisi, ed., *Frottole Libro Undecimo*, pp. 224-225.

Tal como en el caso de “La non vol esser più mia”, también en “Aqua non è l’umor” el esquema de folía es utilizado sólo en la primera sección de la pieza. En este caso, cada uno de los primeros seis versos de la estrofa es entonado mediante el uso del esquema  $\alpha$  (véase Ejemplo II.15).

Ejemplo II.15: Esquema armónico-melódico de “Aqua non è l’umor” (compases 9-12).

The image shows a musical score in treble clef for two verses. Verse 1 (vv. 3, 5) has a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The chord symbols below are i, V, i, VII, III, VII, (III), i, V. Verse 2 (vv. 4, 6) has a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The chord symbols below are i, V, i, VII, III, VII, i, IV, V, i. Both verses are labeled with the Greek letter alpha (α) under the chord symbols.

También en el caso de “Aqua no è l’umor”, las dos voces más agudas (Cantus y Tenor) se mueven por terceras paralelas, el Bajo realiza las notas fundamentales de los acordes y el Contra realiza una simple melodía de relleno. La semejanza entre esta pieza y “Rodrigo Martínez” (CMP, N° 12) es sólo superficial. En “Rodrigo Martínez” el esquema  $\alpha$  constituye el único material armónico-melódico sobre el que se basa la obra, mientras que la segunda sección de “Aqua no è l’umor” no se basa en el esquema de folía (véase Ejemplo II.14, cc. 9-20); además, en “Rodrigo Martínez” el esquema  $\alpha$  sirve para entonar dos versos, mientras que en “Aqua non è l’umor” el esquema  $\alpha$  coincide con un solo verso.

## II.8. Resumen

El esquema de folía en sus variantes  $\alpha$  y  $\beta$  se encuentra en cantidades y formas distintas en casi todos los cancioneros recopilados entre finales del siglo XV y la primera mitad del siglo XVI, que recogen piezas escritas por autores ibéricos, con la excepción del CMB y el Cancionero Musical de Medinaceli.

El esquema no aparece nunca en piezas de autores o de estilo franco-flamencos presentes en los cancioneros examinados, hallándose preferiblemente en obras profanas (o con textos religiosos en castellano) de estilo homofónico. Es posible afirmar que el esquema de folía pertenece al estilo y la cultura musical ibéricos y que no tiene relación alguna con la escuela franco-flamenca. La cantidad de obras relacionadas con el esquema de folía en un

cancionero parece ser directamente proporcional al número de piezas profanas (villancicos y romances) en estilo homofónico que transmite. Por este motivo, y no por el simple hecho de contener más obras, el CMP destaca sobre los demás cancioneros por número de piezas basadas en el esquema de folía. Sin embargo, la presencia del esquema de folía en una pieza no implica necesariamente que la pieza se base en una de las fórmulas de folía, que utilizan el material de  $\alpha$  y  $\beta$ . El CMP es el cancionero que de manera absoluta contiene más piezas basadas en dichas fórmulas. Sobre todo se destaca la presencia de la fórmula de villancico  $\alpha$ - $\beta$  que, en su forma más simple, no he vuelto a encontrar en ningún otro cancionero. En los demás cancioneros se ha notado una utilización más variada y libre de las fórmulas: “Dime triste corazón” (CMC, N° 48, fol. 69v) utiliza una fórmula  $\beta$ - $\beta$ ; en “O si vieras al moçuelo” (CMS, fol. 220v) la fórmula  $\alpha$ - $\beta$  parece sometida a las exigencias de una forma de baile; “Que he o que vejo” (CME, N° 32, fols. 70v-71r) parece tener el marco de la fórmula  $\alpha$ - $\beta$  con algunas modificaciones e inserciones; finalmente, las dos piezas del Cancionero de Uppsala, “Ay, luna que reluzes” y “Señores él qu’es nacido” (CMU, fols. 21v-22r y fols. 43v-44r) utilizan parcialmente elementos de la fórmula en conformidad con el estilo de los villancicos, entre imitación polifónica y homofonía. Así que se plantean dos posibles hipótesis: 1) el repertorio de los cancioneros españoles examinados en este capítulo representa un nivel de manipulación de lo popular más avanzado del que se encuentra en algunas piezas del CMP; o bien 2) la fórmula fija  $\alpha$ - $\beta$  atañe exclusivamente al repertorio del CMP; su presencia puede ser debida a las preferencias de los recopiladores o de los músicos que se servían del CMP. La segunda hipótesis podría parecer apropiada si no fuera por el hecho de que el esquema de folía, tanto en la fórmula  $\alpha$ - $\beta$  como en otras combinaciones fijas que tienen carácter de fórmula, ha sido ampliamente utilizado en un repertorio particular diferente del cancioneril: el repertorio de las ensaladas (véase Capítulo III).

El estudio de las obras italianas de finales del siglo XV y comienzos del XVI donde aparece el esquema de folía ha permitido subrayar algunos datos interesantes: el esquema de folía aparece en dos fuentes de origen italiano anteriores o contemporáneas al CMC y al CMP: el Cancionero Musical de Perugia y el Cancionero Musical de Montecassino. El CMPE y el CMM, que según Allan Atlas están relacionados con la corte aragonesa de Nápoles, constituyen un interesante punto de contacto entre el repertorio español y el repertorio italiano. Sin embargo, tanto en “Sufferir so disposto” (CMPE, fols. 126v-127r) como en “Amor, che t’o fat io” (CMM, p. 418), el esquema de folía no parece tener una relación precisa con la estructura del texto; además, la secuencia específica de acordes utilizados en estas dos obras no se encuentra en ninguna obra del repertorio español. En las dos obras de Tromboncino que

he analizado, publicadas por Petrucci en 1514, es más evidente una relación entre texto poético y esquema de folía: en “La non vol esser più mia” el esquema aparece en las variantes  $\alpha$  y  $\beta$ , mientras que en “Aqua non è l’umor” el esquema aparece sólo en la variante  $\alpha$ . Pero tampoco en las dos obras de Tromboncino ha sido posible identificar una relación entre esquema armónico y texto poético igual a las fórmulas empleadas en el repertorio español.

En las obras italianas contemporáneas al CMC y al CMP se puede subrayar un empleo distinto del esquema de folía con respecto a las obras españolas. Sin embargo, tanto el repertorio italiano basado en el esquema de folía como el repertorio español comparten la misma característica estructural: las dos voces más agudas se mueven por terceras o sextas paralelas, el Bajo realiza las notas fundamentales de los acordes y el Contra entona una simple melodía de “relleno”. No es posible establecer si el esquema de folía se originó en Italia o en España, ya que en los dos países se utilizaba en el mismo período aunque de forma distinta. Sin embargo, los elementos estructurales idénticos, que los dos repertorios comparten, parecen sugerir un origen común.



### CAPÍTULO III

## EL ESQUEMA DE FOLÍA EN EL REPERTORIO DE LAS ENSALADAS

El repertorio de las ensaladas puede ser particularmente útil para el estudio de la música popular (o popularizante) del siglo XVI. Tal como afirmó Higinio Anglés en la introducción a su edición de las ensaladas de Mateo Flecha el Viejo (1481?-1553?):

Al cantar los textos bíblicos y litúrgicos en latín, que por lo general empiezan y terminan la obra, [Flecha] cultiva una técnica contrapuntística admirable [...]; para cantar los diálogos y el texto en vulgar, acude a canciones populares conocidas que le ayudan a dramatizar más el texto que canta. En este punto tiene Flecha una importancia grande para la historia de la canción popular española. Flecha nos conserva melodías *enteras* de canciones populares catalanas o castellanas hoy perdidas, enriqueciendo con ello el substratum popular de nuestras canciones. En este sentido revisten más interés las ensaladas de Flecha que el mismo *incipit* de las canciones sólo apuntadas de Francisco Salinas en su *De musica libri septem* impreso en Salamanca en 1557 y 1592.<sup>1</sup>

Además de las elocuentes palabras de Anglés, presentadas sin ningún respaldo analítico, otros autores se han ocupado de manera más específica de la presencia de lo popular en este repertorio. A Dionisio Preciado y Miguel Querol se deben dos interesantes trabajos sobre la canción popular en las ensaladas de Flecha, y a Romeu Figueras un estudio sobre la lírica popular en la ensalada *La trulla* de Bartomeu Cárceres.<sup>2</sup> Juan José Rey ha demostrado que las ensaladas nacieron de la tradición popular de entonar canciones “vulgares” (o sea, típicas del vulgo y no en latín) en la iglesia durante los maitines de Navidad.<sup>3</sup> Rey cita numerosos documentos eclesiásticos de los siglos XV-XVI que prohíben explícitamente esta costumbre; según la opinión de Rey, como era imposible erradicar totalmente estas prácticas,

---

<sup>1</sup>Higinio Anglés, *Mateo Flecha (+1553). Las ensaladas (Praga 1581)* (Barcelona: Diputación Provincial de Barcelona - Biblioteca Central, 1955), p. 43 de la introducción.

<sup>2</sup> Preciado, “La canción tradicional”, pp.459-488; Querol, “«Las ensaladas» de Mateo Flecha”; Romeu, “Las canciones de raíz tradicional”, pp. 735-768.

<sup>3</sup> Rey, “Música coral”, pp. 11-22; y “Weaving *ensaladas*”, pp. 15-53.

los maestros de capilla empezaron a reelaborar el repertorio profano “travistiéndolo” con textos sacros para reconducirlo a la ortodoxia católica.<sup>4</sup> Nació así el género de la ensalada como conjunto de canciones de tema navideño cuyos protagonistas suelen ser pastores (o mejor dicho, cantantes disfrazados de pastores), compuestas y ejecutadas para celebrar la Navidad. Según las conclusiones de Rey, el repertorio de la ensalada reuniría en sí una muestra importante del repertorio de la tradición oral de origen popular vuelto “a lo divino”; un repertorio precioso para el estudio del origen del esquema de folía entre fuentes escritas y tradición oral.

John Ward señaló la presencia del esquema de folía en las ensaladas *El fuego* y *El jubilate* de Flecha.<sup>5</sup> Querol volvió a ocuparse del tema en su artículo sobre la canción popular en los organistas españoles, añadiendo *La trulla* de Cárceres a las ensaladas en que se halla el esquema de folía;<sup>6</sup> el estudio de Querol se caracteriza por la idea de que “la folía en la tradición polifónica española se presenta casi siempre como un sólido bloque armónico-melódico”.<sup>7</sup> De aquí deriva la tendencia de Querol a aislar aquellos fragmentos de música donde aparezca el esquema  $\alpha$ , sin considerar la relación entre la música en su integridad, y el texto poético de las obras analizadas. Ese enfoque llevó al musicólogo a algunas conclusiones inexactas que comentaré a lo largo de este capítulo, en el cual, siguiendo los mismos criterios analíticos utilizados para el repertorio cancioneril, intentaré estudiar las obras poniendo en relación la forma musical con la forma poética. Debido a la continuidad de la música en el género de las ensaladas, a veces será imprescindible aislar primero la forma poética del texto de una canción “insertada” para determinar su forma musical.

### **III.1. El esquema de folía en las ensaladas de Mateo Flecha el Viejo (1481?-1553?)**

#### **III.1.1. Las ensaladas de Flecha**

Las ensaladas de Flecha “el Viejo” fueron recogidas, junto a otras de sus supuestos discípulos, por su sobrino Mateo Flecha “el Joven” y publicadas en Praga en 1581; en dicha

---

<sup>4</sup> Rey, “Música coral”, pp. 8-9.

<sup>5</sup> Ward, “The Folia”, p. 418.

<sup>6</sup> Querol, “La canción popular”, pp. 61-86.

<sup>7</sup> Querol, “La canción popular”, p. 73.

edición hay piezas a cuatro, cinco y seis voces impresas en otros tantos cuadernos.<sup>8</sup> En Barcelona se conservan el cuaderno del Bassus (Biblioteca de Catalunya, M. 851) y los de Tenor, Tiple y Altus (Biblioteca de l'Orfeó Català). Romeu relacionó las ensaladas de Flecha con un supuesto período de permanencia del autor en Valencia (1533-1543), y, en particular, con la corte literario-musical de Fernando de Aragón Duque de Calabria y de Germana de Foix.<sup>9</sup>

Según Romeu, en las ensaladas de Flecha se puede notar “una línea evolutiva” que va desde una menor a una mayor complejidad de los elementos integrantes y de una menor a una mayor fusión artística de los mismos”.<sup>10</sup> Basándose en datos estilísticos y en referencias textuales, Romeu propuso la siguiente cronología de composición para las ensaladas de Flecha: *Los chistes*, 1534-1535; *La Negrina*, 1535-1536; *La caza*, 1536-1537; *El jubilate*, 1538; *La viuda*, 1539; *La bomba*, 1540; *El fuego*, 1541; *La guerra*, 1542; *La justa*, 1543.<sup>11</sup> Durante sus años de permanencia en Valencia, Flecha compondría alrededor de una ensalada cada año. En principio las ensaladas se representarían en la residencia del Duque de Calabria durante Epifanía o Navidad.<sup>12</sup> Para realizar su reconstrucción de la biografía de Flecha de los años 1525-1543, Romeu se basó principalmente en la interpretación del texto de la ensalada *La viuda*. Sin embargo, como ha señalado Emilio Ros-Fábregas, la presencia de Flecha en Valencia no está confirmada por ningún dato histórico, y no es seguro que el texto de *La viuda* se pueda interpretar como un relato autobiográfico, ya que se caracteriza por el recurso a tópicos literarios.<sup>13</sup>

Se supone que Flecha, aunque no fue el primero en escribir ensaladas, fijó los cánones del género. Se ha querido reconocer los antecedentes del género en aquellas obras del Cancionero Musical de Palacio y Cancionero de la Colombina que están constituidas por grupos de villancicos reunidos o que presentan melodías y textos diferentes yuxtapuestos.<sup>14</sup> La novedad introducida por Flecha (que sin embargo tiene su antecedente en la pieza N° 154

---

<sup>8</sup> Matheo Flecha el joven, *Las Ensaladas de Flecha [...] y de otros authores*, cuadernos de Tiple, Altus, Tenor y Baxo (Praga: Iorge Negrino, 1581).

<sup>9</sup> Romeu, “Mateo Flecha”, pp. 25-101.

<sup>10</sup> Romeu, “Mateo Flecha”, p. 47.

<sup>11</sup> Romeu, “Mateo Flecha”, p. 54.

<sup>12</sup> Romeu, “Mateo Flecha”, p. 54.

<sup>13</sup> Ros-Fábregas, *The Manuscript Barcelona*, vol. 1, pp. 74-80.

<sup>14</sup> Romeu, “Mateo Flecha”, pp. 38-46.



del CMP) es la de crear un tejido de unión entre varios villancicos, cuya música puede ser, a veces, sólo una cita del estribillo.<sup>15</sup> Según Querol, Flecha tiene dos maneras principales de tratar la canción popular: la canción puede empezar cantada por una sola voz y se repite a continuación armonizada a cuatro voces (en 13 de 26 canciones), o más bien, la canción popular es cantada a cuatro voces desde el principio.<sup>16</sup> Flecha suele introducir cada villancico en el tejido de la ensalada, haciendo acabar el período contrapuntístico precedente al villancico con una frase breve de ritmo igual al de la canción popular con que se une. A veces, el comienzo de la canción popular sirve de respuesta a la frase anterior creada por Flecha.<sup>17</sup>

Además de en las ensaladas señaladas por Querol (*El jubilate*, p. 3 de la edición de Anglés, *El fuego*, pp. 63-64 y p. 78), sobre las cuales me detendré más detalladamente, el esquema de folía se halla también en la ensalada *La guerra*. También analizaré la versión vocal de “Guardame las vacas” que se encuentra en la ensalada *La viuda*. Para mi estudio he utilizado la edición de Anglés de las ensaladas, *El jubilate*, *La guerra* y *El fuego* y la edición de Maricarmen Gómez Muntané de la ensalada *La viuda*.<sup>18</sup>

### III.1.2. Ensalada *El jubilate*: “Para mí me lo querría” (compases 45-52)

En los compases 45-52 (edición de Anglés) de la ensalada *El jubilate* se encuentra insertado el cantarcillo “Para mí me lo querría” (véase Ejemplo III.1).<sup>19</sup>

---

<sup>15</sup> Querol, “«Las ensaladas» de Mateo Flecha”, p. 72.

<sup>16</sup> Querol, “«Las ensaladas» de Mateo Flecha”, pp. 75-76.

<sup>17</sup> Querol, “«Las ensaladas» de Mateo Flecha”, pp. 75-77.

<sup>18</sup> Anglés, *Mateo Flecha. Las ensaladas*; Maricarmen Gómez Muntané (ed.), *Mateu Fletxa (1481?-1553?). La Viuda (ensalada)* (Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1992).

<sup>19</sup> Anglés, *Mateo Flecha. Las ensaladas*, p. 3.

Ejemplo III.1: Mateo Flecha, “Para mí me lo querría” (*El jubilate*, compases 45-52).<sup>20</sup>

1 [45]

Tiple Pa - ra mí me lo que - rri - a, ma - dre mí - a;

Altus

Tenor

Baxo

4 [48]

Pa - ra mí me lo que - rri - a, ma - dre mí - a; pa - ra mí me lo que - rri - a!

Γ

4

Pa - ra mí me lo que - rri - a, ma - dre mí - a; pa - ra mí me lo que - rri - a!

Γ

8

Pa - ra mí me lo que - rri - a, ma - dre mí - a; pa - ra mí me lo que - rri - a!

Γ

4 [48]

Pa - ra mí me lo que - rri - a, ma - dre mí - a; pa - ra mí me lo que - rri - a!

Γ

**texto:**

*Para mí me lo querría  
madre mía  
¡para mí me lo querría!*

Se trata evidentemente del estribillo de un villancico profano, que se refiere, en el contexto navideño de la ensalada, a la Virgen María. Frenk lo recoge en su *Corpus*, y entre las otras fuentes del estribillo cita tres ensaladas literarias y el libro de refranes de Sebastián de Horozco (ca. 1510-1578).<sup>21</sup>

<sup>20</sup> Transcripción según Anglés, *Mateo Flecha. Las ensaladas*, p. 3.

<sup>21</sup> Frenk, *Nuevo Corpus*, vol. 2, p. 1091.

El Tiple entona la melodía de los primeros dos versos, repetida y armonizada a continuación por las cuatro voces. La música del tercer verso es cantada por todas las voces y repetida dos veces. Este cantarillo se basa sin duda alguna en la fórmula  $\alpha$ - $\beta$  para villancicos, según las mismas modalidades señaladas en algunas obras del CMP (véase Ejemplo III.2).

Ejemplo III.2: Esquema armónico-melódico de “Para mí me lo querría”  
(Mateo Flecha, *El jubilate*, compases 45-52).

The image shows a musical score for the piece "Para mí me lo querría". The score is written on a single staff in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of three verses: "verso 1", "v. 2", and "v. 3 (v. 3 bis)". Below the staff, the harmonic progression is indicated by Roman numerals: V, i, VII, v, ii, i, VII, VII, i, V, V, i, VII, i, iv, V, i. The melodic structure is divided into three main sections:  $\alpha$  (covering the first two verses),  $\alpha$  (covering the second verse), and  $\beta$  (covering the third verse). The  $\alpha$  sections are further divided into  $\alpha 1$  and  $\alpha 2$ .

El cantarillo “Para mí me lo querría” está escrito en modo *protus* transportado a Sol. Es decir que, a pesar de estar escrita en otro “tono”, las características modales de la música son las mismas que las de los villancicos del CMP escritos en modo de Re y basados en la fórmula  $\alpha$ - $\beta$ . El Tiple entona la serie melódica “x”, mientras el Tenor entona la serie melódica “y”. El esquema  $\alpha 1$  presenta algunas variantes armónicas con respecto a la serie V-i-VII-III; sin embargo, las melodías principales de  $\alpha 1$  siguen la serie de notas del esquema. Por lo demás, la pieza tiene las características de la fórmula  $\alpha$ - $\beta$  para musicar estribillos de tres versos, utilizadas en las obras del CMP N° 92 (“Muchos van de amor heridos”), N° 310 (“Meu naranjado no ten fruta”) y N° 361 (“No puedo apartarme”).

Dada la coincidencia métrica con el estribillo de “Muchos van de amor heridos”, el texto de “Para mí me lo querría” es musicado de manera evidentemente análoga: el primer acento tónico va a coincidir con el acorde V de  $\alpha$  determinando la estructura de las frases sucesivas: la música del primer verso termina con el acorde i, que es el mismo con el que empieza la música del segundo verso; a su vez, la música del segundo verso termina con el acorde V, con el que empieza la música del tercer verso (véase Ejemplo III.2). Sin embargo, el segundo acento tónico de “Para mí me lo querría” no coincide con el acorde III tal como

ocurre en “No puedo apartarme” (CMP, N° 361). Podemos suponer que los versos de la mudanza de unas eventuales glosas de “Para mí me lo querría” utilizarían, como en el CMP, la frase musical del tercer verso del estribillo ( $\beta$ ).

Anglés interpreta el *signum congruentiae* ( $\Gamma$ ) como una repetición del texto y de la música del tercer verso (en su versión para canto y vihuela de las ensaladas, Miguel de Fuenllana, en vez del *signum* repite directamente la frase musical).<sup>22</sup> Dicho signo aparece también en algunos villancicos del CMP “sin que se vea claramente su significado”;<sup>23</sup> en estos casos Anglés se ha limitado simplemente a señalarlo en las diversas voces. No quiero ocuparme del significado de tal signo, pero sí es preciso señalar, que en “Meu naranjedo no ten fruta” (CMP, n. 310), el tercer verso del estribillo ( $\beta$ ) se halla marcando con el *signum congruentiae* exactamente como en el caso de “Para mí me lo querría” (véase mi edición de “Meu naranjedo no ten fruta” en el Ejemplo I.3).

### III.1.3. Ensalada *La guerra*: “Pues nascistes Rey del cielo” (compases 144-187)

Los versos 40-49 del texto de *La guerra* (introducidos por los versos 38-39 que recitan: “Sus, todos a l’escuadrón / mientras digo una canción”) constituyen una breve composición poética con estribillo de tres versos y mudanza de cuatro versos insertada en la ensalada:

**texto:**

*Pues nascistes Rey del cielo,  
acá en la tierra,  
¿Queréis sentar en la guerra?*

A sólo eso he venido  
desde el cielo,  
por la guerra que he sabido      45  
acá en el suelo.  
Yo seré vuestro consuelo  
acá en la tierra,  
que asentar vengo a la guerra.<sup>24</sup>

<sup>22</sup> Miguel de Fuenllana, *Libro de música para vihuela, intitulado Orphénica Lyra* (Sevilla, 1554); edición facsímile (Ginebra: Minkoff, 1981), fols. 146r-158r.

<sup>23</sup> Anglés, Anglés, *Reyes Católicos*, II, p. 31.

<sup>24</sup> Anglés, *Mateo Flecha. Las ensaladas*, p. 56.

La música de “Pues nascistes Rey del Cielo” tiene la forma poética y musical de villancico aunque, debido a la escritura musical sin el recurso a ritornelos, la forma de esta obra no resulta evidente a primera vista. El villancico “Pues nascistes Rey del Cielo” utiliza el esquema de folía de forma más libre que en los otros ejemplos de Flecha (véase Tabla III.1).

Tabla III.1: Relación entre forma poética y forma musical en “Pues nascistes Rey del Cielo” (Mateo Flecha, *La guerra*, compases 144-187).

Forma poética		Forma musical
Estribillo y vuelta	Verso 1	$\alpha 1$
	v. 2	b
	v. 3	c
Mudanza	v. 1 (y 3)	$\alpha$
	v. 2 (y 4)	d

El primer verso del estribillo y de la vuelta se basa en  $\alpha 1$ ; mientras que en el estribillo el esquema  $\alpha 1$  empieza normalmente por el grado III, en la vuelta empieza por el grado i. El verso 2 del estribillo se basa en una prolongación del esquema  $\alpha 1$  que utiliza los acordes VII-III-ii-III. El verso 3 del estribillo es musicado en estilo imitativo sin que se utilice material armónico-melódico del esquema de folía. El primer verso de la mudanza se basa en el esquema  $\alpha$ , y el segundo verso de la mudanza en la secuencia armónica V-VI-iv-V-i. También la música del verso 39 de la ensalada, “mientras digo una canción”, que introduce “Pues nascistes Rey del Cielo”, se basa en el esquema  $\alpha$  como los versos impares de la mudanza del villancico.

Aunque en “Pues nascistes Rey del Cielo” el esquema de folía tenga un papel relevante, no me parece posible considerar este villancico como derivado de una fórmula de folía.

#### III.1.4. “Guárdame las vacas” en la ensalada *La viuda* (compases 313-316)

Guárdame las vacas es uno de los temas más utilizados por los compositores españoles de música instrumental para escribir diferencias (véase Capítulo VII.3). La única versión vocal

polifónica con texto se encuentra en la ensalada *La viuda* de Flecha, y ha sido comentada ampliamente por Querol. Existe un innegable parentesco entre el esquema armónico-melódico de “Guárdame las vacas” y el de folía: Guárdame las vacas se basa en el esquema  $\alpha 2$  (la segunda mitad de  $\alpha$ ) y este hecho también es conocido. Lo que todavía no ha sido objeto de comentarios es la relación entre esquema armónico y texto en el tema de “Guárdame las vacas”.

El estribillo de Guárdame las vacas es de cuatro versos:

**texto:**

*Guárdame las vacas,  
carillo y besar t' é  
mas bésame tú a mí  
que yo te las guardaré.*<sup>25</sup>

Romeu recogió una gran cantidad de refranes y glosas basadas en Guárdame las vacas; también las coplas que acompañan el estribillo suelen ser de cuatro versos.<sup>26</sup> En el repertorio instrumental el tema de Guárdame las vacas comprende siempre dos frases musicales casi idénticas:  $\alpha 2$  y  $\alpha 2'$ . El esquema  $\alpha 2$  termina siempre con el acorde V mientras que el esquema  $\alpha 2'$  termina con el acorde i. Flecha pone en música sólo los primeros dos versos del estribillo utilizando el esquema  $\alpha 2$  que termina en el acorde V (Véase Ejemplo III.3).

---

<sup>25</sup> Frenk, *Nuevo Corpus*, vol. 2, p. 1130.

<sup>26</sup> José Romeu Figueras, “«El toro», ensalada poético-musical inédita”, *Anuario musical*, 20 (1965), pp. 52-57.

Ejemplo III.3: Mateo Flecha, “Guárdame las vacas” (*La viuda*, compases 313-316).<sup>27</sup>

[313]

Tiple  
Guár - da - me las va - cas ca - ri - llo, y be - sar t'é.

Altus  
8 Guár - da - me las va - cas ca - ri - llo, y be - sar - t'é.

Tenor  
8 Guár - da - me las va - cas ca - ri - llo, y be - sar t'é.

Baxo  
Guár - da - me las va - cas ca - ri - llo, y be - sar t'é.

En esta versión polifónica de Guárdame las vacas es posible reconocer los elementos melódicos típicos del esquema de folía: el Bajo realiza las fundamentales de los acordes; las voces de Tenor y Tiple entonan respectivamente las series melódicas “y” y “x” del esquema de folía en sextas paralelas (a excepción de las dos últimas notas del compás 315); y el Altus entona la melodía de relleno. La introducción del acorde VI antes del último acorde V determina un cambio en la regularidad de las series melódicas.

La versión de Flecha, a pesar de presentar sólo la música para los dos primeros versos del estribillo, es suficiente para establecer la relación completa entre forma poética y esquema armónico-melódico de “Guárdame las vacas” (véase el Ejemplo III.4 en Sol como la versión de Flecha).<sup>28</sup>

<sup>27</sup> Transcripción según Gómez Muntané, ed., *La viuda*, p. 35, cc. 313-316; he eliminado su cambio de compás de 6/4 a 9/4 del compás 115.

<sup>28</sup> Me he basado en la transcripción de Gómez Muntané, *La viuda*, cc. 313-316.

Ejemplo III.4: Esquema armónico-melódico de “Guárdame las vacas”.

The image shows a musical staff in G major with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of quarter notes. Below the staff, four verses are labeled: 'verso 1', 'v. 2', 'v. 3', and 'v. 4'. Underneath each verse, chord symbols are provided: Verse 1 (III, VII), Verse 2 (VII, i, V), Verse 3 (III, VII), and Verse 4 (VII, i, V, i). Brackets below the staff group these into larger structural units:  $\alpha 2$  (covering the first two verses),  $\alpha 2a$  (covering the first half of each verse),  $\alpha 2b$  (covering the second half of each verse), and  $\alpha 2'$  (covering the last two verses). A larger bracket labeled  $\alpha 2$  spans the first two verses, and another labeled  $\alpha 2'$  spans the last two verses.

Analizando el esquema de “Guárdame las Vacas” según el mismo enfoque utilizado hasta ahora, parece evidente que podría constituir otra fórmula musical utilizada para grupos de cuatro versos. Los casos analizados en el repertorio cancioneril demuestran que para musicar poemas que presentan estribillos y coplas de dos o cuatro versos se utilizan preferiblemente fórmulas simétricas como  $\alpha$ - $\alpha$  o  $\beta$ - $\beta$ . En Guárdame las Vacas es posible evidenciar otra de estas fórmulas que llamaré  $\alpha 2$ - $\alpha 2$ . El esquema  $\alpha 2$  se divide en dos partes casi simétricas,  $\alpha 2a$  y  $\alpha 2b$ , cada una de las cuales sirve para musicar un verso poético: el esquema  $\alpha 2a$  termina con el mismo acorde VII y con las mismas notas de las series melódicas con que empieza  $\alpha 2$ . La conexión que existe entre los esquemas armónico-melódicos empleados para cada verso es otra característica que relaciona la fórmula  $\alpha 2$ - $\alpha 2$  con las fórmulas  $\alpha$ - $\beta$ ,  $\beta$ - $\beta$  y  $\alpha$ - $\alpha$ . Así pues, no sólo el esquema  $\alpha$  puede ser adaptado a un verso poético (como en “No quiero ser monja, no” en el CMP, “Si vieras al moçuelo” en el CMS y “Tu, luna que reluzes” en el CMU), sino también su mitad ( $\alpha 1$  y  $\alpha 2$  en las fórmulas  $\alpha$ - $\beta$ ) y su cuarta parte ( $\alpha 2a$  y  $\alpha 2b$  en la fórmula  $\alpha 2$ - $\alpha 2$  de “Guárdame las vacas”).

### III.1.5. Ensalada *El fuego*.

#### III.1.5.1. “Venid presto pecadores” (*El fuego*, compases 31-46)

El cantarcillo “Venid presto pecadores” es repetido dos veces consecutivas a tres voces y a cuatro voces: la primera vez el Tiple y el Altus cantan respectivamente las series melódicas “y” y “x” del esquema  $\alpha$ , mientras el Tenor lleva las notas fundamentales de los acordes; la segunda vez Tiple y Altus siguen con las series melódicas de  $\alpha$ , el Bajo canta las notas fundamentales y el Tenor lleva la melodía de “relleno” del esquema (Ejemplo III.4).



Ejemplo III.5: Mateo Flecha, “Venid presto pecadores” (*El fuego*, compases 26-43).<sup>29</sup>

First system of the musical score, measures 26-30. It features four vocal parts: Tiple (Soprano), Altus (Alto), Tenor, and Bassus (Bass). The music is in 3/8 time with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: "Ve - nid pres - to pe - ca - do - res, a ma - tar a - ques - te".

Second system of the musical score, measures 31-35. It continues with the same four vocal parts. The lyrics are: "fue - go; ha - zed pe - ni - ten - tia lue - go de to - dos vues - tros er - ro - res. Ve - nid". The system includes a first ending bracket labeled "5 [30]" above the first three staves and a second ending bracket labeled "8" above the fourth staff. The lyrics "Ve - nid" are written below the Bassus staff at the end of the system.

<sup>29</sup> Anglés, *Mateo Flecha. Las ensaladas*, pp. 63-64.

10 [35]

pres - to pe - ca - do - res, a ma - tar a - ques - te fue - go; ha - zed pe - ni - ten - tia

pres - to pe - ca - do - res, a ma - tar a - ques - te fue - go; ha - zed pe - ni - ten - tia

8 pres - to pe - ca - do - res, a ma - tar a - ques - te fue - go; ha - zed pe - ni - ten - tia

10 [35]

pres - to pe - ca - do - res, a ma - tar a - ques - te fue - go; ha - zed pe - ni - ten - tia

15 [40]

lue - go de to - dos vues - tros er - ro - res

lue - go de to - dos vues - tros er - ro - res

8 lue - go de to - dos vues - tros er - ro - res

15 [40]

lue - go de to - dos vues - tros er - ro - res

**texto:**

*Venid presto pecadores  
a matar aqueste fuego;  
hazed penitencia luego  
te todos vuestros errores.*<sup>30</sup>

<sup>30</sup> Anglés, *Mateo Flecha. Las ensaladas*, p. 53 de la Introducción.

Tanto para Preciado como para Querol, la melodía de esta pieza es la misma de “Muchos van de amor heridos” (CMP, n. 92).<sup>31</sup> En particular Querol, reflexionando sobre la manera en que Flecha reelabora la música popular, escribió:

Un detalle muy importante a tener cuenta es que muchas veces Flecha toma de la tradición la tonada popular pero no la letra, acomodando a la melodía tradicional un texto escrito por él mismo. Así, por ejemplo, en los compases 30-45 de la ensalada *El fuego* canta íntegra la tonada del villancico n. 92 del Cancionero Musical de Palacio que dice «Muchos van de amor heridos y yo también, sin osar decir de quien», pero con esta letra: «Venid presto, pecadores, a matar aqueste fuego de todos vuestros errores».<sup>32</sup>

La afirmación de Querol contiene dos inexactitudes: la música de las dos piezas no coincide, porque “Venid presto pecadores” tiene una frase musical más que el villancico “Muchos van de amor heridos” del CMP y la estructura rítmica es diferente. Querol, al comparar ambas piezas, descarta el tercer verso de “Venid presto pecadores” (“hazed penitencia luego”) que “sobra” métrica y musicalmente, con respecto a “Muchos van de amor heridos” (compárese los Ejemplos III.4 y III.5 con los Ejemplos I.1 y I.2).

Ejemplo III.6: Esquema armónico-melódico de “Venid presto pecadores”  
(Mateo Flecha, *El fuego*, compases 31-46).

The musical notation shows four verses (v. 1 to v. 4) on a single staff. Below the notes are Roman numeral chord symbols: V i VII III, III VII i V, V VI iv V, and V i VII i VI V i. Below these are Greek letter annotations: alpha 1 and alpha 2 under the first two verses, b under the third, and beta under the fourth. A large alpha symbol is centered under the first two verses.

<sup>31</sup> Preciado, “La canción tradicional”, p. 478; Querol, “«Las ensaladas» de Mateo Flecha”, p. 74.

<sup>32</sup> Querol, “«Las ensaladas» de Mateo Flecha”, p. 74.

“Venid presto pecadores” y “Muchos van de amor heridos” se parecen porque se basan en la fórmula  $\alpha$ - $\beta$  y los poemas tienen una forma métrica parecida. Sin embargo, “Muchos van de amor heridos” es un villancico con estribillo de tres versos, mientras que “Venid presto pecadores” es un cantarillo (muy probablemente la versión a lo divino de un estribillo popular) de cuatro versos. Tal como se ha señalado en los capítulos precedentes, existen varias formas de poner música a un estribillo de cuatro versos mediante fórmulas musicales, como la repetición de  $\alpha$  para cada pareja de versos. En este caso se ha insertado una simple frase musical (b) entre  $\alpha$  y  $\beta$ , cuya melodía más aguda es similar a la serie melódica y de  $\alpha$ 1, idéntica a la melodía utilizada en el estribillo del villancico “Norabuena vengas menga” (CMP, N° 273). La armonía de la sección b de “Venid presto pecadores” recuerda la sección b de “Que he o que vejo” (CME, N° 32), otra obra basada en una variante de la fórmula  $\alpha$ - $\beta$  (véase Ejemplo II.6). Así que probablemente “b” constituye otro esquema armónico-melódico del repertorio de fórmulas musicales del siglo XVI.

Preciado notó que “Venid presto pecadores” tiene un evidente ritmo de petenera (2+3+3+2+2) y afirma que con esta danza “se pretende atraer a los pecadores” para que apaguen el fuego.<sup>33</sup> Volveré sobre el aspecto rítmico de esta obra después de analizar el otro cantarillo basado en el esquema de folía que se encuentra en *El fuego*.

### III.1.5.2. “Alegría cavalleros” (*El fuego*, compases 254-262)

El texto de este cantarillo no ha sido incluido en ninguna antología de poesía popular:

**texto:**

*Alegría cavalleros,  
que nos vino en este día  
que parió Santa María  
el pastor de los corderos.*<sup>34</sup>

Sin embargo, Frenk recoge en su *Corpus* un estribillo popular y su versión a lo divino que evidentemente tienen una relación estrecha con el texto de “Alegría cavalleros”. El

---

<sup>33</sup> Preciado, “La canción tradicional”, p. 479.

<sup>34</sup> Anglés, *Mateo Flecha. Las ensaladas*, p. 55 de la introducción.

estribillo popular se halla en *Disparates muy graciosos* (Burgos 1535) de Diego de la Llana, y también en el *Cancionero* de Sebastián de Horozco (ca. 1510-1578).

**texto:**

*Poned luto taberneros,  
por la triste de Marigarcía,  
que se murió el otro día  
la que nos daba de sus dineros.*<sup>35</sup>

El Cancionero de Horozco trasmite también la versión a lo divino:

**texto:**

*Alegrías compañeros,  
por la nueva d' este día,  
pues es parida María  
la que nos haze herederos.*<sup>36</sup>

Es evidente que los poemas “Alegría cavalleros” y “Alegrías compañeros” son muy parecidos. En estos casos de parecido, se pueden considerar dos opciones: o un poema constituye la variante del otro, o los dos se basan en un tercer poema. Sin embargo, sabemos que “Alegrías compañeros” es una versión a lo divino de Horozco de “Poned luto taberneros”, y es evidente que las relaciones entre “Alegría cavalleros” y “Alegrías compañeros” son más cercanas que las que hay entre “Alegría cavalleros” y “Poned luto taberneros”. Por eso se puede deducir que la versión que se encuentra en *El fuego* es probablemente posterior a la de Horozco, cuya fecha de composición es desconocida. En el Ejemplo III.6 reproduzco la edición de Inglés de “Alegría cavalleros”.

---

<sup>35</sup> Diego de la Llana, *Disparates muy graciosos* (Burgos, 1535); en *Pliegos poéticos góticos de la Biblioteca Nacional*, edición facsímil a cargo de José García Morales, 6 vols (Madrid, 1957-1961), vol. 3, p. 55; Sebastián de Horozco, *Cancionero* (J. Weiner editor, Berna: 1975) p. 136; fuentes citadas por Frenk, *Nuevo Corpus*, vol. 2, p. 1129.

<sup>36</sup> Sebastián de Horozco, *Cancionero*; fuente citada por Frenk, *Nuevo Corpus*, vol. 2, p. 1130.

Ejemplo III.7: Mateo Flecha, “Alegría cavalleros” (*El fuego*, compases 254-262).<sup>37</sup>

Tiple  
¡A - le gri - a, ca - va - lle - ros!, que nos vi - no en es - te

Altus  
¡A - le gri - a, ca - va - lle - ros!, que nos vi - no en es - te

Tenor  
¡A - le gri - a, ca - va - lle - ros!, que nos vi - no en es - te

Bassus  
¡A - le gri - a, ca - va - lle - ros!, que nos vi - no en es - te

5 [228] #  
dí - a - que pa - rió San - cta Ma - ri - a al pas - tor de los cor - de - ros

5 [228] b  
dí - a - que pa - rió San - cta Ma - ri - a al pas - tor de los cor - de - ros

Como en el caso de “Venid presto pecadores”, también el texto de “Alegría cavalleros” está constituido por cuatro versos y la música está basada en el esquema de folía. En el caso de “Alegría cavalleros” el compositor utilizó la misma fórmula  $\alpha$ - $\alpha$  en la que se basa “Rodrigo Martines” (CMP, N°12; compárese el Ejemplo III.7 con el Ejemplo I.11).

<sup>37</sup> Anglés, *Mateo Flecha. Las ensaladas*, p. 78.

Ejemplo III.8: Esquema armónico-melódico de “Alegría cavalleros” (Mateo Flecha, *El fuego*, compases 254-262).

The image shows a musical score for four verses (v. 1 to v. 4) of the piece "Alegria cavalleros". The score is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of eighth notes. Below the staff, chord symbols are provided for each measure: Verse 1 (V, i, VII, III), Verse 2 (III, VII, i, V), Verse 3 (V, i, VII, III), and Verse 4 (VII, i, VI, V, i). Brackets below the chords indicate rhythmic groupings: alpha1 (V, i, VII, III), alpha2 (III, VII, i, V), alpha1 (V, i, VII, III), and alpha2 (beta2) (VII, i, VI, V, i). A larger bracket labeled alpha spans the first two verses, and another labeled alpha spans the last two verses.

Con respecto a “Venid presto pecadores”, las series melódicas “x” e “y” se hallan invertidas en las voces de Tenor y Altus. Cada verso del poema utiliza una mitad de  $\alpha$ . En realidad el último verso utiliza  $\alpha 1$  sin el primer acorde (es decir la segunda mitad de  $\beta$ :  $\beta 2$ ). Los acordes III de  $\alpha 1$  coinciden siempre con el acento tónico del verso. Como en el caso de “Venid presto pecadores”, esta pieza está caracterizada por un ritmo de danza.

### III.1.5.3. “Venid presto pecadores” y “Alegria cavalleros”: una danza cantada

Ningún investigador ha señalado que, en realidad, “Alegria cavalleros” es la misma danza cantada que con el texto “Venid presto pecadores” aparece al principio de la ensalada *El fuego*. A primera vista las dos piezas parecen bastante diferentes debido al hecho de que Anglés transcribió la primera reduciendo los valores originales a la mitad, y la segunda reduciendo los valores a un cuarto. Este procedimiento está especificado en la introducción de la edición de las ensaladas de Flecha: “En esta pieza [*El fuego*], en los pasajes con hemiolia, reducimos el valor de las notas a la cuarta parte, y los transcribimos en compás de 6/8”.<sup>38</sup> En realidad, como he podido averiguar consultando el original del Bassus conservado en la Biblioteca de Catalunya, las dos piezas están escritas con los mismos valores musicales.<sup>39</sup> Al utilizar valores iguales para la música de estos cantarcillos, se puede certificar su identidad rítmica (véase Ejemplo III.8).

<sup>38</sup> Anglés, *Mateo Flecha. Las ensaladas*, p. 55 de la introducción.

<sup>39</sup> Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M. 851.

Ejemplo III.9: Comparación entre las estructuras rítmicas, poéticas y armónico-melódicas de “Venid presto pecadores” y “Alegría cavalleros” (*El fuego*, compases 31-46 y 254-262).

The image displays musical notation for two pieces: "Venid presto pecadores" and "Alegria cavalleros". Each piece is shown in two staves. The top staff of each pair is labeled "Verso 1 ( $\alpha 1$ )" and "v. 2 ( $\alpha 2$ )". The bottom staff of each pair is labeled "v. 3 ( $\alpha 1$ )" and "v. 4 ( $\beta$ )". The notation includes rhythmic markings (2, 3, 2, 2, 2, 3, 3, 2, 2, 2) and poetic groupings indicated by brackets above the notes. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 6/4.

No sólo las dos piezas coinciden en el esquema rítmico (2+3+3+2+2, repetido cuatro veces), sino que también se puede notar la misma relación entre esquema rítmico y forma poética, correspondiendo cada verso al esquema rítmico 2+2+3+3+3. Las dos danzas no coinciden exactamente en la música ya que “Venid presto pecadores” se basa en una fórmula parecida a  $\alpha$ - $\beta$  y “Alegria cavalleros” en la fórmula  $\alpha$ - $\alpha$ . Sin embargo, es el ritmo el elemento fundamental para distinguir una danza, y no el esquema armónico o la melodía. Además, las dos piezas se hallan en posición simétrica con respecto al principio y al final del texto de la ensalada *El fuego*: “Venid presto pecadores” empieza después de los primeros 12 versos y después de “Alegria cavalleros” se hallan los últimos 13 versos de la obra. Esta distribución simétrica es seguramente una elección del compositor que quiso abrir y terminar la ensalada con una misma danza, al principio para atraer a los pecadores, y, al final, para subrayar el clima de felicidad por el nacimiento del niño Jesús y la llegada de la redención para los pecadores.



Pero ¿de que danza se trata? Preciado afirma que es una petenera por el típico ritmo 2+2+3+3+2.<sup>40</sup> Sin embargo, la petenera no es una danza del siglo XVI. Al comparar la forma estándar de la danza de folía temprana propuesta por Hudson (véase Capítulo VII.2.1.) con las dos danzas presentas en *El fuego* de Flecha, aparece evidente que éstas comparten la misma estructura rítmica y la misma relación entre texto y estructura rítmica. Sería entonces posible afirmar que en *El fuego* de Flecha se encuentran las primeras Folías documentadas, aunque estas piezas no coincidan perfectamente por lo que se refiere al esquema armónico-melódico (véase Ejemplo III.11).

Ejemplo III.10: Comparación entre las estructuras rítmicas, poéticas y armónico-melódicas de “Venid presto pecadores”, “Alegria cavalleros” y folía temprana.

The musical score consists of three systems of staves, each in a 6/8 time signature with one flat (Bb).  
 - The first system contains two staves:  
 - Staff 1: Labeled "Venid presto pecadores". It shows two phrases: "Verso 1 ( $\alpha 1$ )" and "v. 2 ( $\alpha 2$ )".  
 - Staff 2: Labeled "Alegria cavalleros". It also shows two phrases: "Verso 1 ( $\alpha 1$ )" and "v. 2 ( $\alpha 2$ )".  
 - The second system contains three staves:  
 - Staff 3: Labeled "Folia temprana". It shows two phrases: "Verso 1 ( $\beta 1$ )" and "v. 2 ( $\beta 2$ )".  
 - Staff 4: Labeled "v. 3 (b)" and "v. 4 ( $\beta$ )".  
 - Staff 5: Labeled "v. 3 ( $\alpha 1$ )" and "v. 4 ( $\beta 2$ )".  
 - Staff 6: Labeled "v. 3 ( $\beta 1$ )" and "v. 4 ( $\beta 2$ )".  
 Brackets above the notes indicate rhythmic groupings, and numbers below the notes indicate fingerings.

<sup>40</sup> Preciado, “La canción tradicional”, p. 479.

Si se considera la datación que Romeu atribuye a la ensalada *El fuego*, estas Folías datarían de 1541 y serían anteriores en más de 50 años a las “Folías” del *Ramillete de Flores*. Sin embargo, las primeras Folías para vihuela que se hallan en fuentes españolas del siglo XVI presentan unas características armónicas homogéneas que difieren de las de “Venid presto pecadores” y “Alegría cavalleros” (véase Capítulo VII.2). Así que, aunque estas danzas cantadas tengan una estructura muy parecida a la de las folías tempranas, no es posible confirmar que “Venid presto pecadores” y “Alegría cavalleros” son ejemplos de esta danza.

### **III.2. El esquema de folía en *La trulla* de Bartomeu Cárceres (fl. 1546)**

#### **III.2.1. Cárceres y la ensalada *La trulla***

El único dato histórico que hace referencia al nombre de Bartomeu Cárceres se encuentra en una carta de pago del salario de 1546 a los miembros de la capilla musical del Duque de Calabria.<sup>41</sup> Cárceres está ahí mencionado como “pautador de libros” (copista de música). Por lo demás, no sabemos casi nada de la vida de este músico, aunque a juzgar por su producción se puede considerar de origen valenciano y relacionado con la corte del Duque de Calabria en Valencia y del Duque de Gandía.<sup>42</sup> Su nombre aparece en diversas composiciones de los manuscritos M.1166 M.1967 (“Cançoner de Gandía”) de la Biblioteca de Catalunya y antes de la Guerra Civil se conservaban diversas composiciones suyas en la colegiata de Gandía;<sup>43</sup> se le atribuyen además algunos villancicos anónimos del Cancionero de Uppsala.<sup>44</sup> Otro de los motivos que inducen a suponer su vinculación con la corte de Valencia es el cultivo del género de la ensalada, relacionado con la figura de Mateo Flecha el Viejo, que, según Romeu, residió diversos años en la ciudad levantina en contacto directo con la vida

---

<sup>41</sup> José Moll, “Notas para la historia musical de la corte del Duque de Calabria”, *Anuario Musical*, 18 (1963), p. 123.

<sup>42</sup> Maricarmen Gómez Muntané, ed., *Bartomeu Cárceres (1546). Opera Omnia* (Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1995), pp. 25-37.

<sup>43</sup> Gómez Muntané, *Bartomeu Cárceres*, p. 25; Romeu, “Las canciones”, p.373. Véase también Josep Climent Barber, *Cançoner de Gandía. Estudi, versió i transcripció* (Valencia: Generalitat Valenciana, 1996).

<sup>44</sup> *Villancicos de diversos autores, a dos, a tres, y a cuatro y a cinco bozes* (Venezia: Jerónimo Scoto, 1556); véase Josep María Gregori i Cifre, “Cárceres, Bartolomé”, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 10 vols., ed. Emilio Casares Rodicio (Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002), vol. 3, p. 171.

cultural musical y literaria que rodeaba al Duque de Calabria.<sup>45</sup> Sin embargo, mientras que en el caso de Cárceres tenemos un documento que confirma su presencia en Valencia, la presencia de Flecha en esta ciudad sigue siendo una suposición (véase Capítulo III.1.1).

*La trulla*, escrita para cuatro voces, es, con sus cerca de trescientos versos, una de las ensaladas más extensas que se conocen; Flecha el Joven la incluyó en la edición que publicó en Praga en 1581, donde recopilaba la mayoría de las ensaladas de Flecha el Viejo. Además, en otro manuscrito de la Biblioteca de Catalunya (M. 588/1) se conserva un ejemplar de *La trulla*, junto con otras ensaladas, copiado alrededor de 1600 de la edición de Praga.<sup>46</sup> *La trulla*, como casi la totalidad de las ensaladas conservadas, es de tema navideño y tiene como protagonistas siete pastores: Gil, Antón Loçano, Gilot García, el portugués Bras Lorente, un gascón, el vasco Joancho Ochandría y Bras el Valenciano, que cantan en sus respectivos idiomas siete canciones a la Virgen y al recién nacido. La misma Virgen y el Niño Jesús cantan las últimas dos canciones. Breves versos narrativos sirven para conferir acción a la ensalada, presentar los personajes e introducir cada canción. En todas las canciones los solistas alternan con el coro, que canta el estribillo tras el solista y luego lo repite al final de las estrofas que son a solo.

Romeu consideró a Flecha el Viejo como el que codificó el género de la ensalada, y dio por descontado que Cárceres fue uno de sus discípulos, junto con Chacón, Flecha el Joven y Vila.<sup>47</sup> Pero, si “Vila sigue al maestro con menos originalidad que sus compañeros [...], Chacón y Flecha el Joven son más innovadores [...], Cárceres en cambio supone una regresión con respecto a sus compañeros y, desde luego, a su maestro”.<sup>48</sup> Según Romeu, *La trulla* representa una regresión en la historia de la ensalada, ya que con ella, Cárceres volvió a la fuente del género en su forma más simplificada, es decir, a “la escena bucólica del nacimiento con la alegría y la bulla de los pastores, sus cantos y sus danzas en honor de la Virgen y del Niño, y lo hizo sin la fundamental labor creadora y sintetizadora de su maestro”.<sup>49</sup> Además, Cárceres “quedó demasiado fiel a los modelos populares y no supo fundir esencialmente los elementos puestos a colación” y “los versos narrativos por él escritos apenas sirven de poco

---

<sup>45</sup> Romeu, “Las canciones”, p. 737; “Mateo Flecha”, pp. 26-34.

<sup>46</sup> Además de la edición de Gómez Muntané (en *Bartomeu Cárceres* pp. 151-200), ha sido publicada recientemente otra transcripción de *La trulla*: Sergi Casademunt i Fiol (ed.), *La Trulla: per a cor mixt / Bartomeu Cárceres* (Barcelona: Dinsic, 2003).

<sup>47</sup> Romeu, “Las canciones”, p. 742.

<sup>48</sup> Romeu, “Las canciones”, pp. 742-743.

<sup>49</sup> Romeu, “Las canciones”, p. 743.

más que un andamio”.<sup>50</sup> Maricarmen Gómez Muntané comparte, en parte, la opinión de Romeu, y sin embargo llega a una conclusión diferente: “un procedimiento tan simple en la creación de una ensalada puede ser debido a que Cárceres, más que un imitador, tal vez fue uno de los compositores que sentaron las bases del género en el que la producción de Fletxa representa un notable refinamiento”.<sup>51</sup> Así llega a afirmar, basándose exclusivamente en características estilísticas, que *La trulla* podría ser anterior en una o dos o décadas a las primeras ensaladas de Flecha (1535-1540).<sup>52</sup> En el Capítulo V.4 volveré a ocuparme de la datación de esta ensalada, aportando algunas evidencias que confirman la hipótesis de Gómez Muntané.

Personalmente, considero que el carácter marcadamente popular de *La trulla* es un elemento precioso que nos permite echar un vistazo, desde una perspectiva más cercana, al repertorio musical oral y a sus modalidades de ejecución. No existe un trabajo de análisis musical sobre *La trulla* aparte de las observaciones que Querol hizo en su artículo “La canción popular en los organistas españoles del siglo XVI” y el estudio de los textos llevado a cabo por Romeu.<sup>53</sup> Al estudiar la presencia de la folía en *La trulla*, Querol cayó otra vez en el error de considerar el esquema de folía como un “sólido bloque armónico melódico”.<sup>54</sup> Por eso se conformó con identificar dicho esquema en varias secciones de *La trulla*, sacándolas del contexto unitario de cada canción. Refiriéndose a la variante del esquema que empieza por el acorde de “tónica”, Querol afirmó que en la ensalada se encuentran dos ejemplos: “uno de ellos se canta cuatro veces en cuatro distintas ocasiones, y el otro dos”.<sup>55</sup> En realidad, las distintas ocasiones en que se canta el tema corresponden a partes bien definidas (estribillo y vuelta) de dos villancicos: “¿Qué queréis que os traiga?” (compases 25-61 de la edición de Gómez Muntané) y “Dame del tu amor señora” (compases 75-97).<sup>56</sup>

---

<sup>50</sup> Romeu, “Las canciones”, p. 743.

<sup>51</sup> Gómez Muntané, *Bartomeu Cárceres*, p. 59

<sup>52</sup> Gómez Muntané, *Bartomeu Cárceres*, p. 59

<sup>53</sup> Querol, “La canción popular”, pp. 61-86; Romeu, “Las canciones”, pp. 735-768.

<sup>54</sup> Querol, “La canción popular”, p. 73.

<sup>55</sup> Querol, “La canción popular”, p. 75.

<sup>56</sup> Para el análisis de estas obras he utilizado la edición de Maricarmen Gómez Muntané, de donde obtengo los ejemplos musicales.

### III.2.2. “¿Qué queréis que os traiga?” (*La trulla*, compases 25-61)

“¿Qué queréis que os traiga?” es el primer villancico de la ensalada, cantado por el pastor Gil por instigación de Bras de Lerna. El Tiple entona la melodía del estribillo repetida a continuación por las cuatros voces. Las coplas I y II son interpretadas a solos por el Tiple, la III por el Bajo, y los versos 19 y 20 (vuelta de la copla IV) por el Tenor. La vuelta literaria de cada copla (“¿Qué queréis que os traiga?”) es siempre interpretada a cuatro voces. Las cuatro voces vuelven a cantar juntas la repetición integral del estribillo al final (véase Ejemplo III.12).

Ejemplo III.11: Bartomeu Cárceres, “¿Qué queréis que os traiga?”  
(*La trulla*, compases 25-61).<sup>57</sup>

5 [29]

Tiple  
¿Que queréis que,os trai - ga Vir - gen de - li - ca - da? ¿Que que - réis que os trai - ga?

Altus

Tenor

Bassus

S  
¿Que que réis que,os trai - ga Vir - gen de - li - ca - da? ¿Que que - réis que os trai - ga?

A  
¿Que que réis que,os trai - ga Vir - gen de - li - ca - da? ¿Que que - réis que,os trai - ga

T  
¿Que que réis que,os trai - ga Vir - gen de - li - ca - da? ¿Que que - réis que,os trai - ga

B  
¿Que que réis que,os trai - ga Vir - gen de - li - ca - da? ¿Que que - réis que,os trai - ga

<sup>57</sup> Gómez Muntané, *Bartomeu Cárceres*, pp. 153-156 y pp. 158-160.

9 [33]

S LLe - gas - tes a Beth - lem, pa - ris - tes vos a quien es Dios y hom - bre tam - bién, Vir - gen sa -

A

T

B

14 [38]

S ¿Que que - réis que,os trai - ga - ; Si que - réis man - ti - llas, que - so y man - te - qui - llas,

A ¿Qué que - réis que,os trai - ga

T ¿Qué que - réis que,os trai - ga

B ¿Qué que - réis que,os trai - ga

19 [43]

S pu - che - ro, y pa - pi - llas, le - che, y qua - ja - da? ¿Que que - réis que,os trai - ga?

A ¿Qué que - réis que,os trai - ga

T ¿Qué que - réis que,os trai - ga

B ¿Qué que - réis que,os trai - ga. Tam - bién yo, por mi fe, pa - ña - les

25 [49]

S ¿Qué que-réis que,os trai - ga?

A ¿Qué que-réis que,os trai - ga?

T ¿Qué que-réis que,os trai - ga? Pues

B os traè - ré, be - llo - tas os da - ré de mi ma - ja - da. ¿Que que-réis que,os trai - ga

30 [54]

S ¿Qué que-réis que,os trai - ga?

A ¿Qué que-réis que,os trai - ga?

T mi - gas yo ha - ré con nue - na a - ja - da ¿Qué que-réis que,os trai - ga?

B ¿Qué que-réis que,os trai - ga?

34 [58]

S ¿Qué que-réis que,os trai - ga, Vir - gen de - li - ca - da? ¿Qué que-réis que,os trai - ga?

A ¿Qué que-réis que,os trai - ga, Vir - gen de - li - ca - da? ¿Qué que-réis que,os trai - ga?

T ¿Qué que-réis que,os trai - ga, Vir - gen de - li - ca - da? ¿Qué que-réis que,os trai - ga?

B ¿Qué que-réis que,os trai - ga, Vir - gen de - li - ca - da? ¿Qué que-réis que,os trai - ga?

**texto:**

<i>¿Qué queréis que os traiga Virgen delicada? ¿Qué queréis que os traiga?</i>		También yo por mi fe, pañales os traeré, bellotas os daré de mi majada. <i>¿Qué queréis que os traiga?</i>	15
Llegastes a Bethlem, paristes vos a quien es Dios y hombre también Virgen sagrada. <i>¿Qué queréis que os traiga?</i>	5	Pues migas yo haré con buena ajada. ¿Que queréis que os traiga Virgen delicada? <i>¿Qué queréis que os traiga?</i> <sup>58</sup>	20
<i>¿Si queréis mantillas, queso y mantequillas, puchero y papillas, leche y quajada? ¿Qué queréis que os traiga?</i>	10		

Según Frenk, el estribillo de este villancico es seguramente tradicional: su versión profana ha sido conservada en dos fuentes, el manuscrito 3721 de la Biblioteca Nacional de Madrid (probablemente del siglo XVI) y el *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* de Correas (1627):

**Anónimo**

*¿Que queréis que os traiga,  
galana;  
que queréis que os traiga?*<sup>59</sup>

**Correas**

*¿Que queréis que os traiga,  
niña delicada?  
¿Que queréis que os traiga?*<sup>60</sup>

<sup>58</sup> Gómez Muntané, *Bartomeu Cárceres*, p. 84.

<sup>59</sup> *Pliegos poéticos góticos de la Biblioteca Nacional*, edición facsímil a cargo de José García Morales, 6 vols. (Madrid, 1957-1961), vol. 2, p. 231; fuente citada por Frenk, *Nuevo Corpus*, vol. 2, p. 1129.

<sup>60</sup> Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, 1627 (edición moderna por L. Combet; Bordeaux, 1967), p. 384; fuente citada por Frenk, *Nuevo Corpus*, vol. 2, p. 1129.



Además, Margit Frenk señala la pervivencia del poema en el folclore argentino actual: “¿Qué quieres que te traiga? / Un vestido a la polca / nahuas con randa”; “¿Qué quieres que te traiga - de las estancias? / Una chuña pelada / para sustancia”.<sup>61</sup>

Tal como se aprecia en el Ejemplo III.13, la música del estribillo de “¿Qué queréis que os traiga?” se basa en la fórmula  $\alpha$ - $\beta$  para estribillos de tres versos (en este caso al esquema  $\beta$  le falta el acorde inicial “i”).

Ejemplo III.12: Esquema armónico-melódico del estribillo de “¿Qué queréis que os traiga?” (Bartomeu Cárceres, *La trulla*, compases 25-61).

The musical notation for Example III.12 is a single staff in G major (one sharp). It is divided into three verses: 'verso 1', 'v. 2', and 'v. 3 (vueltas literarias)'. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. Chord symbols are placed below the notes: i, V, i, VII, III, III, VII, i, V, i, VII, i, V, i. Structural labels are placed below the staff:  $\alpha 1$  under the first five notes,  $\alpha 2$  under the next five notes, and  $\beta$  under the last four notes. A large bracket labeled 'Estribillo' spans the entire staff.

En los villancicos del CMP que utilizan la fórmula  $\alpha$ - $\beta$  se suele repetir  $\beta$  también para cada verso de la mudanza. En este caso, las voces se alternan a solo para cantar las mudanzas con la siguiente melodía que aparece, a cada repetición, ligeramente variada. Las dos frases musicales de la mudanza podrían ser armonizadas utilizando los esquemas  $\beta$  y  $\alpha 2$  (véase Ejemplo III.14).

Ejemplo III.13: Esquema armónico hipotético para la melodía de la mudanza de “¿Qué queréis que os traiga?” (Bartomeu Cárceres, *La trulla*, compases 25-61).

The musical notation for Example III.13 is a single staff in G major (one sharp). It is divided into two verses: 'verso 1' and 'v. 2'. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. Chord symbols are placed below the notes: [i VII i V i III VII i IV V i]. Structural labels are placed below the staff: [ $\beta$ ] under the first five notes and [ $\alpha 2$ ] under the next five notes. A large bracket labeled 'mudanza' spans the entire staff.

<sup>61</sup> Frenk, *Nuevo Corpus*, vol. 2, p. 1003.

La melodía de los primeros dos versos de las vueltas es la misma utilizada en el estribillo (serie melódica “x” de  $\alpha$ ), y el tercer verso de la vuelta es cantado por todas las voces (esquema  $\beta$ ). Así que el esquema armónico de folía aparece sólo dos veces (en el estribillo y en su repetición al final del villancico), pero si la pieza fuera cantada enteramente a cuatro voces, lo encontraríamos cinco veces. De esta manera el villancico resultaría estructurado como los villancicos del CMP que se basan en la fórmula  $\alpha$ - $\beta$ .

### III.2.3. “Dame del tu amor señora” (*La trulla*, compases 75-97)

El pastor Antón Loçano entona el segundo villancico de la ensalada:

**Texto:**

*Dame del tu amor, señora,  
siquiera una rosa.*

Dame el bien de nuestro mal  
nascido en este portal,  
pues de culpa original           5 (51)  
sois de puras la hermosa.  
*siquiera una rosa.*

*Dame del tu amor, señora,  
siquiera una rosa.*

Dame del tu amor, galana,       10 (56)  
siquiera una rama.<sup>62</sup>

Romeu afirma que ésta es una canción tradicional profana a lo divino, aunque no proporciona ninguna prueba para confirmar su hipótesis.<sup>63</sup> El poema está constituido por el estribillo, una estrofa, la repetición del estribillo después de la estrofa y dos versos finales (“Dame del tu amor galana / siquiera una rama”) que desarrollan paralelísticamente el estribillo. Por lo que se refiere a la música, este villancico está estructurado de manera similar al precedente: el Tenor entona a solo el estribillo seguido por todas las voces que cantan otra

<sup>62</sup> Gómez Muntané, *Bartomeu Cárceres*, p. 85.

<sup>63</sup> Romeu, “Las canciones”, p. 757.

vez los mismos versos; sigue otra vez el Tenor cantando a solo los versos 3-6 (mudanza de la copla), mientras que las cuatro voces vuelven a cantar los versos 7 (vuelta literaria), 8-9 (repetición integral del estribillo) y 10-11 (repetición de la música del estribillo con texto diferente). Mientras que en el CMP, los estribillos de dos versos utilizan generalmente los esquemas  $\alpha 1$  y  $\alpha 2$  para cada verso, en este caso se ha utilizado todo  $\alpha$  para el primer verso (como en “No quiero ser monja, no” en el CMP, “Si vieras al moçuelo” en el CMS y “Tu, luna que reluzes” en el CMU) y otra frase musical (b) para el segundo (véase Ejemplo III.15).

Ejemplo III.14: Estribillo de “Dame del tu amor señora”  
(Bartomeu Cárceres, *La trulla*, compases 75-97).<sup>64</sup>

estribillo

Verso 1 v. 2

4 [78]

Tiple  
Da - me del tu a - mor se - ño - ra si - quie - ra u - na ro - sa

Altus  
Da - me del tu a - mor se - ño - ra si - quie - ra u - na ro - sa

Tenor  
Da - me del tu a - mor se - ño - ra si - quie - ra u - na ro - sa

Bassus  
Da - me del tu a - mor se - ño - ra si - quie - ra u - na ro - sa

$\alpha$   $\beta$  [β]

Nótese que la melodía del Altus en la frase “b” podría ser armonizada con el esquema armónico  $\beta$  (i-VII-i-IV-V-i), así que también esta obra está relacionada con la fórmula  $\alpha$ - $\beta$ .

<sup>64</sup> Gómez Muntané, *Bartomeu Cárceres*, pp. 158-160.

### III.2.4. “Tantanlatan falalalan” y “¡Sus, sus, no más dormir!” y (*La trulla*, cc. 378-453)

Más o menos a mitad de la ensalada, después del villancico “Lleva’t en l’albeta” cantado por Bras el valenciano, tiene lugar el siguiente diálogo cantado entre los pastores:

-¡Baste ya! Sus, no cantemos,  
no sea todo cantar.  
-¿Pues qué quieres?  
-Que bailemos.  
-Plázenos sin más tardar.                    5 (216)  
Bras de Lerena podrá bailar  
la gallarda nueva.  
-¡Mi fe, yo haré la prueba!  
Veamos si agradará.  
Mas primero, es cosa buena,                10 (221)  
que a la Virgen Soberana,  
pues nos dio tan buena estrena,  
comencemos la pavana.<sup>65</sup>

Sigue una pieza en la que las voces imitan idiomáticamente unos instrumentos musicales (“Tantanlatan falalalan”) y luego, sin corte alguno, los pastores entonan la canción “¡Sus, sus, no más dormir!”, un diálogo con la Virgen sobre el tema de la Inmaculada Concepción. Ahora bien, ¿que deducimos del diálogo que sirve de introducción? Para que no sea “todo cantar”, Bras propone que se baile y los demás deciden que baile él mismo “la gallarda nueva”. Bras está de acuerdo, pero sugiere que se baile antes la “pavana”. Siguiendo el texto al pie de la letra, los pastores van a ejecutar la secuencia de bailes pavana-gallarda, típica del Renacimiento: la primera en un compás binario caracterizado por el ritmo típico de pavana (“Tantanlatan falalalan”), la segunda en un compás ternario y más rápido (“¡Sus, sus, no más dormir!”).

#### III.2.4.1. “Tantanlatan falalalan” (*La trulla*, compases 378-394)

La pavana “Tantanlatan falalalan” que precede a “¡Sus, sus, no más dormir!” destaca por algunas características interesantes que nunca han sido debidamente analizadas. Escrita en compás binario, esta pavana utiliza algunos elementos del esquema armónico de folía. Sin embargo, se diferencia de todas las otras piezas escritas utilizando el mismo esquema

---

<sup>65</sup> Gómez Muntané, *Bartomeu Cárceres*. p. 86.

armónico por no tener un tejido polifónico homofónico, sino que se desarrolla polifónicamente. Debido a algunas discrepancias con la interpretación que de esta pieza proporciona Gómez Muntané en su edición, presento aquí mi transcripción de “Tantanlatan falalalan” (véase Ejemplo III.16). Para realizar la transcripción he utilizado el cuaderno original del Bassus de la edición de Praga<sup>66</sup> y la copia manuscrita realizada a partir de la edición de Praga de ca. 1600.<sup>67</sup>

Ejemplo III.15: Bartomeu Cárceres, “Tantanlatan falalalan” (*La Trulla*).<sup>68</sup>

A1

Cantus  
Tan tar lan tan fa la la lan fa la la lan ta fa la tan lan fa...

Altus  
Tan ra ta ra tan ra ta ra ta ra ta ra ta ra ta...

Tenor  
Tan tar lan tan tan tan tan tar lan tan tan...

Baxo  
Tan tar lan tan fa la la lan fa la la lan ta tan lan fa la...

C  
A  
T  
B

\*1) Re en el original

<sup>66</sup> Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M. 851.

<sup>67</sup> Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M. 588/1, fols 8v-10v.

<sup>68</sup> Corresponde a los compases 378-394 de la edición de Gómez Muntané.

A2

First system of musical notation for section A2. It consists of four staves labeled C (Soprano), A (Alto), T (Tenor), and B (Bass). The C staff begins with a [9] dynamic marking and contains a melodic line with a sharp sign. The A staff has an 8-measure rest at the beginning. The T staff also has an 8-measure rest. The B staff provides a bass line. The system concludes with a repeat sign.

Second system of musical notation for section A2, continuing from the first system. It features the same four vocal parts: C, A, T, and B. The C staff starts with a [13] dynamic marking. The A staff begins with an 8-measure rest. The T staff begins with an 8-measure rest. The B staff continues the bass line. The system concludes with a repeat sign.

A3

[78]

C

A

T

B

[22]

C

A

T

B

\*1) Sol en el original

A4

[26]

C

A

T

B

30

C

A

T

B

\*3) Mi en el original



La pavana “Tantanlatan falalalan” consta de cuatro secciones: A1, A2, A3 y A4. Las secciones A1 y A3 tienen una extensión de ocho compases, correspondiendo cada compás a una breve en la notación original; las secciones A2 y A4 tienen una extensión de nueve compases. Esta disparidad resulta anómala ya que, siendo esta pieza una pavana y tratándose de música para acompañar la danza, sería más normal que cada sección midiera ocho compases. Las cuatro secciones parecen distintas la una de la otra; en realidad cada sección es una variación sobre una misma estructura básica. Sólo en los primeros ocho compases de cada sección se pueden evidenciar elementos del esquema  $\alpha$ ; así que en esta pieza el esquema armónico-melódico de folía no tiene un papel importante como en otras obras analizadas anteriormente. Sin embargo, esta pavana es interesante por su estructura y por algunas características formales que podemos relacionar con praxis de improvisación algo diferentes de las que rigen las piezas basadas en las fórmulas de folía.

Analizando el tejido polifónico de “Tantanlatan falalalan” es posible destacar una melodía que se repite cuatro veces con unos pocos cambios, mientras que las demás voces presentan numerosas diferencias de una sección a la otra. Esta melodía tiene la función de *cantus firmus* y tal como se puede notar en el Ejemplo III.17, se encuentra dos veces consecutivas tanto en el Tenor (secciones A1 y A2) como en el Cantus (secciones A3 y A4):

Ejemplo III.16: *Cantus firmus* empleado en las cuatro secciones de “Tantanlatan falalalan”.

A1 (Tenor)

9 A2 (Tenor)

18 A3 (Cantus)

26 A4 (Cantus)

En las secciones A1 y A3, el *cantus firmus* termina con un Mi, mientras que en las secciones A2 y A4 termina con un Re. En el Ejemplo III.17 resulta evidente que el compás añadido en las secciones pares es el octavo.

En los primeros ocho compases de cada sección, el *cantus firmus* es muy parecido a la serie melódica “y” del esquema  $\alpha$ . Todas las demás voces tienen unos papeles bien definidos que recuerdan las funciones de cada voz en las piezas basadas en las formulas de folía. En las secciones A1 y A2, el Tenor lleva el *cantus firmus*, el Cantus una melodía que se mueve en gran parte a distancia de sexta del Tenor (serie melódica x de  $\alpha$ ), el Baxo se mueve alrededor de las notas fundamentales de los acordes y el Altus se mueve alrededor de las notas La y Do. En las secciones A3 y A4, el Cantus lleva el *cantus firmus*, el Altus lleva una melodía que se mueve una tercera por debajo del Altus, el Tenor canta la melodía de relleno y el Bajo mantiene su papel. Sin embargo, en los primeros ocho compases de cada sección el resultado es sólo parecido al esquema  $\alpha$ , porque las voces no se mueven homofónicamente, sino que presentan una textura polifónica.

Las numerosas disonancias que se producen entre las cuatro voces constituyen otra característica llamativa de “Tantanlatan falalalan”: en el compás n. 5 de mi transcripción se halla una sucesión de quintas paralelas (Do-Sol y Si[b]-Fa) entre Altus y Cantus y de octavas (Sol-Sol y Fa-Fa) entre Tenor y Cantus; en el compás 15 se hallan otras quintas (Si-Fa y La-Mi) entre Bajo y Tenor); en el compás 20, entre Tenor y Cantus hay otra sucesión de quintas todavía más extendida (Re-Do-Si-La y La-Sol-Fa-Mi); otra evidente sucesión de quintas la encontramos en los compases 28-29 entre Tenor y Cantus (Si-La-Sol-La-Si-Do-Si-La y Fa-Mi-Re-Mi-Fa-Sol-Fa-Mi); entre los compases 30 y 31 hay una relación de quinta entre Tenor y Cantus y una relación de octava entre Bajo y Tenor. Además, a menudo las voces chocan engendrando intervalos disonantes como en el compás 24 entre Altus y Cantus (Mi contra Fa y Re contra Mi), y en el compás 6 entre Tenor y Altus (Mi contra Fa)<sup>69</sup>. No se puede poner en duda la maestría de Cárceres para escribir música polifónica de la cual dio prueba en sus obras sacras en latín.<sup>70</sup> Como justamente sugiere Casademunt i Fiol, los pastores aquí cantan “imitando instrumentos con sus glosas en cada voz, que en algún lugar no son del todo

---

<sup>69</sup> En mi transcripción he evitado esta última disonancia leyendo Fa en vez de Re; sin embargo de esta manera el Altus tiene que entonar un incómodo intervalo de séptima ascendente en vez del intervalo de octava que aparece en el original.

<sup>70</sup> Gómez Muntané, *Bartomeu Cárceres*, p. 61.

armónicas, tal como pasaría si éstas fueran improvisadas”.<sup>71</sup> Así que Cárceres está imitando o parodiando algún tipo de estilo musical o una praxis ejecutiva de improvisación.

Cárceres quiso imitar un *concerto* instrumental semi-improvisado ejecutado por músicos no profesionales, o una forma de polifonía improvisada sobre un *cantus firmus*. A pesar de que las voces estén dispuestas como en las piezas basadas en fórmulas de folía, en este caso no se limitan a cantar simples melodías en estilo homofónico, sino que glosan estas melodías “improvisando”. Por lo tanto, puede resultar interesante reconstruir el esqueleto homofónico de esta pieza: lo intentaré utilizando el *cantus firmus* tal como aparece en la sección A3 (véase Ejemplo III.17) y estudiando el recorrido melódico de las demás voces en cada sección quitando las supuestas “glosas” (véase Ejemplo III.18).

Ejemplo III.17: Reconstrucción hipotética de las secciones A3-A4 de “Tantanlatan falalalan” sin glosas.

El resultado de podar “Tantanlatan falalalan” es una pavana que podría pertenecer perfectamente a una colección de música instrumental de mediados del siglo XVI. En la primera semifrase del Ejemplo III.17 son evidentes los elementos de los esquemas  $\alpha 1$  (completo),  $\alpha 2$  (que aparece con variantes sustanciales en la parte armónica), y  $\beta$ . Lo que más interesa aquí es esta referencia casi explícita que Cárceres hace a la música de la tradición oral. Sin embargo, debido al texto de “Tantanlatan falalalan”, que imita instrumentos musicales, no sabemos con certeza si Cárceres estaba imitando aquí una praxis vocal o instrumental.

<sup>71</sup> Casademunt i Fiol, *La Trulla*, p. 4.

### III.2.4.2. “¡Sus, sus, no más dormir!” (*La trulla*, compases 395-453)

La gallarda cantada “Sus, sus, no más dormir” es un diálogo entre los pastores (que cantan siempre en coro) y la Virgen (que canta a solo) sobre el misterio de la Inmaculada Concepción. Romeu lo define como un diálogo con “estructura de canción”.<sup>72</sup> Efectivamente tanto la música como el texto no siguen la estructura formal de villancico; pero tampoco es exacto afirmar que se trate de una canción. También en este caso he realizado mi transcripción de la pieza basándome en el cuaderno original del Bassus de la edición de Praga y en la copia realizada a partir de la edición de Praga.<sup>73</sup>

Ejemplo III.18: Bartomeu Cárceres, “¡Sus, sus, no más dormir!” (*La trulla*).

The musical score is presented in two systems. The first system includes four vocal parts: Tiple, Altus, Tenor, and Bassus. Each part has a vocal line and a corresponding bass line. The lyrics for the first system are: "Sus, sus, sus, sus, no más dor - mir, can - te - mos a - qui lo - ho - res sin par de". The second system includes four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics for the second system are: "quien me - res - ció tal Hi - jo pa - rir, que el da - ño de A - dán vi - no a re - me - diar".

<sup>72</sup> Romeu, “Las canciones”, p. 748.

<sup>73</sup> Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M. 851; Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M. 588/1, fols 8v-10v.

17 <sup>b</sup> b1

S que, sin y - gual so - be - ra - na, fue tan gen - til y ga - la - na

A que, sin y - gual so - be - ra - na, fue tan gen - til y ga - la - na

T que, sin y - gual so - be - ra - na, fue tan gen - til y ga - la - na

B que, sin y - gual so - be - ra - na, fue tan gen - til y ga - la - na

25 <sup>c</sup> c1

S que a Dios su - po e - na - mo - rar, que a Dios su - po e - na - mo - rar.

A que a Dios su - po na - mo - rar, que a Dios su - po e - na - mo - rar.

T que a Dios su - po e - na - mo - rar, que a Dios su - po e - na - mo - rar

B que a Dios su - po e - na - mo - rar, que a Dios su - po e - na - mo - rar

32 **A1**

S

A Rey - na sa - gra - da: pues pa - ris - tes al Re - dem - ptor que en bra - ços te - neis,

T Rey - na sa - gra - da: pues pa - ris - tes al - Re - dem - ptor que en bra - ços te - neis, -

B Rey - na sa - gra - da: pues pa - ris - tes al - Re - dem - ptor que en bra - ços te - neis, -

40

S

A

T

B

de - zid - nos ¿cÓ - mo con - ce - bis - tes, pues ma - dre y vir - gen per - ma - ne - ceis?

de - zid - nos ¿CÓ - mo con - ce - bis - tes, pue ma - dre y vir - gen per - ma - ne - ceis?

de - zid - nos ¿CÓ - mo con - ce - bis - tes, pue ma - dre y vir - gen per - ma - ne - ceis?

48

S

A

T

B

Como, kol por la vi - dri - e - ra le veis pa - sar, de tal ma - ne - ra to - mó en mi car - ne el

58

A2

S

A

T

B

Dios que veis.

¿CÓ - mo po - deis sien - do cri - a - tu - ra, se - ño - ra, pa - rir al que es Cri - a - dor,

¿CÓ - mo po - deis sien - do cri - a - tu - ra, se - ño - ra, pa - rir al que es Cri - a - dor,

¿CÓ - mo po - deis sien - do cri - a - tu - ra, se - ño - ra, pa - rir al que es Cri - a - dor,

68

S

A

T

B

pues sien-do vos su pro - pia - he - chu - ra el os es Pa - dre y su - pe - rior

pues sien-do vos su pro - pia - he - chu - ra el os es Pa - dre y su - pe - rior

pues sien-do vos su pro - pia - he - chu - ra el os es Pa - dre y su - pe - rior

76

S

A

T

B

la di - vi - nal in - men - si - dad hi - zo en mi tal no - ve - dad por me ha - zer tan gran fa - vor.

88

A

S

A

T

B

Sus, sus, sus, sus, no más dor - mir, can - te - mos a - quí lo - ho - res sin par de

Sus, sus, sus, sus, no más dor - mir, can - te - mos a - quí lo - ho - res sin par. *tan,*

Sus, sus, sus, sus, no más dor - mir, can - te - mos a - quí lo - ho - res sin par, *tun -*

Sus, sus, sus, sus, no más dor - mir, can - te - mos a - quí lo - ho - res sin par, *tun,*

96

S  
quien me-res - ció tal Hi - jo pa - rir, que,el da - ño de,A - dán vi - no,a re - me - diar

A  
tan - la - la, tan - la - la tan - la - la, tan - la - la fá - la - lan fá - la - lan, fan - fá - ri - lan,

T  
tu - tu - run, tu - tu - run, tu - tu - run, tu - tu - run, fá - la - lan, fá - la - lan, fá - la - lan lon,

B  
tu - tu - run, tu - tu, tu - tu - run, tu - tu - run fá - la - la - lan, tu - tu - run, tu - tu - run, tu - tu - run

104

S  
que, sin y - gual so - be - ra - na, fue tan gen - til y ga - la - na

A  
que, sin e - gual so - be - ra - na, fá - la - lan, fá - fá - ri - lan, ta - ra - tan - ta

T  
que, sin e - gual so - be - ra - na, fá - la - lan, fá - la - lan, - fá - la - lan, fá - lan

B  
que, sin e - gual so - be - ra - na, tu - tu - run, tu - tu - run, tu - tu, tu - tu - run

112

S  
que a Dios su - po e - na - mo - rar, que a Dios su - po e - na - mo - rar

A  
que a Dios su - po na - mo - rar, que a Dios su - po e - na - mo - rar

T  
que a Dios su - po e - na - mo - rar, que a Dios su - po e - na - mo - rar

B  
que a Dios su - po e - na - mo - rar, que a Dios su - po e - na - mo - rar



Así como en el caso de la pavana “Tantanlatan”, la gallarda “¡Sus, sus, no más dormir!” se divide en cuatro grandes secciones (macrosecciones) muy parecidas: A, A<sup>1</sup>, A<sup>2</sup>, A. Observando la estructura musical, es posible reconocer cuatro estrofas de texto que corresponden a las cuatro macrosecciones principales de la pieza A, A<sup>1</sup>, A<sup>2</sup>, A.

**texto:**

¡Sus, sus, sus, sus, no más dormir!	a	-¿Como podeis siendo criatura,	15	g
Cantemos aquí, lohores sin par	b	señora, parir al que es el Criador,		h
de quien meresció tal Hijo parir,	a	pues siendo vos su propia hechura		g
que el daño de Adán vino a remediar,	b	el os es Padre y superior?		h
que, sin equal soberana,	5	c	-La divinal imensidad	i
fue tan gentil y galana	c	hizo en mi tal novedad	20	i
que a Dios supo enamorar.	b	por me hazer tan gran favor.		h
Reyna sagrada: pues paristes	d	¡Sus, sus, sus, sus, no más dormir!		a
al Redemptor que en braços teneis,	e	Cantemos aquí, lohores sin par		b
dezidnos ¿como concebistes,	10	d	de quien meresció tal Hijo parir,	a
pues madre y virgen permaneceis?	e	e	que el daño de Adán vino a remediar,	25
-Como el sol por la vidriera	f	f	que, sin equal soberana,	c
le veis pasar, de tal manera	f	f	fue tan gentil y galana	c
tomó en mi carne el Dios que veis.	e	e	que a Dios supo enamorar.	b

Podemos dividir el poema en cuatro estrofas de siete versos que, con la repetición del último verso (en las estrofas I y IV) se convierten en ocho, con rima fija a,b,a,b,c,b,[b]. Esta reconstrucción no sólo es confirmada por las rimas y la regularidad de las estrofas, sino también, como se verá en el capítulo V, por la existencia de una forma poético-musical bien definida que tiene las mismas características.

La música de cada macrosección puede ser dividida en ulteriores secciones (véase Tabla III.2)

Tabla III.2: Secciones musicales de la macrosección A (estrofa n. 1)  
de “¡Sus, sus, no más dormir!”

macrosección	texto	sección
A	Sus, sus [sus, sus] no más dormir! Cantemos aquí, lohores sin par	a
	de quien meresció, tal Hijo parir, que el daño de Adán, vino a remediar,	a <sup>1</sup>
	que, sin igual soberana,	b
	fue tan gentil y galana	b <sup>1</sup>
	que a Dios supo enamorar.	c
	[que a Dios supo enamorar.]	c <sup>1</sup>

En las estrofas segunda y tercera (macrosecciones A1 y A2), la sección musical “a” corresponde a las preguntas teológicas de los pastores y es cantada a tres voces (Altus, Tenor y Bassus), mientras que las secciones b y c son cantadas a solo por el Cantus y corresponden a las respuestas de la Virgen. Las estrofas primera y cuarta son cantadas enteramente a cuatro voces y corresponden al coro de los pastores: presentan el mismo texto y la misma música con la diferencia de que en la cuarta estrofa, las voces de Altus, Tenor y Bassus al cantar a<sup>1</sup> y b<sup>1</sup> no entonan el texto, sino que vuelven a imitar los instrumentos musicales de “Tantanlatan falalalan”.

Querol, en el artículo citado anteriormente, al enumerar varias piezas en que se utiliza la variante del esquema de folía que empieza por el acorde de “dominante”, escribió: “asimismo se halla en *La trulla* de Cáceres, cuando cantan estos versos: *Que sin ygal soberana / fue tan gentil y galana / que a Dios supo enamorar*”.<sup>74</sup> En realidad, cada sección musical (a, b, c) de las estrofas primera y cuarta de “¡Sus, sus, no más dormir!” se basa en el material del esquema armónico-melódico de folía (véase Ejemplo III.17).

<sup>74</sup> Querol, “La canción popular”, p. 78.

Ejemplo III.19: Esquema armónico-melódico de “¡Sus, sus no más dormir!”  
(estrofas primera y cuarta).

Estrofas primera y cuarta

$\alpha$

En cada sección el esquema  $\alpha$  se desarrolla musicalmente a través de un ritmo armónico siempre más acelerado (véase Ejemplo III.18, compases 1-31). En la sección “a” correspondiente a los versos 1 y 2 de la primera estrofa, el esquema  $\alpha$  coincide de forma asimétrica con los dos primeros versos; en las secciones b y c el esquema  $\alpha$  es utilizado para un único verso (véase Ejemplo III.19). En la música correspondiente a las estrofas segunda y tercera, el esquema  $\alpha$  de la sección “a” sufre considerables modificaciones armónicas y melódicas, mientras que las secciones “b” y “c”, siendo cantadas a solo, presentan sólo la serie melódica “y” del esquema  $\alpha$  (véase Ejemplo III.18).

Es evidente que “¡Sus, sus no más dormir!” se basa en la fórmula simétrica  $\alpha$ - $\alpha$  ya señalada en aquellos villancicos que tenían un número pares de versos entre estribillo y copla. Sin embargo, “¡Sus, sus, no más dormir!” no es un villancico ni considerando la forma literaria, ni considerando la forma musical. Tampoco puede ser definido como canción o romance por su forma musical peculiar: a, a<sup>1</sup>-b, b<sup>1</sup>-c, c<sup>1</sup>. Romeu, a pesar de que analizara todos los villancicos de *La trulla*, evitó tratar precisamente esta pieza (por tener carácter culto); Gómez Muntané también la describe escuetamente definiéndola como un “diálogo”.<sup>75</sup> Pero ¿que forma tiene exactamente “¡Sus, sus, no más dormir!”? En el repertorio instrumental español del siglo XVI se encuentran cuatro piezas básicamente idénticas a “¡Sus, sus, no más dormir!”: se trata de las “Cuatro diferencias sobre la Pavana”, seguidas por otras “Tres diferencias sobre la dicha pavana” de Enríquez de Valderrábano (1547), la “Pavana muy llana para tañer” de Diego Pisador (1552), y la “Pavana con su glosa” de Antonio de Cabezón (en el

<sup>75</sup> Gómez Muntané, *Bartomeu Cárceres*, p. 57.

*Libro de cifra nueva* de Luis Venegas de Henestrosa, 1557).<sup>76</sup> A pesar de que “¡Sus, sus, no más dormir!” aparezca en *La trulla* como una gallarda, tiene la misma forma de estas pavanias del repertorio instrumental para vihuela y tecla. En el capítulo V, dedicado a las pavanias ternarias del repertorio instrumental español, seguiré ocupándome de esta discrepancia que resultará ser la clave para aportar nuevas evidencias sobre la procedencia de las pavanias instrumentales, el origen de “Sus, sus, no más dormir” y sobre la datación de *La trulla*.

### III.3. Resumen

En el repertorio de las ensaladas se utilizan, de manera inesperada, las mismas fórmulas basadas en el esquema de folía que aparecen en el CMP. En los otros cancioneros musicales analizados se podía notar la presencia esporádica de dichas fórmulas como base de algunas piezas, sin que éstas tuvieran las características de simplicidad y redundancia que caracterizan las obras del CMP. Por el contrario, en las ensaladas volvemos a encontrar las fórmulas  $\alpha$ - $\beta$  y  $\alpha$ - $\alpha$  con las mismas características subrayadas en el repertorio de CMP: estricta homofonía de las partes, presencia de las dos series melódicas “x” e “y” en terceras o sextas paralelas, y correspondencias entre los acordes y la estructura métrica del texto.

Es posible postular dos hipótesis: 1) Flecha y Cárceres se inspiraron en el repertorio del CMP; o bien 2) los autores del CMP y los autores de las ensaladas se basaron en un repertorio común: la música de tradición oral. Me inclino por esta segunda opción, ya que en las ensaladas no se encuentra ninguna pieza que utilice el esquema de folía de manera idéntica a alguna pieza del CMP, sino que los esquemas se hallan utilizados según el molde de la forma poética o de la estructura rítmica de danza; este hecho sugiere que la transmisión de la música no se realizó a través de la tradición escrita.

El análisis musical de *La trulla* de Cárceres y de las ensaladas de Flecha revela la importante presencia de diversas piezas basadas en las fórmulas de folía, que seguramente jugaron un papel esencial en el desarrollo del género de la ensalada y que probablemente eran utilizadas para entonar los villancicos que aparecen sin música en las farsas y las églogas literarias que tienen una temática muy parecida a la de las ensaladas.

---

<sup>76</sup> Véase Capítulo V.



## CAPÍTULO IV

### EL ESQUEMA DE FOLÍA EN OTRAS FUENTES DE MÚSICA VOCAL Y EN EL TRATADO *ARTE DE TAÑER FANTASÍA* DE TOMÁS DE SANTA MARÍA

Para completar la Parte I me ocuparé de tres obras vocales en las que aparece el esquema de folía y que no pertenecen al repertorio cancioneril español ni al repertorio de las ensaladas: se trata de dos villancicos religiosos anónimos con texto en catalán y de un cantarcillo con texto en castellano que se halla en el tratado de música instrumental *Arte de tañer fantasía* (1565) de Tomás de Santa María (1510/20-1570). Esta última pieza es particularmente importante, ya que Santa María nos proporciona algunas indicaciones que permiten aclarar las relaciones entre la fórmula  $\alpha$ - $\beta$  y la música de tradición oral, abriendo nuevas e interesantes perspectivas de investigación, que serán desarrolladas en la Parte III.

#### IV.1. Dos villancicos religiosos del área catalana-aragonesa

##### IV.1.1. Anónimo, “Puig de Deu” (*Misteri de Sant Cristòfol*, mitad del siglo XVI)

La pieza a cuatro voces “Puig de Deu” de autor anónimo forma parte del *Misteri de Sant Cristòfol* cuyo manuscrito, que según Querol data de mediados del siglo XVI, se conserva en el Ayuntamiento de Valencia.<sup>1</sup> Lamentablemente, no he podido consultar el manuscrito original del *Misteri*, así que para el estudio literario y musical me basaré en la edición de José Ruiz de Lihory, que reprodujo las partes musicales copiando a mano la notación original.<sup>2</sup>

El *Misteri de Sant Cristòfol* es uno de los misterios que se representaban por las calles de Valencia durante las festividades del Corpus Christi y es el más antiguo de todos los conservados. La primera noticia que tenemos de la representación de este misterio se encuentra en una acta fechada el 5 de Junio de 1449, cuando los jurados de la Ciudad de Valencia mandaron hacer una túnica de damasco blanco para el niño Jesús.<sup>3</sup> Los protagonistas

---

<sup>1</sup> Querol, “La canción popular”, p. 75.

<sup>2</sup> José Ruiz de Lihory, *La música en Valencia. Diccionario Biográfico y crítico* (Valencia: Establecimiento Tipográfico Domenech, 1903), pp. 99-106.

<sup>3</sup> Ruiz de Lihory, *La música en Valencia*, p. 100.

del *Misteri* son San Cistóbal, un ermitaño, un grupo de romeros (entre los que destacan “un romeret”, “una romereta” y “lo pare dels romeros”) y el niño Jesús. La trama muy sencilla describe el encuentro entre los personajes a la orilla de un río: Cristóbal, incitado por el ermitaño, ayuda a la familia de romeros a cruzar el río; de repente, en la orilla aparece un niño que también pide auxilio a Cristóbal para cruzar las aguas, y el santo, cuando se lo sube al hombro, nota un peso excesivo para lo pequeño que es el niño. La explicación se hace evidente cuando se descubre que el chiquillo es, en realidad, Jesús, el hijo de Dios, que soporta todo el peso de los pecados de la humanidad.

Los protagonistas del *Misteri* van alternando partes habladas (“raonant”) con partes cantadas (“cantant en veu entonada”) cuyas melodías no conocemos. Sin embargo, la música de la canción “Puig de Deu” que los romeros ejecutan “tots junts” entrando en escena ha sido anotada en el manuscrito (véase Ejemplo IV.1).

Ejemplo IV.1: Anónimo, “Puig de Deu” (*Misteri de Sant Cristòfol*).<sup>4</sup>

Tiple Ier  
a 4 veus iguals

Contralt  
á 4 veus iguals

Tenor  
á veus iguals

Baix  
a 4 veus iguals

Puig de Deu tant al - can - san Sant X[Chris] - to - pol glo - ri - ós,

1) blanca en el original

2) redonda en el original

5

feu - nos mer - cé que vu - llan en est riu dar - nos so - cors.

8

5

feu - nos mer - cé que vu - llan en est riu dar - nos so - cors.

**texto:**

Puig de Deu tant alcansan  
Sant X[ris]topol gloriós,  
fennos mercé que vullan  
en est riu darnos socors.

Y puix vein que tanta gent  
se nega si no son vos, 10  
pregan mas devotament  
en est riu darnos socors.<sup>5</sup>

Pregamos davotament 5  
que vullan a consolar  
para que pugam pasar  
en les parts de lorient.

<sup>4</sup> Transcripción realizada a partir de la reproducción del original en Ruiz de Lihory, *La música en Valencia*, pp. 101-103.

<sup>5</sup> Ruiz de Lihory, *La música en Valencia*, p. 101.



La reproducción de la notación original en que me he basado para realizar la transcripción presenta numerosos errores a partir de la indicación de las claves (véase Ejemplo IV.1): no he podido averiguar si tales errores se encuentran en el manuscrito original o si fueron ocasionados por Ruiz de Lihory.

Tal como afirma Querol, la pieza “Puig de Deu” pertenece a la tradición catalana-aragonesa de los *Goigs*, composiciones poéticas de carácter popular cantadas durante eventos litúrgicos, procesiones o festividades solemnes.<sup>6</sup> El texto de “Puig de Deu” está formado por tres estrofas de cuatro versos cada una. El último verso de la primera estrofa es igual al último verso de la primera estrofa (“en est riu darnos socors”), así que probablemente el poema tiene una forma con estribillo de cuatro versos y una copla central de cuatro versos. Sin embargo, la forma musical es estrófica (véase Ejemplo IV.2).

Ejemplo IV.2: Esquema armónico-melódico de “Puig de Deu” (*Misteri de Sant Cristòfol*).

The image shows a musical score for four verses of "Puig de Deu". The notation is in a single system with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of quarter notes and eighth notes. Below the staff, Roman numerals indicate the chords for each note: i, V, i, VII, VII, III, VII, VI, V. Brackets group the notes into four verses (v. 1, v. 2, v. 3, v. 4). Below the Roman numerals, structural labels are placed: β1 under the first two notes of each verse, α2 under the last three notes of each verse, and α under the entire four-verse structure.

La pieza “Puig de Deu” constituye una nueva variante de la fórmula  $\alpha$ - $\alpha$  de folía. Tal como pasa en las obras “Rodrigo Martines”, “Alegría cavalleros” y “Sus sus no más dormir”, también en este caso la fórmula  $\alpha$ - $\alpha$  es utilizada para poner música a una composición poética con estrofas que tienen un número par de versos sin estribillo. La distribución asimétrica del esquema  $\alpha$  entre los versos 1-2 y 3-4 de cada estrofa, aleja la estructura de esta pieza de la forma identificada en “Rodrigo Martines” (véase Ejemplo I.11), y es muy parecida a la distribución del esquema  $\alpha$  evidenciada en la sección “a” de “Sus, sus, no más dormir” (véase Ejemplo III.19). También en este caso, los acentos fuertes del texto coinciden con el primer acorde V y el acorde III. Las cuatro voces de “Puig de Deu” tienen las mismas funciones que en la mayoría de obras vocales basadas en el esquema de folía: 1) las dos series melódicas

<sup>6</sup> Querol, “La canción popular”, p. 75.

principales se mueven por sextas paralelas; 2) el bajo realiza las notas fundamentales de los acordes; 3) el primer acorde V y el acorde III corresponden a acentos del texto poético.

La característica principal que aleja la pieza “Puig de Deu” de todos los ejemplos analizados hasta ahora basados en las fórmulas  $\alpha$ - $\alpha$  y  $\alpha$ - $\beta$  reside en el tipo de compás, que en este caso no es ternario, sino binario. Esta particularidad puede ser explicada teniendo en consideración el carácter procesional de la pieza: seguramente el grupos de romeros entraría en escena cantando y marchando a la vez, necesitando así un compás binario para acompañar los pasos de la pequeña procesión.

#### **IV.1.2. Anónimo, “Ab veu clara i molt plena” (siglo XVI)**

La obra “Ab veu clara” a cuatro voces y de autor anónimo se encuentra en un manuscrito conservado en la Bioblioteca de Catalunya.<sup>7</sup> Tal como ha subrayado Querol, también esta obra pertenece al género de los *goigs* religiosos escritos y cantados para alabar a la Virgen María o a algún santo específico, en este caso a Santa Magdalena.<sup>8</sup> Además, tal como en el caso de “Puig de Deu”, también esta obra se basa en el esquema de folía (véase el Ejemplo IV.3).

---

<sup>7</sup> Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M. 747/1.

<sup>8</sup> Miguel Querol y Gavaldà, ed., *Cançoners català dels segles XVI-XVIII* (Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas – Instituto Español de Musicología, 1979), p. 15.

Ejemplo IV.3: Anónimo, “Ab veu clara” (Biblioteca de Catalunya, M. 747/1).<sup>9</sup>

The musical score is written in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of two systems of four staves each, labeled S. (Soprano), C. (Contralto), T. (Tenor), and B. (Bass). The lyrics are in Catalan and are printed below each staff.

**System 1:**

- S. Ab veu cla - ra y molt ple - na, Mag - da - le - na,
- C. Ab veu cla - ra y molt ple - na, Mag - da - le - na,
- T. Ab veu cla - ra y molt ple - na, Mag - da - le - na,
- B. Ab veu cla - ra y molt ple - na, Mag - da - le - na,

**System 2:**

- S. vos - tra vi - da, y pe - ni - tèn - cia can - ta - rem ab
- C. vos - tra vi - da, y pe - ni - tèn - cia can - ta - rem ab
- T. vos - tra vi - da, y pe - ni - tèn - cia can - ta - rem ab
- B. vos - tra vi - da, y pe - ni - tèn - cia can - ta - rem ab

<sup>9</sup> Transcripción según Querol, *Cançoner català*, pp. 13-14

13 re - ve - rèn - cia. De - si - jant vos - tra ger - ma - na,  
Y o - bràs - seu per la vi - da

re - ve - rèn - cia. De - si - jant vos - tra ger - ma - na,  
Y o - bràs - seu per la vi - da

8 13 re - ve - rèn - cia. De - si - jant vos - tra ger - ma - na,  
Y o - bràs - seu per la vi - da

re - ve - rèn - cia. De - si - jant vos - tra ger - ma - na,  
Y o - bràs - seu per la vi - da

19 gran chris - tia - na, que a Deu fòs - seu con - ver - ti - da,  
so - be - ra - na, vos por - tà al que a tots con - vi - da.

gran chris - tia - na, que a Deu fòs - seu con - ver - ti - da,  
so - be - ra - na, vos por - tà al que a tots con - vi - da.

8 19 gran chris - tia - na, que a Deu fòs - seu con - ver - ti - da,  
so - be - ra - na, vos por - tà al que a tots con - vi - da.

gran chris - tia - na, que a Deu fòs - seu con - ver - ti - da,  
so - be - ra - na, vos por - tà al que a tots con - vi - da.

**texto:**

*Ab veu clara y molt plena,  
Magdalena  
vostra vida y penitència  
cantarem ab reverencia.*

*Hohint-lo féreu smena  
Magdalena.  
Vostra vida y penitència  
cantarem ab reverencia.<sup>10</sup>*

Desijant vostra germana, 5  
gran christiana,  
que a Déu fósseu convertida,  
y obrásseu per la vida  
soberana,  
vos portà al que a tots convida. 10

<sup>10</sup> Querol, ed., *Cançoner català*, p. 15.

Querol afirmó que “Ab veu clara” constituye “un magnífico ejemplo del bloque harmónico-melódico conocido como la «Folie d’Espagne», que tanto abunda en el Cancionero Musical de Palacio”.<sup>11</sup> Basándose en la semejanza entre esta obra y algunas piezas del CMP, Querol llega a la conclusión de que también “Ab veu clara” puede remontar a finales del siglo XV-principios del siglo XVI. Efectivamente, “Ab veu clara” se basa en la misma fórmula  $\alpha$ - $\beta$  de folía que abunda tanto en el CMP (cinco ejemplos: véase Capítulo I) como en el repertorio de las ensaladas (tres ejemplos: véase Capítulo III). Sin embargo, mientras que en los ejemplos analizados hasta ahora la fórmula  $\alpha$ - $\beta$  era utilizada para poner en música textos poéticos con estribillo de dos o tres versos y mudanza de dos versos, en el caso de “Ab veu clara”, la fórmula  $\alpha$ - $\beta$  es adaptada a un estribillo de cuatro versos y a una mudanza de dos estrofas de tres versos cada una (véase Ejemplo IV.4).

Ejemplo IV.4: Esquema armónico-melódico de “Ab veu clara”  
(Biblioteca de Catalunya, M. 747/1).

Por lo que se refiere a la adaptación de la fórmula  $\alpha$ - $\beta$  a la forma poética, la única diferencia entre “Ab veu clara” y los ejemplos análogos analizados en los capítulos anteriores,

<sup>11</sup> Querol, ed., *Cançoners català*, p. 15.

reside en la falta de simetría en la relación entre los dos primeros versos y las dos mitades del esquema  $\alpha$ ; en este caso el primer verso coincide con  $\alpha_1$  tal como pasa en los demás ejemplos, pero el segundo verso no coincide con  $\alpha_2$ , sino que corresponde a  $\beta_2$ . Esta excepción puede ser debida a la brevedad del segundo verso que, tanto en el estribillo y vuelta como en las dos estrofas de la mudanza, contiene sólo cuatro sílabas. Por lo demás, “Ab veu clara” mantiene aquellas características que comparten todas las obras basadas en la fórmula  $\alpha$ - $\beta$ : 1) las dos series melódicas principales se mueven principalmente por sextas paralelas; 2) el Bajo realiza las notas fundamentales de los acordes; 3) los esquemas armónicos están conectados mediante acordes en común; y 3) el primer acorde V y el acorde III corresponden a acentos del texto poético. Considerando sólo la adaptación de la fórmula  $\alpha$ - $\beta$  a las estrofas de la mudanza de “Ab veu clara”, resulta evidente la analogía entre esta pieza y “Muchos van de amor heridos” (CMP, N° 92: véase Ejemplo I.1).

#### **IV.2. El esquema de folía en el *Arte de tañer fantasía* (1565)**

Miguel Querol, en su artículo *La canción popular en los organistas españoles del siglo XVI*, dividió las composiciones basadas en el esquema de folía en dos grupos: aquellas que empiezan por el acorde de tónica y las que empiezan por el acorde de dominante.<sup>12</sup> Al hablar del grupo que empieza por el acorde V, Querol escribió:

pero, lo más sorprendente es que hallamos un ejemplo de este segundo grupo de piezas, de la tradición polifónica española de la folía, reproducido fielmente para órgano bajo el título de “fabardón”, en el libro de Fray Tomás de Santa María, *Arte de tañer fantasía* (Valladolid, 1565).<sup>13</sup>

Querol no se dio cuenta de la verdadera importancia de la pieza en cuestión debido al hecho de que consultó una transcripción recogida en otra fuente secundaria sin compararla con el texto original de Santa María.<sup>14</sup> En realidad, la obra de la que habla Querol no está

---

<sup>12</sup> Querol, “La canción popular”, p. 78.

<sup>13</sup> Querol, “La canción popular”, p. 78.

<sup>14</sup> Querol, “La canción popular”, p. 78, nota 39: “Véase su transcripción en M. S. Kastner, *Hommage à l'Empereur Charles Quint* (Barcelona, 1954)”.

escrita para órgano, no aparece bajo el título de “fabardón” o “fabordón” (término que Tomás de Santa María utiliza para indicar el género del *falsobordone*) y además lleva un texto de tres versos (no mencionado por Querol) que empieza con “No niegues Virgen preciosa”. La importancia del cantarcillo “No niegues Virgen preciosa” no deriva del simple hecho de estar basado en el esquema de folía, y más precisamente en la fórmula  $\alpha$ - $\beta$ , sino que deriva del contexto en que se halla la pieza y de las observaciones de Santa María que la preceden.

#### **IV.2.1. El tratado *Arte de tañer fantasía* (Valladolid, 1565) y el *falsobordone*.**

El tratado *Arte de tañer fantasía*, publicado en 1565, es un libro sobre todo práctico, ya que su finalidad es la de enseñar a tocar fantasías. La primera parte del tratado (capítulos 1-26) abarca asuntos básicos como la explicación de los signos musicales, el compás, la división del monocordio y las alteraciones (capítulos 1-6). Una larga sección de la primera parte (capítulos 13-19) está dedicada a la técnica de ejecución en el teclado. La segunda parte del tratado tiene por objeto “enseñar el arte de la fantasía de la música práctica para que en breve tiempo y con menos trabajo se pueda alcanzar”.<sup>15</sup> Este método práctico de Tomás de Santa María se basa en la técnica de “tañer a consonancias”, es decir, en una concepción vertical de la música donde predominan la línea melódica y el bajo. Según Miguel Ángel Roig-Francolí, el tratado de Santa María puede ser considerado “la publicación más antigua y completa sobre una técnica de improvisación y composición basada en la preeminencia del dúo melodía-bajo utilizando sonoridades verticales” [mi traducción].<sup>16</sup> En la Introducción he descrito brevemente los criterios con que Santa María construye y clasifica las consonancias (fols. 8v-20r) y cómo estos criterios corresponden de manera intuitiva a los criterios de la armonía tonal.<sup>17</sup> Después de describir las consonancias, Santa María se ocupa de explicar cómo encadenarlas en series más o menos largas, procediendo la voz superior por grados conjuntos (fols. 20v-29r). Sucesivamente, el autor se ocupa de cómo “subir y bajar a semibreves y mínimas”, es decir, acompañar cada semibreve de la melodía con dos acordes.<sup>18</sup> En este

---

<sup>15</sup> Santa María, *Arte de tañer*, parte II, fol. 1r.

<sup>16</sup> Roig-Francolí. “Playing”, p.462, “Santa María’s *Arte de tañer fantasía* [...] seems to be the earliest published complete description of an improvisational and compositional technique based on the supremacy of a treble-bass duet filled in with vertical sonorities”.

<sup>17</sup> Véase Introducción 2.2.3.2.

<sup>18</sup> Santa María, *Arte de tañer*, parte II, fol. 40r.

contexto, Santa María dedica el capítulo “Del unisonar” (fols. 40r-42r) para enseñar a armonizar notas repetidas muchas veces en el tiple evitando la monotonía. El género del *falsobordone* o fabordón presenta el problema de armonizar la nota repetida del tono del salmo. Por este motivo Santa María, en el capítulo “de los favordones” (fols. 42v-48r), propone unos ejemplos de aplicación práctica del “unisonar” al género del fabordón.

El capítulo “de los favordones” empieza con la siguiente nota del autor: “Los favordones de los tonos, comunmente comiençan unisonando, y por esta causa se pondrán aquí apuntados algunos, para que por ellos cada uno deprenda a tañerlos con perfección”.<sup>19</sup> Siguen varios ejemplos para realizar el falsobordone “del primero tono” aplicando las reglas explicadas en los capítulos anteriores a la melodía del salmo en la voz más aguda (fols. 45r-44r). En el folio 44r se encuentra la siguiente anotación del autor:

Quando la solfa de un favordon, o villancico, o soneto, o de otra cosa semejante, se hiziere con el contra alto, se puede hazer de dos maneras, en la una por la mayor parte el contra alto va sexta del tiple y en la otra manera tercera del mismo tiple, como se verá por los exemplos de los favordones siguientes.<sup>20</sup>

Siguen varios ejemplos de fabordones en los tonos I, II, IV, VI, VII y VIII.<sup>21</sup> En estos ejemplos tanto la voz de Tiple, como la de Contra Altus o la de Tenor pueden llevar el *cantus firmus*. Cuando el tono de los salmos se encuentra en la voz más aguda, el Altus procede por terceras paralelas con respecto al Tiple; cuando el tono de los salmos se encuentra en el Tenor, esa voz procede por sextas con respecto al Tiple; cuando el *cantus firmus* se encuentra en el Altus, esta voz procede por sextas con respecto al Tiple. En este segundo grupo de fabordones faltan ejemplos en los que el *cantus firmus* se halle en el Contra que se mueva “a tercera” del Tiple, tal como se especifica en la anotación precedente de Santa María.

---

<sup>19</sup> Santa María, *Arte de tañer*, parte II, fol. 42v. Véase Apéndice 2.1.

<sup>20</sup> Santa María, *Arte de tañer*, parte II, fol. 44r. Véase Apéndice 2.1.

<sup>21</sup> Santa María, *Arte de tañer*, parte II, fols. 44r-48r.



#### IV.2.2. “No niegues Virgen preciosa” (*Arte de tañer fantasía*, fol. 48r)

Después del segundo grupo de fabordones, siempre en el capítulo “de favordones” del tratado de Santa María, se encuentra un último ejemplo: el cantarillo “No niegues Virgen preciosa”.<sup>22</sup>

El cantarillo está escrito en cuatro pentagramas como todos los ejemplos del tratado. Sin embargo, sólo en este caso al lado de cada pentagrama se halla el nombre de la respectiva voz (“tiple”, “tenor”, “altus”, “bassus”) escrito claramente. Esto demuestra que el ejemplo en cuestión no está pensado para órgano, sino que reproduce una pieza vocal polifónica a cuatro voces. Santa María anota el texto sólo debajo del Altus porque éste es el otro ejemplo en que “la solfa” se hace con el “contra alto”. El hecho de que Altus y Tiple de “No niegues Virgen preciosa” se muevan por terceras paralelas (y no por sextas paralelas como en el ejemplo de fabordón con el *cantus firmus* en el Altus) demuestra que Santa María, al hablar de la segunda manera de musicar un “favordón o villancico o soneto [...] cuando la solfa se halle en el contra alto”, se refería a esta obra (véase Ejemplo IV.5).

---

<sup>22</sup> Santa María, *Arte de tañer*, parte II, fol. 48r. Véase Apéndice 2.1.

Ejemplo IV.5: “No niegues Virgen preciosa”  
 (Tomás de Santa María, *Libro llamado arte de tañer fantasía*, fol. 48r).<sup>23</sup>

1) Fa sostenido en el original

**texto:**

No niegues virgen preciosa  
 tu favor  
 a quien es tu servidor.

<sup>23</sup> Santa María, *Arte de tañer*, parte II, fol. 48r. Véase Apéndice 2.1.

El texto del cantarcillo parece ser el estribillo de un villancico vuelto a lo divino; no he encontrado ninguna otra referencia literaria a este texto en los principales corpus de poesía española renacentista.<sup>24</sup> El hecho de que Altus y Tiple de “No niegues Virgen preciosa” se muevan por terceras paralelas demuestra que Santa María, al hablar de la segunda manera de musicar un “favordón o villancico o soneto”, “cuando la solfa se halle en el contra alto”, se refería a esta obra.<sup>25</sup>

A pesar del signo de mensuración C (*tempus imperfectum*) “No niegues Virgen preciosa” parece tener un ritmo ternario o, más exactamente, una alternancia entre ritmo binario y ternario. De todas formas he transcrito esta pieza en un compás de 2/4 porque los siguientes datos demuestran que el autor pensaba efectivamente en un compás binario: 1) la falta de una pausa de mínima al principio de la obra; y 2) la presencia de una breve (compases 8-9) seguida por dos mínimas en lugar de una *semibrevis* seguida por una pausa de mínima y dos mínimas.

En el original, el primer Do del Altus es sostenido, así como el primer Fa del Tiple. He conservado la alteración del Do extendiéndola también a los compases 8,10 y 13, mientras que no he mantenido el Fa sostenido por analogía con las otras obras basadas en los esquemas de folía y para evitar un efecto de “polimodalidad” entre Tiple y Altus. “No niegues Virgen preciosa” se basa en la fórmula  $\alpha$ - $\beta$  para estribillos de tres versos (véase Ejemplo IV.6).

Ejemplo IV.6: Esquema armónico-melódico de “No niegues Virgen preciosa”  
(Tomás de Santa María, *Libro llamado arte de tañer fantasía*, fol. 48r).

The image shows a musical score for three verses of a piece. The notation is on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notes are quarter notes. Roman numeral chord symbols are placed below the notes: Verse 1 (V, i, VII, III, VII, i), Verse 2 (V), and Verse 3 (V, i, VII, i, VI, V, i). Brackets below the staff group the notes into three sections:  $\alpha$  (covering the first six notes),  $\beta$  (covering the last six notes), and a smaller  $\alpha$  (covering the first two notes of the first section). The Greek letter  $\alpha$  is also placed below the first two notes of the first section.

<sup>24</sup> Además de las colecciones de Frenk y Dutton, véase también Mariano Lambea Castro, *Íncipit de poesía española musicada, ca. 1465 - ca. 1710* (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2000).

<sup>25</sup> Santa María, *Arte de tañer*, parte II, fol. 44r.

A diferencia de otras obras basadas en la fórmula  $\alpha$ - $\beta$ , ésta destaca por la falta de simetría en la relación entre los dos primeros versos y las dos mitades del esquema  $\alpha$  de una forma parecida a la que ha sido señalada e el caso de la pieza “Ab veu clara” (véase Ejemplo IV.3). También en el caso de “No niegues Virgen preciosa”, esta particularidad puede ser debida a la brevedad del segundo verso del estribillo que tiene sólo tres sílabas. Querol notó la semejanza entre esta pieza y la N° 92 del CMP, “Muchos van de amor heridos”.<sup>26</sup> De hecho, salvo la falta de simetría señalada y la disposición de las series melódicas “x” e “y” que en “Muchos van de amor heridos” se encuentran en las voces de Tiple y Tenor, y en “No niegues Virgen preciosa” en las voces de Altus y Tiple, las dos obras tienen algunas semejanzas evidentes: comparten el mismo ritmo ternario y la música del tercer verso (esquema  $\beta$ ) coincide exactamente.

“No niegues Virgen preciosa” va precedida de un comentario interesantísimo de Santa María:

La otra manera de tañer el contra alto tercera del tiple, solamente sirve para sonetos y villancicos, y cosas semejantes, y así es cosa de poco arte, lo qual comunmente se usa entre hombres y mugeres que no saben de música.<sup>27</sup>

De las palabras de Santa María y del análisis de “No niegues Virgen preciosa” se puede deducir lo siguiente: 1) “No niegues Virgen preciosa” ilustra una forma sencilla de poner música polifónica a sonetos, villancicos “y cosas semejantes”; 2) esa manera de poner música a textos poéticos es poco sofisticada y la solían utilizar “hombres y mugeres” que no tenían una educación musical; 3) la fórmula  $\alpha$ - $\beta$  basada en el esquema de folía formaba parte de ese repertorio polifónico de tradición oral; 4) la serie melódica que llamo x constituye la voz principal de “No niegues Virgen preciosa”; y 5) el género del *falsobordone* parece tener alguna relación con la fórmula  $\alpha$ - $\beta$  y con este repertorio de polifonía oral.

---

<sup>26</sup> Querol, “La canción popular”, p. 78.

<sup>27</sup> Santa María, *Arte de tañer*, parte II, fol. 48r. Véase Apéndice 2.1.

#### IV.2.2.1. Una tradición de polifonía popular

Las palabras de Santa María no dejan ninguna duda: en el siglo XVI existía una tradición de canto polifónico entre “hombres y mugeres que no saben de música”. ¿A quién se refiere esta expresión? Según una concepción medieval que perduró durante el Renacimiento, los “musici practici” eran aquellos que ejecutaban música sin conocer sus reglas. El mismo Juan del Encina mantuvo la división entre músico y cantor, siendo músico el que conoce las reglas, y cantor el que simplemente ejecuta la música.<sup>28</sup> El sentido de las palabras de Santa María es diferente de esa concepción medieval: “los hombres y mugeres que no saben de música” no son simplemente quienes ejecutan una música sin conocer sus reglas más profundas, ya que este oficio requería unos conocimientos teóricos mínimos, como saber leer las notas musicales. Santa María asocia una técnica precisa (el cantar por terceras paralelas, cuándo “la solfa” se halle en el contra), un repertorio general (“sonetos y villancicos”) y una pieza basada en la fórmula  $\alpha$ - $\beta$ , con un juicio estético (“cosa de poca arte”) y con una tipología precisa de ejecutores (“hombres y mugeres que no saben de música”). La referencia general a “hombres y mugeres” resulta particularmente reveladora, sobre todo si se considera el papel marginal que tenía la mujer en el mundo profesional de la música y en la sociedad del siglo XVI. Parece evidente que estos “hombres y mugeres” no son músicos profesionales, sino que son personas que producen música en un contexto diferente del ambiente de las iglesias o de las cortes, con un repertorio propio basado en una técnica particular considerada “de poca arte”. Santa María está describiendo, evidentemente, una praxis polifónica de tradición oral practicada por la gente común, a la que pertenecía la música del cantarcillo “No niegues Virgen preciosa”, basado en el esquema armónico de folía.

El comentario de Santa María no tiene como objeto principal la obra “No niegues Virgen preciosa”, sino una técnica precisa. Cuando la melodía principal de un fabordón, de un villancico o de un soneto “o de otra cosa semejante” se halle en el Contralto, se puede proceder de dos maneras distintas: en la primera “por la mayor parte el contra alto va sexta del tiple y en la otra manera tercera del mismo tiple”.<sup>29</sup> Mientras que la primera forma se puede utilizar tanto en fabordones como en sonetos y villancicos, la segunda forma se utiliza sólo para sonetos, villancicos y “cosas parecidas”.

Me parece evidente que la técnica de polifonía popular descrita escuetamente por Santa María no se limitaba a la ejecución a dos voces de una melodía acompañada por otra a una

---

<sup>28</sup> López Estrada, *Las poéticas castellanas*, p. 84.

<sup>29</sup> Santa María, *Arte de tañer*, parte II, fol. 44r.

tercera superior. “No niegues Virgen preciosa” constituye un ejemplo de ese repertorio popular “de poco arte” y además de las dos voces por terceras paralelas presenta otras dos voces con papeles bien definidos: el bajo que ejecuta las notas fundamentales de los acordes, y el tenor que lleva una melodía sencilla y de relleno basada esencialmente en dos notas (La y Do), elementos evidenciados en todas las obras basadas en las fórmulas de folía. Estas características formales no son exclusivas del esquema de folía, sino que caracterizan algunas piezas en estilo homofónico del CMP (véase, por ejemplo, la N° 34, “De Monçon venía el moço” y la N° 141 “Dale, si le das”, de autores anónimos), y gran parte de los villancicos y cantarcillos insertados en las ensaladas de Flecha y Cárceres.

Según las indicaciones de Santa María, la fórmula  $\alpha$ - $\beta$  de folía tal como aparece utilizada en “No niegues Virgen preciosa”, refleja las características formales de la música polifónica de tradición oral y popular; esta fórmula, que tiene una importante presencia en el CMP y en el repertorio de las ensaladas, formaba evidentemente parte de este repertorio.

#### **IV.2.2.2. Importancia de la serie melódica “x” según Santa María**

Las indicaciones de Santa María proporcionan otro dato importante para aclarar la duda de cuál de las dos series melódicas (que he llamado “x” e “y”) que generalmente acompañan al esquema de folía debería de ser considerada la principal. Richard Hudson se ocupó del tema en un artículo, llegando a las siguientes conclusiones: 1) a partir del siglo XV, hasta el primer cuarto del siglo XVI se utilizó sobre todo la primera serie “x” (en el Cancionero Musical de Palacio y en unas *frottole* italianas de Tromboncino y Fogliano); 2) a mediados del siglo XVI se dio más importancia a la segunda serie “y” (en las gallardas italianas y francesas; en el tema inglés *Blame not my lute*; en algunas formas recurrentes como *La cara cosa*, *La gamba* y utilizadas a menudo para escribir danzas; en las pavanas de Mudarra, Pisador, Valderrábano y Cabezón); y 3) a partir de 1580 hasta finales del “estilo de danza italiano” se volvió a utilizar la primera serie (en la folía temprana), mientras que con la difusión de la folía tardía, a partir de finales del siglo XVII, se reafirmó la segunda serie melódica.<sup>30</sup> Hudson no considera que en la mayoría de las fuentes que cita las dos series melódicas aparecen juntas. Como se ha evidenciado en las piezas analizadas en este trabajo, cuando “y” se halla en la voz más aguda, “x” se mueve en la segunda voz a una tercera

---

<sup>30</sup> Hudson, “The Folia Melodies”, pp. 100-102.

inferior, mientras que cuando “x” es cantada en la voz más aguda, “y” se mueve a una sexta inferior en la voz de Tenor. Hudson parece considerar siempre la voz más aguda como la voz principal. Santa María nos aclara que “x”, que en “No niegues Virgen preciosa” se halla en el “contra alto”, constituye la voz principal del esquema de folía: “quando la solfa de un favordon, o villancico, o soneto, o de otra cosa semejante, se hiziere con el contra alto, se puede hazer de dos maneras, en la una por la mayor parte el contra alto va sexta del tiple y *en la otra manera tercera del mismo tiple [...]*”.<sup>31</sup>

#### IV.2.2.3. Una conexión entre la fórmula $\alpha$ - $\beta$ y el género del fabordón

Santa María pone en relación la fórmula  $\alpha$ - $\beta$  no sólo con sonetos, villancicos y un repertorio polifónico de tradición oral, sino también con el género del fabordón o *falsobordone*. La conexión entre el esquema de folía y el género del *falsobordone* constituye un hecho particularmente interesante, ya que Richard Hudson había relacionado este género con el esquema armónico de folía temprana.<sup>32</sup> Tal como afirma Hudson, tanto la folía temprana como el fabordón son formas vocales estróficas, la primera con una sola parte vocal acompañada por instrumentos, la segunda con todas las voces *a cappella*. Como el fabordón, la folía temprana está formada por dos mitades más o menos iguales, cada una conteniendo un acorde repetido (que corresponde a una nota repetida en la melodía) seguido por una cadencia. La folía temprana alcanza una simetría no siempre presente en el fabordón, utilizando el mismo acorde repetido (VII) en ambas partes (en el fabordón, el acorde repetido puede ser el mismo o cambiar en cada sección).<sup>33</sup> La folía temprana y el fabordón, además de compartir el mismo vocabulario armónico tienen una estructura similar, por lo que Hudson propuso una relación de evolución histórica entre las dos formas musicales (véase Introducción 2.1.4.3). Santa María no confirma la hipótesis de Hudson, ya que la pieza “No niegues Virgen preciosa”, a pesar de estar basada en el esquema de folía no es una folía temprana, faltándole la forma simétrica, el esquema armónico y el ritmo típico de esa danza.

Santa María establece una conexión entre géneros profanos (villancico y soneto) y el fabordón en base a un elemento estructural bien definido: el uso de terceras o sextas paralelas

---

<sup>31</sup> Santa María, *Arte de tañer*, parte II, fol. 44r; el énfasis en cursiva es del autor.

<sup>32</sup> Hudson, “The Folia, Fedele”, pp. 398-411.

<sup>33</sup> Hudson, “The Folia, Fedele”, pp. 405-406.

entre la voz que lleva el *cantus firmus* y otra voz. Según las anotaciones y los ejemplos musicales de Santa María, el *cantus firmus* de un fabordón puede hallarse en el Tiple, en el Tenor o en el Contra. Sólo en el último caso Santa María propone una asociación evidente entre el fabordón y los géneros profanos; en este contexto el autor explica que armonizar una “solfa” utilizando una segunda voz que se mueva por terceras superiores con respecto a la voz principal es “cosa de poca arte”.

La finalidad principal del capítulo XVI “de los favordones” es la de enseñar a armonizar notas repetidas “unisonando”. “No niegues Virgen preciosa”, como otras piezas basadas en la fórmula  $\alpha\text{-}\beta$ , y como los fabordones, presenta notas repetidas. Sin embargo, existen más analogías entre el género del fabordón y los villancicos basados en las fórmulas de folía. Tanto el fabordón como las fórmulas de folía comparten el mismo estilo homofónico, y los fabordones escritos en el primer modo utilizan el mismo material armónico que las fórmulas de folía. Los fabordones sobre los tonos de los salmos constituían unas fórmulas utilizadas para musicar diferentes formas poéticas estróficas, de la misma forma que la fórmula  $\alpha\text{-}\beta$  podía ser adaptada a formas poéticas con refrán y las fórmulas simétricas  $\alpha\text{-}\alpha$  y  $\beta\text{-}\beta$  (en que se basa la folía temprana) a formas poéticas estróficas. Además, como las fórmulas de folía, el fabordón estaba relacionado, por lo menos en origen, con la improvisación.<sup>34</sup> En la tercera parte de este trabajo me ocuparé de una forma más detallada de las relaciones entre las técnicas del fabordón, el esquema de folía y la tradición oral de la música.

### IV.3. Resumen

Los *goigs* “Puig de Deu” y “Ab veu clara i molt plena” confirman la amplia difusión que en la primera mitad del siglo XVI tuvieron las fórmulas que he llamado  $\alpha\text{-}\beta$  y  $\alpha\text{-}\alpha$ . La presencia de estos temas en la música devocional paralitúrgica no constituye un hecho particularmente llamativo, ya que en el siglo XVI se solían utilizar músicas profanas vueltas a lo divino. Sin embargo, la presencia de la fórmula  $\alpha\text{-}\beta$  en este tipo de repertorio, además de encontrarlo en el repertorio del CMP y en el de las ensaladas, parece ser otra evidencia que sugiere la procedencia de este tema de la tradición oral y popular. La fórmula  $\alpha\text{-}\beta$  (y probablemente también la fórmula  $\alpha\text{-}\alpha$ ) podría ser perfectamente uno de aquellos temas de origen popular que según Juan José Rey entraron en las iglesias después de una debida

---

<sup>34</sup> Bradshaw, *The Falsobordone*, p. 38.



depuración textual. Tal como afirma Rey, estos temas populares constituyen además el núcleo originario de las ensaladas: parece entonces existir una continuidad histórica, además de una continuidad geográfica y cultural, entre las fórmulas de folía utilizada en los *goigs* y las mismas fórmulas utilizadas en las ensaladas.

En el tratado *Arte de tañer fantasía* de Tomás de Santa María se encuentra la clave que confirma la mayoría de las conclusiones a las que he llegado en los capítulos anteriores. La fórmula  $\alpha$ - $\beta$  basada en el esquema de folía no sólo formaba parte de la cultura oral, tipología de cultura que también puede caracterizar las clases sociales altas, sino que también procedía de la cultura popular. También se puede sugerir que todas las otras fórmulas presentadas a lo largo de este trabajo (por ejemplo las fórmulas  $\alpha$ - $\alpha$ ,  $\alpha$ 2- $\alpha$ 2 y  $\beta$ - $\beta$ ) procedían igualmente de la cultura oral y popular. La inclusión de “No niegues Virgen preciosa” en un capítulo dedicado a los fabordones parece confirmar que este cantarcillo, como los otros similares que se han analizado en los capítulos anteriores, se basaba efectivamente en una fórmula musical. De hecho, los fabordones eran fórmulas utilizadas para cantar polifónicamente textos de diferente extensión utilizando siempre el mismo material musical adaptado a las características métricas del texto, exactamente como las fórmulas de folía.

El dato más novedoso que nos proporciona Santa María es la existencia de una praxis de canto polifónico entre personas que no sabían música; la fórmula  $\alpha$ - $\beta$  de folía formaba parte de este repertorio popular. El repertorio de polifonía popular, que debió inspirar a los autores de villancicos a partir de finales del siglo XV seguía en uso cuando Santa María publicó su tratado en 1565. En la Parte III de este trabajo, seguiré esta pista de investigación, intentando aclarar las relaciones entre el esquema de folía, el fabordón, la música popular de tradición oral y la música culta.

## PARTE I

### CONCLUSIONES

#### 1. El esquema de folía en el repertorio vocal

He encontrado obras basadas en el esquema de folía en casi todos los cancioneros de origen ibérico recopilados entre finales del siglo XV y la primera mitad del siglo XVI, con la excepción del CMB y del CMM. El esquema no aparece nunca en piezas de autores o de estilo franco-flamencos presentes en los cancioneros examinados, hallándose preferiblemente en obras profanas en castellano (o con textos religiosos en castellano) de estilo homofónico. Por eso, es posible afirmar que el esquema de folía pertenece al estilo y la cultura musical ibéricos y que no tiene relación alguna con la escuela flamenca.

En el CMP, el porcentaje de piezas relacionadas con el esquema es muy alto, rozando el 5,5% de las obras conservadas. En el CMC, el porcentaje de las obras basadas en el esquema de folía es más bajo (4,21%). Entre las 122 obras copiadas en el CMS, sólo una (0,8%) se basa en el esquema de folía. Sin embargo, hay que considerar que en el CMS la mayoría de las piezas son de autores flamencos, siendo las ibéricas sólo 25. Así que calculando el porcentaje sobre las 25 obras en castellano del CMS se obtiene un resultado totalmente diferente, 4%, que es similar a los resultados que conciernen al CMP y al CMC. En el CME se halla una obra (1.47%); en el CMU, de las 57 piezas que contiene, dos se basan en el esquema con un porcentaje bastante alto de 3.77%. Significativa es la ausencia del esquema en el CMB, otro códice en que predominan piezas sacras escritas en estilo polifónico conceptuoso, siendo sólo 15 las obras profanas de autores ibéricos. La cantidad de obras relacionadas con el esquema de folía en un cancionero parece ser directamente proporcional al número de piezas profanas (villancicos y romances) en estilo homofónico que el cancionero transmite. Probablemente por este motivo, y no por el simple hecho de contener más obras, el CMP destaca sobre los demás cancioneros por el número de piezas basadas en el esquema de folía.

También en algunas ensaladas se puede identificar un alto porcentaje de piezas basadas en el esquema de folía: en *La trulla* de Cárceres, sobre un total de 10 cantarcillos insertados en las ensalada, cuatro piezas se basan en el esquema de folía (40%); en *El fuego* de Flecha, dos cantarcillos sobre seis (ca. 33%); y en *El jubilate* de Flecha un cantarcillo sobre seis (ca. 16%).

## 2. Las fórmulas de folía

Utilizando el criterio de máxima simplicidad y redundancia del material musical (empleado por William Prizer para el análisis del repertorio de la *frottola* italiana) he podido aislar un extenso grupo de obras basadas en el esquema de folía, que presentan características homogéneas (véase Tabla Conc.I.2): este grupo de obras comparte una serie de elementos estructurales, armónicos y melódicos constantes que sugieren la existencia de fórmulas musicales utilizadas para improvisar o componer música.

Raramente el esquema de folía es utilizado de una forma aislada, sino que la mayoría de las veces se encuentra combinado con otros esquemas fijos relacionados con el esquema básico de folía (véase Ejemplo Conc.I.1).

Ejemplo Conc.I.1: Esquemas melódico-armónicos  $\alpha$ ,  $\alpha1$ ,  $\alpha2$ ,  $\alpha2a$ ,  $\alpha2b$ ,  $\beta$ ,  $\beta1$  y  $\beta2$  empleados en las fórmulas de folía.

$\alpha$   
(esquema de folía)

$\beta$   
(esquema de folía sin el acorde III)

Mediante el análisis musical y el análisis de la relación entre texto y música de las obras del repertorio vocal, he podido identificar una serie de combinaciones fijas de los esquemas armónico-melódicos que he llamado “fórmulas”. He denominado a estas fórmulas  $\alpha$ - $\beta$ ,  $\alpha$ - $\alpha$ ,  $\beta$ - $\beta$ ,  $\alpha2$ - $\beta$ ,  $\alpha2$ - $\alpha2$  o  $\beta$ - $\alpha$ , según la disposición general de los elementos musicales con relación al texto. El empleo de estas fórmulas es evidente en aquellas obras que respetan el

criterio de máxima simplicidad y redundancia del material musical; también se han evidenciado varios niveles de manipulación de las fórmulas básicas en aquellas obras que no respetan este criterio.

Las composiciones que más respetan el criterio de máxima simplicidad y redundancia se hallan en el Cancionero Musical de Palacio y en las ensaladas de Mateo Flecha el Viejo y Bartomeu Cárceres; estas obras son las que probablemente testimonian en mayor medida una procedencia de la cultura oral, caracterizándose por unos procedimientos constantes en la utilización del esquema armónico-melódico y en la relación música-texto. Estos procedimientos están relacionados con las estructuras métricas de los versos y la forma de los poemas; probablemente servían tanto para reducir el número de frases musicales que el intérprete tenía que aprender, como para proporcionar una llave mnemónica con la que asociar la sección formal de un poema con una serie armónico-melódica y a cada sílaba con una nota y un acorde determinados (véase Capítulo I.3). En la Tabla Conc.I.1 he resumido las características generales que comparten las obras basadas en las fórmulas de folía:

Tabla Conc.I.1: Características generales de las obras basadas en las fórmulas de folía.

<p style="text-align: center;"><b>Armonía</b></p>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1) Generalmente las obras están escritas en modo Protus de Re o en su transposición a Sol.</li> <li>2) Las voces presentan un movimiento homofónico por acordes de tríadas en estado fundamental.</li> <li>3) Los acordes pueden seguir los esquemas armónicos del Ejemplo Conc.I.1 con algunas variantes como la repetición de una pareja de acordes o la inserción de una secuencia cadencial.</li> <li>4) Cada acorde del esquema puede ser repetido más veces.</li> </ol>
<p style="text-align: center;"><b>Melodías</b></p>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1) El Bajo entona siempre las notas fundamentales de los acordes de los esquemas del Ejemplo Conc.I.1.</li> <li>2) Siempre se encuentran dos melodías principales por grados conjuntos que siguen respectivamente el modo auténtico de Re (serie melódica y) y en el modo plagal de Re (serie melódica x): las dos melodías siguen el perfil de las series melódicas del Ejemplo Conc.I.1 y pueden moverse por terceras o sextas paralelas según su disposición en las voces.</li> <li>3) En las obras a cuatro voces se encuentra una melodía de relleno basada esencialmente en dos notas (La y Do, en el modo de Re).</li> </ol>

<p><b>Relación entre los esquemas armónico-melódicos y la forma poética.</b></p>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1) Cada verso del poema corresponde siempre a un esquema armónico-melódico según sucesiones fijas que se repiten iguales en cada estrofa.</li> <li>2) En las formas poéticas con estribillo las coplas utilizan el mismo material musical del estribillo.</li> <li>3) La fórmula <math>\alpha</math>-<math>\beta</math> se utiliza sobre todo para musicar villancicos con estribillo de dos o tres versos.</li> <li>4) Los poemas con estribillo de cuatro versos (género de canción) tienden a utilizar fórmulas simétricas como <math>\alpha</math>-<math>\alpha</math> o <math>\beta</math>-<math>\beta</math>.</li> <li>5) En el género del romance se ha subrayado una tendencia más libre en combinar el material musical de las fórmulas.</li> </ol>
<p><b>Concatenación de los esquemas.</b></p>	<p>Generalmente en una composición basada en las fórmulas de folía cada esquema termina con el mismo acorde y las mismas notas con que empieza el siguiente.</p>
<p><b>Relación entre forma métrica, ritmo musical y acordes de los esquemas.</b></p>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1) Los acentos tónicos de cada verso determinan la duración de las notas musicales cuando no prevalezca un ritmo de danza.</li> <li>2) La extensión del verso poético determina la extensión de cada frase musical, correspondiendo cada sílaba del texto a un acorde.</li> <li>2) El primer acento tónico del primer verso del poema corresponde generalmente al acorde V de los esquemas <math>\alpha</math> o <math>\beta</math>.</li> <li>3) El segundo acento tónico del primer verso del poema corresponde generalmente al acorde III del esquema <math>\alpha</math> o al acorde VII del esquema <math>\beta</math>.</li> </ol>

En la Tabla Conc.I.2 señalo las obras que se caracterizan por la máxima simplicidad y redundancia del material musical, es decir las obras que más fielmente se basan en las fórmulas de folía analizadas a lo largo de este trabajo. Debajo de la columna “Fórmula general” he escrito la fórmula general en que se basa cada grupo de composiciones. Sin embargo, cada obra puede desarrollar la fórmula principal de manera distinta; por eso, en la columna “Estructura particular” he indicado la relación entre forma poética y esquemas armónico-melódicos señalando en qué esquema está basado cada verso de la copla y, en el caso de las composiciones con estribillo, incluyendo la mudanza entre puntos dobles.

La Tabla Conc.I.2 resultaría en realidad más extensa si se consideraran todas aquellas obras analizadas que, a pesar de estar basadas en el esquema de folía, no tienen las características de máxima simplicidad y redundancia (véase Capítulos I, II y III).

Tabla Conc.I.2: Obras basadas en las fórmulas de folía que presentan las características de máxima simplicidad y redundancia musical.

Fórmula general	Obra	Autor	Fuente	Estructura particular
$\alpha$ - $\beta$	“Muchos van de amor heridos”	Anónimo	CMP, N° 92, fol. 59r	$\alpha$ 1- $\alpha$ 2- $\beta$ -: $\beta$ :
	“Si abrá en este baldrés”	Encina	CMP, N° 179, fols. 108v-109r	$\alpha$ 1- $\alpha$ 2- $\beta$ -: $\beta$ :
	“Pues que ya nunca nos veis”	Encina	CMP, N° 271, fol. 195v	$\alpha$ 1- $\alpha$ 2-: $\beta$ :
	“Meu naranjedo no ten fruta”	Anónimo	CMP, N° 310, fol. 217r	$\alpha$ 1- $\alpha$ 2- $\beta$ -: $\beta$ :
	“No puedo apartarme”	Anónimo	CMP, N° 361, fol. 245v	$\alpha$ 1- $\alpha$ 2- $\beta$ -: $\beta$ :
	“Para mí me lo querría”	Flecha	<i>El jubilate</i> , compases 45-52	$\alpha$ 1- $\alpha$ 2- $\beta$
	“Venid pronto pecadores”	Flecha	<i>El fuego</i> , compases 31-46	$\alpha$ 1- $\alpha$ 2-b- $\beta$
	“¿Que queréis que os traiga?”	Cárceles	<i>La trulla</i> , compases 25-61	$\alpha$ 1- $\alpha$ 2- $\beta$
	“Dame del tuo amor”	Cárceles	<i>La trulla</i> , compases 75-97	$\alpha$ - $\beta$
	“Ab veu clara”	Anónimo		$\alpha$ 1- $\beta$ 2- $\beta$ -: $\beta$ -: $\beta$ -: $\beta$ :
	“No niegues Virgen preciosa”	Santa María	<i>Arte de tañer fantasía</i> , fol. 48r	$\alpha$ 1- $\alpha$ 2- $\beta$
$\alpha$ - $\alpha$	“Rodrigo Martines”	Anónimo	CMP, N° 12, fol.8r	$\alpha$ 1- $\alpha$ 2- $\alpha$ 1- $\alpha$ 2-: $\alpha$ 1- $\alpha$ 2:
	“Alegría cavalleros”	Flecha	<i>El fuego</i> , compases 254-262	$\alpha$ 1- $\alpha$ 2- $\alpha$ 1- $\alpha$ 2
	“¡Sus, sus, no más dormir!”	Cárceles	<i>La trulla</i> compases 395-453	: $\alpha$ 1- $\alpha$ 2:-: $\alpha$ ?: $\alpha$ ?:
	“Puig de Deu”	Anónimo	<i>Misteri de Sant Cristófol</i>	: $\beta$ 1- $\alpha$ 2- $\beta$ 1- $\alpha$ 2:
$\beta$ - $\beta$	“De ser mal casada”	Fernández	CMP, N° 197, fol 119r	$\beta$ 1- $\beta$ 2- $\beta$ 1- $\beta$ 2-: $\beta$ 1- $\beta$ 2:
	“Dime triste coraçón”	F. de la Torre	CMC, N° 48, fol. 69v	$\beta$ - $\beta$ '-: $\beta$ '?:
$\alpha$ 2- $\beta$	“Norabuena vengas, Menga”	Anónimo	CMP, N° 273, fol. 196v	$\alpha$ 2- $\beta$ -:c:
$\alpha$ 2- $\alpha$ 2	“Guárdame las vacas”	Flecha	<i>La viuda</i> , compases 313-316	$\alpha$ 2a- $\alpha$ 2b- $\alpha$ 2a- $\alpha$ 2b
$\beta$ - $\alpha$	“Por mayo, era por mayo”	Anónimo	CMP, N° 85, fols. 56v-57r	$\beta$ - $\alpha$ - $\beta$ -( $\alpha$ )- $\beta$
Otras	“¡O, si vieras al moçuelo¡”	Anónimo	CMS, fol. 220v	$\alpha$ -( $\beta$ )-: $\alpha$ - $\alpha$ - $\alpha$ - $\beta$ -: $\beta$ :

La Tabla Conc.I.2 demuestra que la fórmula más frecuentemente utilizada es la fórmula  $\alpha$ - $\beta$  para musicar villancicos con estribillo de dos o tres versos e incluso cuatro versos (un solo caso), seguida por la fórmula  $\alpha$ - $\alpha$  utilizada para textos sin estribillo. Desde un punto de vista estadístico, podemos considerar seguramente las estructuras  $\alpha$ - $\beta$  y  $\alpha$ - $\alpha$  como fórmulas, ya que recurren con mucha frecuencia en el repertorio vocal adaptándose cada vez a una forma poética diferente. Las otras estructuras ( $\beta$ - $\beta$ ,  $\alpha$ 2- $\beta$ ,  $\alpha$ 2- $\alpha$ 2), aunque no recurran en las fuentes con la misma frecuencia que las fórmulas  $\alpha$ - $\beta$  y  $\alpha$ - $\alpha$ , se basan en el mismo material armónico-melódico y en los mismos principios estructurales de las dos fórmulas principales.

El CMP es el cancionero que de manera absoluta contiene más piezas basadas en dichas fórmulas. En este cancionero destaca la nutrida presencia de la fórmula  $\alpha$ - $\beta$  que, en su forma básica no he vuelto a encontrar en ningún otro cancionero, pero sí en el repertorio de las ensaladas y en las piezas “Ab veu clara” de anónimo y “No niegues virgen preciosa”, esta última en el tratado *Arte de tañer fantasía* de Tomás de Santa María.

### 3. Las fórmulas de folía y la música de tradición oral

En el repertorio de las ensaladas se utilizan las mismas fórmulas utilizadas en el CMP. En los otros cancioneros musicales analizados se podía notar la presencia esporádica de dichas fórmulas como base de algunas piezas, sin que éstas tuvieran las características de simplicidad y redundancia que caracterizan las obras de CMP. Por el contrario, en las ensaladas volvemos a encontrar las fórmulas  $\alpha$ - $\beta$  y  $\alpha$ - $\alpha$  con las mismas características subrayadas en el repertorio de CMP: estricta homofonía de las partes, presencia de las dos series melódicas “x” e “y” en terceras o sextas paralelas, correspondencia entre los acordes y la estructura métrica del texto. Las mismas características se encuentran en los *goigs* catalanes “Puig de Deu” y “Ab veu clara”, basados en la fórmula  $\alpha$ - $\alpha$  y  $\alpha$ - $\beta$  respectivamente, y en el cantarillo “No niegues Virgen preciosa” de Tomás de Santa María, basado en la fórmula  $\alpha$ - $\beta$ . Entre los cantarillos de las ensaladas y entre los villancicos religiosos “Puig de Deu”, “Ab veu clara” y “No niegues Virgen preciosa”, no se encuentra ninguna pieza que utilice el esquema de folía de manera idéntica a alguna pieza del CMP, sino que los esquemas se hallan utilizados según el molde de la forma poética o de la estructura rítmica de danza; este hecho sugiere que la transmisión de la música no se realizó a través de la tradición escrita, sino que los autores del CMP y los autores de las ensaladas se basaron en un repertorio musical de la tradición oral, muy difundido en la primera mitad del siglo XVI.

Tal como he subrayado en la Introducción, es difícil estudiar la presencia de lo popular en la música del Renacimiento, sobre todo frente a la falta de evidencias ciertas que relacionen la música culta con la tradición oral de la época.<sup>1</sup> Margit Frenk con una metáfora acertada define la cultura literaria popularizante, que sobre todo a partir de finales del siglo XV reelabora elementos de la lírica popular, como una “barrera” que nos impide ver y evaluar el repertorio original de la cultura popular.<sup>2</sup> Esta metáfora es aplicable al fenómeno musical, y

---

<sup>1</sup> Véase Introducción 2.3.

<sup>2</sup> Frenk, *Entre folklore*, p. 17.

resulta muy útil para describir la presencia del esquema de folía en el repertorio vocal. El esquema de folía estaba relacionado con unas fórmulas musicales que se aplicaban a diferentes formas poéticas o a estructuras rítmicas de danza según modalidades fijas y este tipo de creación musical presenta las características típicas de la transmisión oral de la música. Sin embargo, para poder confirmar la procedencia popular del esquema de folía, faltaba lo que Frenk, desarrollando su metáfora, describió como “un resquicio dentro de esa barrera, que nos permita asomarnos, aunque sea de reojo, a lo que era la vida de la canción folklórica antes de su dignificación literaria en el renacimiento”.<sup>3</sup>

Por lo que se refiere a la fórmula  $\alpha\text{-}\beta$  de folía, he encontrado ese resquicio en una página del tratado *Arte de tañer fantasía* (1565) de Tomas de Santa María. Este autor asocia una técnica precisa (el cantar por terceras paralelas, cuándo “la solfa” se halle en el contra), un repertorio general (“sonetos y villancicos”) y una pieza basada en la fórmula  $\alpha\text{-}\beta$  (“No niegues Virgen preciosa”), con un juicio estético (“cosa de poca arte”) y con una tipología precisa de ejecutores (“hombres y mugeres que no saben de música”). Las palabras de Santa María no dejan ninguna duda: en el siglo XVI existía una tradición de canto polifónico entre “hombres y mugeres que no saben de música”. La fórmula  $\alpha\text{-}\beta$  basada en el esquema de folía, que abunda en las páginas del CMP y en el repertorio de las ensaladas, no sólo formaba parte de la cultura oral, tipología de cultura que también puede caracterizar a las clases sociales altas, sino que probablemente procedía de la tradición popular. También se puede sugerir que todas las otras fórmulas presentadas a lo largo de este trabajo (por ejemplo las fórmulas  $\alpha\text{-}\alpha$ ,  $\alpha 2\text{-}\alpha 2$  y  $\beta\text{-}\beta$ ) procedían igualmente de la cultura oral y popular. La inclusión de “No niegues Virgen preciosa” en un capítulo dedicado a los *falsobordoni* parece confirmar que este cantarcillo, como los otros similares que se han analizado en los capítulos anteriores, se basaba efectivamente en una fórmula musical. De hecho, los *falsobordoni* eran fórmulas utilizadas para cantar polifónicamente textos de diferente extensión utilizando siempre el mismo material musical adaptado a las características métricas del texto, exactamente como las fórmulas de folía.

#### **4. Las fórmulas de folía como “formas mnemónicas”**

Debido a la variedad de formas que las principales fórmulas de folía pueden adquirir con respecto a un texto poético, es posible afirmar que en la música vocal del siglo XVI la folía no existe como elemento autónomo. Más bien existía una serie de recursos melódicos y

---

<sup>3</sup> Frenk, *Entre folklore*, p. 17.



armónicos que los intérpretes utilizaban con mayor o menor libertad siguiendo unas pautas precisas. Estos recursos comparten una serie de elementos estructurales fijos y las normas de adaptación al texto poético. Recurriendo a la definición que William Prizer utilizó a la hora de estudiar la transmisión oral del repertorio italiano de las *frottole*, podríamos definir las fórmulas de folía como “formas mnemónicas”.<sup>4</sup>

Las fórmulas de folía por su simplicidad y por la capacidad de adaptarse a cualquier texto poético podían ser el recurso ideal para actores profesionales que tuvieran que cantar breves villancicos polifónicos al final de una égloga. Probablemente, autores como Gil Vicente (*O Velho da Orta*, 1512; *Auto da Sibila Casandra*, 1513; *Tragicomedia Templo d’Apolo*, 1526; *Tragicomedia da Serra da Estrela*, 1527; *Auto da Feira*, 1528; *Triunfo do Inverno*, 1529) y Diego Sánchez de Badajoz (*Farsa del juego de cañas* y *Farsa Militar*; publicadas póstumas en 1554) cuándo indicaban que los actores tenían que cantar “de folía” o “em folía” las canciones que terminaban sus églogas, no se referían a un tipo de danza, sino que se referían a la aplicación de una de las fórmulas de folía. Esta hipótesis es confirmada por dos datos: 1) los actores que tienen que cantar son casi siempre cuatro, lo que supondría una ejecución polifónica; y 2) raramente el autor se refiere explícitamente a un baile.<sup>5</sup> Podría ser que a partir de la segunda mitad del siglo XVI el término folía pasara a indicar una danza específica (la folía temprana) basada en uno de esos esquemas, mientras que originalmente “cantar em folía” se refiriera por lo menos en Portugal, a una ejecución polifónica basada en fórmulas para improvisar.

Por supuesto, aunque haya relacionado las fórmulas de folía con una praxis polifónica es posible suponer que se utilizaran también para improvisar música instrumental o música para voz y acompañamiento instrumental. El repertorio español de música instrumental basado en el esquema de folía será analizado en la Parte II de este trabajo, con la finalidad de evidenciar la presencia de fórmulas análogas a las empleadas en el repertorio vocal.

## 5. Tradición culta y tradición oral entre España e Italia

Según las conclusiones que han ido emergiendo en la Parte I de este trabajo, la relación entre oralidad y escritura en España durante los siglos XV y XVI presenta un paralelismo con

---

<sup>4</sup> Prizer “The Frottola”, p. 4.

<sup>5</sup> Ward, “The Folia”, pp. 415-422; Salazar, *La música*, pp. 107-109; Siemens, “La folía histórica”, pp. 21-24; Esses, *Dance*, Vol.1, pp. 643-647; Rey, *Danzas cantadas*, pp. 52-59.

el panorama musical italiano del mismo período. Nino Pirrotta es el musicólogo que por primera vez dedicó particular atención al estudio de la tradición oral en la cultura italiana de los siglos XV y XVI.<sup>6</sup> El vacío en la producción musical escrita italiana en el período comprendido entre el *Ars Nova* del siglo XIV y la creación artística del “umanesimo” a partir del último decenio del siglo XV tiene su explicación en la tradición de la música oral e improvisada que en Italia tuvo mayor difusión que la música escrita.<sup>7</sup> De modo similar a lo que pasó en Italia, en España, a partir de finales del siglo XV (con los cancioneros musicales de la Colombina y de Palacio) empezó a emerger una nueva forma de componer basada en el estilo acordal, que probablemente estaba previamente difundida en la tradición oral. Las piezas basadas en el esquema de folía constituyen un elemento constante de esta producción.

William Prizer, desarrollando los estudios de Pirrotta demostró que el repertorio de las *frottole* de finales del siglo XV se basaba en una doble forma de transmisión escrita y oral:<sup>8</sup> la prueba cierta se manifestaría cuando se hallen versiones del texto o de una música tan diferentes que no se pueden explicar con la tradición de los códices. También por lo que se refiere a la presencia del esquema de folía en el repertorio escrito español, ha resultado evidente la existencia de una tradición oral como base de la tradición escrita. Por este motivo, en repertorios diferentes como el cancioneril y el de las ensaladas, se encuentran obras con características homogéneas, pero que nunca llegan a coincidir la una con la otra, demostrando su procedencia de una matriz común. Según Prizer, la escritura del repertorio oral de las *frottole* influyó además en la estructura musical del género: la utilización integral del material del estribillo para cantar las coplas constituye un rasgo característico de aquellas *frottole* italianas más antiguas y ligadas a la cultura oral.<sup>9</sup> Esta característica deriva de las necesidades mnemónicas que la transmisión oral implica. A título de ejemplo, las *frottole* más antiguas de Marchetto Cara tienden a utilizar en la copla la música ya oída en el estribillo, mientras que en obras sucesivas Cara utilizó música diferente para las coplas.<sup>10</sup> He demostrado como las

---

<sup>6</sup> Véase por ejemplo: Nino Pirrotta, *Musica tra medioevo e rinascimento* (Turín: Einaudi, 1984). El verdadero iniciador de esta tradición de estudios fue en realidad Fausto Torrefranca, cuyas obras han sido criticadas por su marcado carácter dogmático y nacionalista: véase Fausto Torrefranca, *Il segreto del quattrocento: musiche ariose e poesia popolare* (Milán: Hoepli, 1939).

<sup>7</sup> Para un estado de la cuestión véase Giulio Cattin, “Il Quattrocento”, *Letteratura Italiana, vol. VI: Teatro, musica, tradizione dei classici*, ed. Asor Rosa (Turín: Einaudi 1986), pp. 265-318; Pierluigi Petrobelli, “Poesia e Musica”, *Letteratura Italiana vol. VI: Teatro, musica, tradizione dei classici*, ed. Asor Rosa (Torino: Einaudi 1986), pp. 229-244.

<sup>8</sup> Prizer, “The Frottola”, pp. 3-37.

<sup>9</sup> Prizer, “The Frottola”, p. 21-22.

<sup>10</sup> Prizer, “The Frottola”, p. 22-33.

piezas más fieles a la fórmula de folía presentan un alto nivel de redundancia y repetición de los elementos musicales que son los mismos tanto para el estribillo como para las coplas: los mecanismos evidenciados desvelan su relación con las necesidades mnemónicas de la tradición oral y con técnicas de improvisación.

Tal como he subrayado en el Capítulo II.7, el esquema de folía era utilizado en Italia a partir de finales del siglo XV en el repertorio de las *frottole*. Sin embargo, en fuentes italianas no he podido identificar el empleo de las mismas fórmulas que aparecen en las fuentes españolas. Particularmente interesante es la ausencia en fuentes italianas de la fórmula  $\alpha$ - $\beta$ , que por otro lado caracteriza el repertorio vocal español durante un período de tiempo muy extenso (desde el CMP de finales del siglo XV, hasta el tratado de Santa María de 1565); estas evidencias indicarían que la fórmula  $\alpha$ - $\beta$  era típica de la tradición oral (y de la tradición culta) española. Sin embargo, las obras del repertorio vocal italiano donde aparece el esquema de folía comparten las mismas características estructurales de las obras españolas: dos voces principales que se mueven principalmente por terceras o sextas paralelas, el bajo que realiza las notas fundamentales de los acordes y una cuarta voz que lleva una simple melodía de relleno. Los datos que se conocen no permiten establecer dónde ni cuándo se originaron estas estructuras recurrentes relacionadas con el esquema de folía.

En los siguientes capítulos, y sobre todo en la Parte III de este trabajo, intentaré encontrar más “resquicios” en la barrera de la tradición culta, que permitan aclarar las relaciones entre el esquema de folía, la cultura oral, y los repertorios musicales italiano y español.

**PARTE II**  
**EL ESQUEMA DE FOLÍA EN EL REPERTORIO INSTRUMENTAL**



## CAPÍTULO V

### LA PAVANA TERNARIA ESPAÑOLA

El repertorio instrumental español del siglo XVI se caracteriza por la presencia de una danza basada en el esquema armónico-melódico  $\alpha$  de folía, que aparece en las fuentes musicales como “pavana” a pesar de tener un compás ternario en vez del compás binario típico de esta danza. De esta pavana ternaria se conocen cuatro versiones: las cuatro diferencias sobre la “Pavana”, seguidas por otras “Tres diferencias sobre la dicha pavana”, de Enríquez de Valderrábano (1547), la “Pavana muy llana para tañer” de Diego Pisador (1552), y la “Pavana con su glosa” de Antonio de Cabezón (en el *Libro de cifra nueva* de Luis Venegas de Henestrosa, 1557).<sup>1</sup> En este capítulo estudiaré las pавanas ternarias españolas poniéndolas en relación con la gallarda “¡Sus, sus, no más dormir!” de Bartomeu Cárceres (véase Capítulo III.2.4.2), con otras obras parecidas que aparecen en fuentes musicales italianas y francesas del siglo XVI y con algunas fuentes literarias. El estudio de los orígenes de las pавanas ternarias que en principio parecen constituir un fenómeno exclusivamente español, es importante para aportar nuevos datos sobre el origen y la difusión del esquema de folía.

#### **V.1. El esquema armónico de folía en el repertorio de pавanas: problemática de la pavana ternaria**

La pavana fue uno de los bailes de corte más populares del siglo XVI. La mayoría de piezas instrumentales del repertorio español que están relacionadas con el esquema de folía llevan el título de “pavana” o “pavanilla” y se pueden dividir en dos categorías principales: las pавanas ternarias (escritas en compás ternario) y las pавanas binarias (escritas en compás binario). La primera fuente española fechada en la que aparecen por primera vez unas pавanas es también la primera fuente de música instrumental que se haya publicado en España: *El maestro* de Luis Milán, publicado en 1536.<sup>2</sup> Cada una de las seis pавanas que se encuentran

---

<sup>1</sup> Enríquez de Valderrábano, *Libro de música de vihuela, intitulado Silva de Sirenas* (Valladolid, 1547), libro VII, fols. 94v-96v; Diego Pisador, *Libro de Música de Vihuela* (Salamanca, 1552), libro I, fol. 4r; Luis Venegas de Henestrosa, *Libro de Cifra Nueva para tecla, arpa y vihuela* (Alcalá de Henares, 1557), fol. 67r.

<sup>2</sup> Luis Milán, *Libro de música de vihuela de mano, intitulado El maestro* (Valencia, 1536).

en *El maestro* tiene una estructura distinta de las otras y, además, la sexta pavana está escrita en un compás ternario.<sup>3</sup> Sin embargo, de las pавanas de Milán, ninguna nos interesa directamente ya que no están basadas en el esquema amónico-melódico de folía; por la misma razón voy a descartar la “Pavana Real” de Enriquez de Valderrábano (1547) y la “Pavana d’Alexandre” de Alonso Mudarra (véase Tabla V.1, Grupo A).<sup>4</sup>

Las restantes once pавanas que se encuentran en fuentes españolas del siglo XVI se basan, en mayor o menor medida, en el esquema de folía: siete son pавanas binarias y cuatro son pавanas ternarias. Entre las pавanas binarias basadas en el esquema de folía (véase Tabla V.1, Grupo B), se encuentran las siguientes obras: la “Pavana I” para vihuela y la “Pavana III” para guitarra de Mudarra;<sup>5</sup> el “Discante sobre la Pavana Italiana”, las “Diferencias sobre la Pavana Italiana” y las “Diferencias sobre el canto de «La dama de demanda»” de Cabezón;<sup>6</sup> una pавanilla anónima del manuscrito *Ramillete de flores* (1593) y otra pавanilla anónima para vihuela del Manuscrito de Simancas (finales del siglo XVI): estudiaré las pавanas binarias y las pавanillas basadas en el esquema de folía en el Capítulo VI.<sup>7</sup> Entre las pавanas ternarias (véase Tabla V.1, Grupo C), encontramos dos versiones para vihuela de Valderrábano (1547),<sup>8</sup> otra para vihuela de Pisador (1552)<sup>9</sup> y una de Cabezón para tecla (en el *Libro de cifra nueva* de Venegas de Henestrosa, publicado en 1557).<sup>10</sup>

---

<sup>3</sup> Milán, *El maestro*; edición facsímil (Ginebra, Minkoff, 1975), libro I, cuaderno VII, fols. 1r-[6v].

<sup>4</sup> Valderrábano, *Silva de Sirenas*, fol. 103r; Alonso Mudarra, *Tres libros de música en cifra para vihuela* (Sevilla, 1546), fols. 19v-20r; edición moderna en Emilio Pujol, ed., *Alonso Mudarra, Tres libros de música en cifra para vihuela* (Sevilla, 1546); transcripción y estudio por Emilio Pujol, Monumentos de la Música Española, vol. VII (Barcelona: C.S.I.C. / Instituto Español de Musicología, 1984), p. 23.

<sup>5</sup> Mudarra, *Tres libros de música*, fols. 18r-19v y fol. 23v; Pujol, ed., *Tres libros de música*, pp. 22-23, y p. 29.

<sup>6</sup> Antonio de Cabezón, *Obras de música para tecla, arpa y vihuela recopiladas y puestas en cifra por Hernando de Cabezón su hijo* (Madrid, 1578), fols. 168v-187r, 190v-192r y 192r-193v; edición moderna en Higinio Anglés, ed., *Antonio de Cabezón (1510-1566). Obras de música para tecla, arpa y vihuela recopiladas y puestas en cifra por Hernando de Cabezón su hijo* (Madrid, 1578), Monumentos de la Música Española, vols. XXVII-XXIX (Barcelona: C.S.I.C. / Instituto Español de Musicología, 1982), pp. 53-56, 63-66, 67-70.

<sup>7</sup> Rey, ed., *Ramillete de flores*, pp. 81-84; Simancas, Archivo General, Casas y Sitios Reales, Legajo 394, fol. 130; publicado en Antonio Corona-Alcalde, “A vihuela manuscript in the archivo de Simancas”, *The Lute (The Journal of the Lute Society)*, 26/1 (1986), pp. 3-21.

<sup>8</sup> Valderrábano, *Libro de música*, fols. 94v-95v y fols. 95v-96v.

<sup>9</sup> Pisador, *Libro de música*; edición facsímil (Ginebra: Minkof, 1973), fol. 4r.

<sup>10</sup> Venegas de Henestrosa, *Libro de Cifra Nueva*, fols. 67r-67v; edición moderna en Anglés, ed., *La música en la corte de Carlos V. Con la transcripción del «Libro de Cifra Nueva para tecla, arpa y vihuela» de Luys Venegas de Henestrosa* (Alcalá de Henares, 1557), Monumentos de la Música Española vol. II/1-2 (Barcelona, C.S.I.C. / Instituto Español de Musicología, 1984), vol. 2, pp. 191-192.

Tabla V.1: La pavana en la música instrumental española del siglo XVI  
 Grupo A: pавanas basadas en esquema armónicos particulares;  
 Grupo B: pавanas binarias basadas en esquemas derivados de  $\alpha$  o parecidos a  $\alpha$ ;  
 Grupo C: pавanas ternarias basadas en el esquema  $\alpha$ .

	<b>Autor y año de publicación</b>	<b>Obra</b>	<b>Compás</b>
<b>Grupo A</b>	L. Milán (1536)	Pавanas 1-5	binario
	L. Milán (1536)	Pavana 6	ternario
	A. Mudarra (1546)	“Pavana d’Alexandre”	binario
	E. de Valderrábano (1547)	“Pavana Real”	binario
<b>Grupo B</b>	A. Mudarra (1546)	“Pavana I”	binario
	A. Mudarra (1546)	“Pavana III”	binario
	A. de Cabezón (1578)	“Discante sobre la Pavana Italiana”	binario
	A. de Cabezón (1578)	“Diferencias sobre la Pavana Italiana”	binario
	A. de Cabezón (1578)	“Diferencias sobre el canto de «La dama le demanda»”	binario
	Anónimo (finales s.XVI)	“Pavanilla”	binario
	Anónimo (1593)	“Pavanilla”	binario
<b>Grupo C</b>	E. de Valderrábano (1547)	“Cuatro diferencias sobre la Pavana”	ternario
	E. de Valderrábano (1547)	“Diferencias sobre la dicha pavana”	ternario
	Pisador (1552)	“Pavana muy llana”	ternario
	Cabezón (1557)	“Pavana con su glosa”	ternario

Debido a la anomalía rítmica de la pavana ternaria, existe una cierta confusión en los estudios sobre el repertorio instrumental y de danzas del Renacimiento español.<sup>11</sup> Además, los intérpretes de música antigua que quisieran ejecutar estas piezas podrían tener alguna duda sobre el tempo o sobre la coreografía más apropiados. Julia Sutton ha intentado resolver la anomalía rítmica de las pавanas ternarias del repertorio español basándose en el estudio de los esquemas coreográficos de las danzas. Según Sutton “casi todos los patrones de pasos pueden ser realizados tanto en un compás binario como en un compás ternario; así que una danza en tempo binario o ternario no parece restringir la elección de muchos patrones de pasos por parte del coreógrafo”.<sup>12</sup> La teoría de Sutton no me parece satisfactoria por los siguientes

<sup>11</sup> Véase Julia Sutton, “Triple pavans: clues to some mysteries in 16th-century dance”, *Early music*, 14 (1986), pp. 175-181.

<sup>12</sup> Sutton, “Triple pavans”, p. 176: “Almost all step patterns may be performed in either duple or triple time. Thus, whether a dance is in duple or triple does not appear to restrict the choreographer’s choice of most step patterns”.



motivos: 1) no está apoyada por fuentes teóricas de la época; y 2) elimina el compás como único criterio válido para distinguir dos danzas a nivel musical.

Otros investigadores que se han ocupado de la pavana ternaria española han subrayado la relación de este tema con el esquema armónico melódico de folía, sin intentar explicar la anomalía rítmica que debería ser aclarada: Hudson y Rey nombran “pavana-folía” este tema de pavana ternaria.<sup>13</sup>

## **V.2. Las pавanas ternarias y la gallarda “¡Sus, sus, no más dormir!” de Cáceres**

Las cuatro pавanas ternarias españolas basadas en el esquema de folía constituyen distintas versiones de un mismo tema; además, son básicamente idénticas a la gallarda “¡Sus, sus, no más dormir!” que se encuentra en la ensalada *La trulla* de Bartomeu Cáceres (véase Capítulo III.2.4.2). Ya que una comparación directa puede ser más aclaratoria que una simple descripción, he preparado una transcripción sinóptica para destacar las coincidencias y las diferencias entre las pавanas ternarias y “¡Sus, sus, no más dormir!”. He utilizado las ediciones facsímiles de las obras de Pisador y Valderrábano, mientras que para la versión de Cabezón me he basado en la transcripción que hizo Anglés del libro de Henestrosa.<sup>14</sup> Para transcribir “¡Sus, sus, no más dormir!” me he basado en el cuaderno del Bassus de la edición de Praga (Biblioteca de Catalunya, M. 851) y la copia realizada a partir de la edición de Praga, que data de alrededor de 1600 (Biblioteca de Catalunya, M. 588/1, fols 8v-10v); también he utilizado las ediciones de Maricarmen Gómez Muntané y Sergi Casademunt i Fiol.<sup>15</sup> He realizado las transcripciones según criterios homogéneos que permitieran una efectiva comparación entre las piezas (véase Tabla V.2.).

---

<sup>13</sup> Rey, *Danzas cantadas*, p.51; John Griffiths, “Folía”, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 10 vols., ed. Emilio Casares Rodicio (Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002), vol. 5, p. 183.

<sup>14</sup> Anglés, *La música en la corte de Carlos V*, vol. 2, p. 192, compases 1-26.

<sup>15</sup> Gómez Muntané, *Bartomeu Cáceres*, pp. 187-188, compases 395-410; Casademunt i Fiol (ed.), *La Trulla*, pp. 38-41, compases 564-623.

Tabla V.2: Criterios utilizados para transcribir y comparar “¡Sus, sus, no más dormir!” de Cárceres con las pавanas de Cabezón, Pisador y Valderrábano.

Autor	Obra	Criterios de transcripción
Cárceres	“¡Sus, sus, no más dormir!”.	He transcrito el compás original de 3¢ por un compás de 3/4. Cada mínima en el original equivale a una negra en la transcripción. Utilizo sólo la música de la primera estrofa.
Cabezón	“Pavana con su glosa”. <sup>16</sup>	He reducido a la mitad los valores de la transcripción de Inglés por un compás de 3/4 en vez de 3/2. Utilizo sólo la <i>Pavana llana</i> sin la glosa.
Pisador	“Pavana muy llana para tañer”. <sup>17</sup>	He transcrito la obra a una cuarta inferior con respecto a una vihuela en Sol. El original presenta líneas divisorias cada dos semibreves; sin embargo, el ritmo de esta obra es evidentemente ternario, por lo menos hasta el compás 24 del original. Cada semibreve del original corresponde a una negra en la transcripción. He decidido mantener para toda la transcripción un compás de 3/4.
Valderrábano	“Pavana. Primera diferencia, Primero grado”. <sup>18</sup>	También he transcrito esta obra a una cuarta inferior con respecto a una vihuela en Sol. La división en compases del original es muy precisa y no deja dudas como la obra de Pisador. El autor indica un compás ternario 3¢ hasta el compás 15, y luego un compás binario ¢. De todas formas he elegido transcribir toda la obra en un compás de 3/4, indicando con “>” los acentos binarios del original. Utilizo sólo la Primera diferencia del primer grupo de diferencias.

<sup>16</sup> Venegas de Henestrosa, *Libro de Cifra Nueva*, fol.67r; edición moderna en Inglés, *La música en la corte de Carlos V*, vol. 2, p.192.

<sup>17</sup> Pisador, *Libro de Música*, libro I, fol. 4r.

<sup>18</sup> Valderrábano, *Libro de música*, libro VII, fols. 94v-96v.

Ejemplo V.1: Comparación entre la gallarda “¡Sus, sus, no más dormir!” de Cárceres y las pavanas ternarias de Cabezón, Pisador y Valderrábano.

**a**

Cárceres

¡Sus, sus, no más dormir!

Cabezón  
(Venegas  
de Henestrosa  
(1557)

*Pavana con su glosa*

Pisador  
(1552)

*Pavana muy llana para tañer*

Valderrábano  
(1547)

*Pavana*

10 **a<sup>1</sup>**

Carc.

quien me-res - ciò tal Hi - jo pa - rir, que,el da - ño de,A - dòn vi - no,a re - me - diar

10

Cab.

10

Pis.

10

Vald.

18 **b** **b<sup>1</sup>**

Carc. que, sin e - gual so - be - ra - na, fue tan gen - til y ga - la - na

18

Cab.

18

Pis.

18

Vald.

26 **c** **c<sup>1</sup>**

Carc. que a Dios su - po e - na - mo - rar, que a Dios su - po e - na - mo - rar

26

Cab.

26

Pis.

26

Vald.

Las cuatro piezas tienen la misma forma tripartida (a-a<sup>1</sup>, b-b<sup>1</sup>, c-c<sup>1</sup>) en la que el esquema  $\alpha$  se repite cada vez en valores rítmicos más rápidos. Cada sección mide respectivamente 8 (sección “a”), 4 (sección “b”) y 4 (sección “c”) compases. Por lo que se refiere al esquema armónico, las piezas coinciden casi exactamente con excepción de algunas pequeñas discrepancias: por ejemplo, el último acorde de  $\alpha$  en las secciones “a” y “a<sup>1</sup>” de “¡Sus, sus, no más dormir!” es un VII en vez de V; sin embargo la música de la cuarta estrofa de esta pieza utiliza la forma estándar del esquema (véase Capítulo III.2.4.2).

La versión de Cabezón es la más parecida a la de Cárceres. Ambas están escritas en el mismo modo de Re y tienen cuatro voces dispuestas según el mismo criterio que encontramos a menudo en piezas basadas en el esquema de folía: las dos más agudas moviéndose por terceras (series melódicas “x” e “y”), el bajo ejecutando las notas fundamentales de los acordes, y el tenor llevando una melodía secundaria de relleno. En las versiones para vihuela, debido seguramente a las limitaciones del instrumento para tocar más voces a la vez, no se halla la voz menos importante (la melodía de “relleno”) mientras que las series melódicas “x” e “y” han sido permutadas y proceden por sextas paralelas; esta permutación es también usual en los villancicos basados en la fórmula  $\alpha$ - $\beta$  (compárense los Ejemplos I.1 y I.3).

La única diferencia rítmica relevante que presenta la versión de Cárceres con respecto a las versiones instrumentales es la falta de un *tactus* en la sección c de la primera estrofa. Sin embargo, en las estrofas sucesivas la música de la sección c sigue el esquema regular, pero sin la repetición de c<sup>1</sup> (véase Capítulo III.2.4.2). En las secciones b-b<sup>1</sup> y c-c<sup>1</sup> de las cuatro piezas, se nota una articulación rítmica de hemiolia (cambio de tempo de 6/4 a 3/2) particularmente evidente en la versión de Valderrábano, que indica explícitamente el cambio de compás.

### V.2.1. ¿Pavanas o gallardas?

Comparando las cuatro obras de Cárceres, Cabezón, Pisador y Valderrábano resulta evidente que se trata de diferentes versiones de un mismo tema (véase Ejemplos V.1 y III.18). Sin embargo, el haber establecido la sustancial identidad de las cuatro piezas analizadas no elimina una duda básica: ¿se trata de cuatro pавanas o de cuatro gallardas? Siguiendo el sentido común tendríamos que tomar por buena la opinión del partido mayoritario y considerar a las cuatro obras como pавanas. Sin embargo, la pieza de Cárceres, que es denominada “gallarda” en la ensalada *La trulla*, plantea unas preguntas que, debido a la

naturaleza anómala de las pавanas ternarias, merece una investigación más profundizada. ¿Cuáles son las diferencias que nos permiten distinguir entre pavana y gallarda? y ¿cuáles son las analogías que podrían llevar a confundir las dos danzas? Thomas Morley en su tratado *A plaine and Easy Introduction to Practical Music* (1597) lo explicó claramente:

La pavana es un tipo de música seria destinada para danzas graves, generalmente constituida por tres secciones, cada una tocada o cantada dos veces. Cada sección se compone de 8, 12 o 16 semibreves, y nunca he visto en ninguna pavana una sección que tuviera menos de 8 semibreves [...]. Después de cada pavana se suele poner una gallarda (cuya música deriva de la pavana) que tiene un ritmo llamado por los eruditos “trochaicam rationem” que consiste en un impulso largo seguido sucesivamente por un impulso breve, teniendo el primero el valor de semibreve y el segundo el valor de mínima. Es un tipo de baile más ligero y animado que la pavana que consiste en el mismo número de frases. Los grupos de cuatro semibreves que se hallan en cada sección de la pavana, tendrán que corresponder a otros tantos grupos de seis mínimas en cada sección de la gallarda (mi traducción).<sup>19</sup>

Thoinot Arbeau (1588) explica los mismos conceptos con palabras distintas: la pavana “es simple de danzar [...] y se ejecuta con un ritmo binario;<sup>20</sup> además “después de la pavana se suele bailar la gallarda que es [una danza] más ligera”.<sup>21</sup> Según Arbeau, el ritmo típico de la

---

<sup>19</sup> Thomas Morley, *A plaine and Easy Introduction to Practical Music* (Londres, 1579), p. 181: “[The pavan is] a kind of staide musicke, ordained for grave dauncing, and most commonlie made of three straines, whereof everie straine is plaid or sung twice, a straine they make to containe 8, 12, or 16 semibreves as they list, yet fewer then eight I have not seene in any pavan [...]. After every pavan we usually get a galliard (that is, a kind of musicke made out of the other) causing it go by a measure, which the learned cal *trochaicam rationem*, consisting of a long and short stroke succesivelie, so is the first of these two strokes double to the latter: the first beeing in time of a semibreve, and the latter of a minime. This is a lighter and more stirring kinde of dauncing then the pavane consisting of the same number of straines, and looke howe manie foures of semibreves, you put in the straine of your pavan, so many times sixe minimes must you put in the straine of your galliard”. Véase Apéndice 1.2.

<sup>20</sup> Thoinot Arbeau [Jehan Tabourot], *Orchésographie et traicte en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre & practiquer l'honeste exercice des dances* (Lengres, 1588), fol. 28v : “La pavane est facile à dancier [...] et se joue par mesure binaire”. Véase Apéndice 1.1.

<sup>21</sup> Arbeau, *Orchésographie*, fol. 33r : “... qu'aprez la pavane, on dance coustumierement la gaillarde qui est legiere”.



gallarda, que permite realizar los cinco pasos básicos de esta danza, se basa en la alternancia de un grupo de tres semibreves con un grupo de una breve más semibreve.<sup>22</sup>

Pavana y gallarda se suelen bailar una después de otra, tienen en común la estructura (3 secciones tocadas dos veces) y el material armónico-melódico; así que, si para definir una de las dos danzas nos basáramos sólo en la estructura o en el esquema armónico-melódico llegaríamos a resultados erróneos. Las dos danzas difieren por supuesto en la métrica: la pavana está en un compás binario y tiene carácter grave; la gallarda está en un compás ternario que deriva su nombre de la métrica clásica (el pie troqueo está compuesto de dos sílabas, una larga y la otra breve). “Tantanlatan falalalan”, que en *La trulla* precede a “¡Sus, sus, no más dormir!” y que habíamos identificado como pavana, concuerda con la descripción que hace Morley de esta danza: tiene un ritmo binario (con el característico ritmo: negra con puntillo - corchea - negra - negra), y se basa parcialmente en el mismo material armónico-melódico de “¡Sus, sus, no más dormir!”, o sea en el esquema de folía (véase Capítulo III.2.4.1). Por otro lado, las secciones “a” de las cuatro piezas del Ejemplo V.1 se adaptan perfectamente al ritmo trocaico que según Morley es típico de la gallarda y que según Arbeau permite realizar los cinco pasos básicos de esta danza (véase Ejemplo V.2).

Ejemplo V.2: Ritmo trocaico de las pavanas ternarias (sección “a”).



El cambio de acentos en la sección “b” de las pavanas ternarias también encaja con la tipología de la gallarda que se caracterizaba por la utilización de hemiolias.<sup>23</sup> Estas breves

<sup>22</sup> Arbeau, *Orchésographie*, fol. 39r: “La gaillarde debvroit tenir six assiettes de pieds, considéré qu'elle consiste de six minimes blanches sonnees par deux mesures ternaires [...].Toutesfois elle ne tient que cinq assiettes de pieds, parce que la cinquieme & penultime notte & minime blanche est consummee & perdue en l'air, comme vous voyez cy dessoubz ou elle est deffaillante, & en son lieu y est mis ung souspir equipolent à icelle: Tellement qu'il n'y demeure que cinq nottes: Et en comptant pour chacune notte une assiette de pied, fault faire compte de cinq assiettes, & non plus”. Véase Apéndice I.1.

consideraciones parecen indicar que tanto la gallarda “¡Sus, sus, no más dormir!” como las “pavanas ternarias” españolas tienen todas las características de una gallarda.

### **V.3. Comparación de las “pavanas” ternarias con repertorios instrumentales de otros países**

La hipótesis que he presentado, según la cual las “pavanas ternarias” españolas basadas en el esquema de folía son en realidad gallardas, puede ser confirmada a través del análisis del repertorio instrumental internacional del siglo XVI. En este apartado compararé las pavanas ternarias españolas con piezas parecidas sacadas del repertorio vocal e instrumental de Francia e Italia.

#### **V.3.1. El repertorio francés**

En el París de la década de 1550, el tema musical que hemos encontrado en la pavana ternaria tuvo un éxito enorme, a juzgar por su presencia en la música impresa de ese período. Lo encontramos tanto en fuentes de música instrumental como vocal, bajo tres nombres diferentes: “La gambe”, “Me pas semez” y “J’aymerois mieulx dormir”, pero con las mismas características que he señalado y que destacan en el Ejemplo V.1.

##### **V.3.1.1 “La gambe”**

La versión más antigua del tema en las fuentes francesas parece ser la “Gaillarde de la gambe” para guitarra de cuatro órdenes, publicada en el *Premier livre de tablature de guiterre* (1551) de Adrian Le Roy (véase mi transcripción en el Ejemplo V.3 donde omito la variación que sigue al tema).

---

<sup>23</sup> A. Brown, “Galliard”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 vols., ed. Stanley Sadie (London: MacMillan Publishers, 2001), vol. 9, p. 450.

Ejemplo V.3: Le Roy, “Gaillarde de la gambe”, cc. 1-32  
(*Premier livre de tablature de guitte, 1551*).<sup>24</sup>

The image displays a musical score for a piece titled "Gaillarde de la gambe" by Adrian Le Roy. The score is presented in two parts: a guitar tablature and a staff notation. The tablature is written in a 3/4 time signature and uses a key signature of one flat (B-flat). The staff notation is written in a 3/4 time signature and uses a key signature of one flat (B-flat). The score is divided into measures, with measure numbers 1, 5, 9, 13, 17, 21, 25, and 29 indicated. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs. The piece is identified as "Gaillarde de la gambe" and is from the "Premier livre de tablature de guitte, 1551".

<sup>24</sup> Adrian Le Roy, *Premier livre de tablature de guitte* (Paris, 1551); edición facsímil (Monaco: Chanterelle, 1979), fols. 12r-12v.

Esta “Gaillarde de la gambe” sigue el esquema básico del las “pavanas ternarias”, excepto en las secciones a1 y b1 y además está precedida por su pavana “de La gambe” basada en el mismo esquema armónico desarrollado en un compás binario. Le Roy llama claramente “gaillarde” a una pieza instrumental muy parecida a las “pavanas ternarias” del repertorio español. En 1552, el mismo tema titulado “La gambe” vuelve a aparecer en otra colección de música para guitarra: el *Quatriesme livre* de Guillaume Morlaye, impreso en París por Michel Fezandat.<sup>25</sup> La versión de Morlaye es denominada simplemente “Gaillarde”; sin embargo, es evidente la tácita conexión con la “Gaillarde de la gambe” del rival Le Roy, publicada sólo un año antes y para el mismo instrumento. En la versión de Morlaye, las secciones b1 y c1 mantienen la misma estructura armónica de las secciones b y c, tal como pasa en las pavanas ternarias españolas.

#### V.3.1.2. “Mes pas semés”

La *chanson* para cuatro voces “Mes pas semés” de Pierre Certon fue publicada por primera vez en el *Second livre de chansons... a quatre parties* en 1554 por el impresor Le Roy-Ballard.<sup>26</sup> Se trata de una pieza básicamente igual a “¡Sus, sus, no más dormir!” a excepción de algunas discrepancias en el esquema armónico. Le Roy publicó en 1555 su transcripción para guitarra y voz de “Mes pas semés” en el *Second livre de guiterre*.<sup>27</sup> En 1573, Le Roy en su *Premiere livre de chansons en forme de vau de ville* volvió a publicar una *chanson* para cuatro voces bajo el mismo título, aportando unas pocas modificaciones con respecto a la versión original de Certon (véase Ejemplo V.4).

---

<sup>25</sup> Guillaume Morlaye, *Quatriesme livre contenant plusieurs fantasies [...] reduictes en tablature de Guyterne & au jeu de la Cistre* (París, 1552); edición facsímil (Monaco: Chanterelle, 1980), fols. 24r-24v

<sup>26</sup> Le Roy-Ballard (eds.), *Second livre de chansons [...] a quatre parties* (París, 1554); edición moderna a cargo de J. A. Bernstein (New York: Garland, 1990), pp. 109-110.

<sup>27</sup> Adrian Le Roy, *Second livre de guiterre contenant plusieurs chansons en forme de voix de villes* (París, 1555); edición facsímil (Monaco: Chanterelle, 1979), fols. 7v-8r.

Ejemplo V.4 : *Chanson* “Mes pas semés” de Certon en la versión de Le Roy  
*(Premiere livre de chansons en forme de vau de ville, 1573).*<sup>28</sup>

The musical score is presented in four systems, each with two vocal parts (A. C. and T. B.) and a lute accompaniment (Altus Contratenor and Tenor Bassus). The time signature is 4/2 and the key signature has one sharp (F#). The lyrics are in French and are written below the vocal staves.

**System 1 (a):** Altus Contratenor: Mes pas se - més & loin al - lés Par di - vers so - li - tai - res. Tenor Bassus: Accompaniment.

**System 2 (al):** A. C.: lieux, Son de pen - sers en - tre - mel - les Qui ren - dent hu - mi - des mes. T. B.: Accompaniment.

**System 3 (b):** A. C.: yeux. Et tant plus j'ay ma voix haus - sé - e, Tant moins je me sens ex - au -. T. B.: Accompaniment.

**System 4 (c):** A. C.: cé - e, Et si ne sçay quand j'au - ray mieux. Et si ne sçay quand j'au - ray mieux. T. B.: Accompaniment.

Aunque “Mes pas semés” está en Sol y “¡Sus, sus, no más dormir!” está en Re (véase Ejemplo V.1.), la similitud entre ambas obras es evidente. Podemos notar unas pequeñas variantes del esquema armónico y la permutación de las voces de Contra y Tenor; por lo demás las dos piezas coinciden. No hay ningún indicio ni en el título ni en el texto de la *chanson* (una lamentación de la ninfa Echo para Narciso) que indique que se trata de un baile.

<sup>28</sup> Adrian Le Roy, *Premier livre de chansons en forme de vau de ville* (Paris, 1573); transcripción según Jane A. Bernstein (New York: Garland, 1992), p. 32.

### V.3.1.3. “J’aymeroye mieux dormir”

El título “J’aymeroye mieux dormir” apareció probablemente por primera vez en el tratado *Instruction pour apprendre la tablature du luth* (1557?) de Le Roy que conocemos gracias a la edición inglesa publicada en 1568 (véase mi transcripción en el Ejemplo V.5, donde omito la diferencia que sigue al tema).<sup>29</sup>

Ejemplo V.5: Le Roy, “J’aymeroye mieux dormir”, cc. 1-15  
(*A briefe and easye instru[c]tion to learne the tablature*, 1568).<sup>30</sup>

The image shows a musical score for a lute piece. It consists of four staves of music. The first staff is a tablature staff with a 3/8 time signature and a key signature of one flat (B-flat). It features a sequence of notes on a six-line staff, with some notes marked with 'a' and 'a-al'. The second staff is a standard musical staff with a treble clef, a 3/8 time signature, and a key signature of one flat. It contains a melody with various note values and rests. The third staff is another standard musical staff with a treble clef, a 3/8 time signature, and a key signature of one flat, containing a bass line with various note values and rests. The fourth staff is a standard musical staff with a treble clef, a 3/8 time signature, and a key signature of one flat, containing a bass line with various note values and rests. The score is labeled with 'a-al', 'b-bl', and 'c-cl' at the beginning of the second, third, and fourth staves respectively.

Le Roy sacó el título “J’aymeroye mieux dormir” de otra *chanson* de Certon que se encuentra en el *Second Livre* y que presenta una música completamente diferente de la del ejemplo V.5.<sup>31</sup> En 1565, Le Roy publicó otra versión del mismo tema bajo el título “Gaillarde

<sup>29</sup> Le Roy, *A briefe and easye instru[c]tion to learne the tablature [...] englished by J. Alford Londenor* (Londres, 1567), fols. 33v-34r.

<sup>30</sup> Le Roy, *A briefe and easye instru[c]tion*, fols. 33v-34r; he realizado la transcripción a partir de una reproducción del original en microfilm.

<sup>31</sup> Le Roy-Ballard (eds.), *Second livre de chanson*, pp. 78-79.

J'aymeroye mieux dormir” para cítara en la *Breve et facile instruction pour apprendre [...] le cistre* especificando esta vez en el título el nombre de la danza (“Gaillarde”).<sup>32</sup>

#### **V.3.1.3.1. Arbeau, “J'aymerois mieulx dormir seulette” (*Orchésographie*, 1589)**

Arbeau, en los folios 60r-60v de su *Orchésographie*, al hablar de los “once pasos”, una variante de los cinco pasos básicos de la gallarda, pone como ejemplo el “Air de la gaillarde appellee J'aymerois mieulx dormir seulette”, o sea la misma melodía utilizada bajo distintos nombres por Cárceres, Pisador, Cabezón, Valderrábano, Certon y Le Roy. Arbeau no sólo confirma que se trata de una gallarda, sino que describe con exactitud los pasos de danza que hay que ejecutar sobre cada nota (véase Ejemplo V.6).

---


<sup>32</sup> Adrian Le Roy, *Breve et facile instruction pour apprendre la tablature, a bien accorder, conduire, et disposer la main sur le cistre* (Paris, 1565), fol. 13v.

Ejemplo V.6: Arbeau, "Air de la gaillarde appellee J'aymerois mieulx dormir seulette",  
*(Orchésographie, 1589, fols. 60r-61r).*<sup>33</sup>

**DE THOINOT ARBEAV. 60**

& liant ensemble deux cadances de cinq pas, ou equipolents à cinq pas, telles que voudrez choisir, pourveu qu'en lieu du soupir (sur lequel se fait le sault majeur de la premiere cadance) vous y colloquiez vn mouuement, ou bien que conuertissiez ledit soupir & la posture suyuant en vn fleuret, ou deux pas pour rompre ladicte premiere cadance, & si ne voulez prendre ceste peine, vous vous ayderez de la tabulature suyuant, en attendant qu'en ayez recueillé d'autres des bons baladins, car l'usage vous en apprendra plus que les préceptes: Et notterez que ces passages d'unze ou plusieurs pas, sont naturellement propres pour les fins des gaillardes, & de meilleur grace, quand on les fait en tournant le corps.

*Air de la gaillarde appellee J'aymerois mieulx dormir seulette, &c.*      *Mouuements qu'il conuient faire au danceur pour dancier ladicte gaillarde.*

	<p>Ruade droiçte.</p> <p>Entretaille qui fait greue gaulche.</p> <p>Ruade gaulche.</p> <p>greue gaulche.</p> <p>Ruade droiçte.</p> <p>Entretaille qui fait greue gaulche.</p> <p>Ruade gaulche.</p> <p>Entretaille qui fait greue droiçte.</p> <p>Ruade droiçte.</p> <p>Entretaille qui fait greue gaulche.</p> <p>Sault majeur pour preparer cadance.</p> <p>Cadance en posture droiçte.</p>
---	---

<sup>33</sup> Arbeau, *Orchésographie*, fols. 60r-61r.



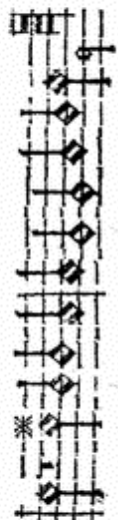


### ORCHESOGRAFIE

*Reuers du passage precedent.*

- Ruade gaulche.
- Entretaille qui fait greue droiſte.
- Ruade droiſte.
- greue droiſte.
- Ruade gaulche.
- Entretaille qui fait greue droiſte.
- Ruade droiſte.
- Entretaille qui fait greue gaulche.
- Ruade gaulche.
- Entretaille qui fait greue droiſte.
- Sault majeur pour preparer cadance.
- Cadance en poſture gaulche.

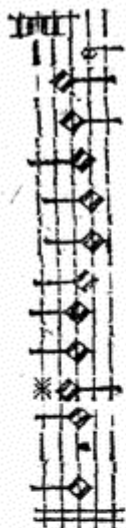
Il vous faudra torner deux fois le corps en d'çant les vnze pas, & aultant de fois en dançant le reuers, car vn ſeul tornement de corps ny ſuffiroit pas.



### Aultre paſſage d'vnze pas.

- Ruade gaulche.
- greue gaulche.
- Ruade gaulche.
- greue gaulche.
- Position droiſte.
- greue droiſte.
- Position gaulche.
- greue gaulche.
- Ruade gaulche.
- greue gaulche.
- Sault majeur pour preparer cadance.
- Cadance de poſture droiſte.

*Reuers*



DE THOINOT ARBEAV.

61

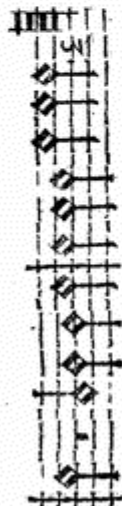
*Reuers du passage precedent.*

- Ruade droicte.
- Greue droicte.
- Ruade droicte.
- Greue droicte.
- Position gaulche.
- greue gaulche.
- Position droicte.
- Greue droicte.
- Ruade droicte.
- Greue droicte.
- Sault majeur pour preparer cadance.
- Cadance de posture gaulche.

*Air de la gaillarde appellee L'ennuy qui me tourmente, &c.*

*Mouuemens que le danseur doit faire en dansant la gaillarde.*

Aultre passagd'vnze pas.



- Greue droicte.
- Greue droicte.
- Ruade gaulche.
- greue gaulche.
- Posture droicte.
- greue droicte.
- Posture gaulche.
- Greue gaulche.
- Ruade gaulche.
- greue gaulche.
- Sault majeur pour preparer cadance.
- Cadance en posture droicte.

e

Si analizamos la pieza a través de las indicaciones coreográficas de Arbeau, la gallarda resulta estructurada de la siguiente manera: la primera sección que en los ejemplos precedentes he llamado “a” se divide en dos partes coreográficas de igual extensión; en la segunda mitad de la sección “a” se repiten invertidos los mismos pasos de la primera mitad de la misma sección. Es interesante notar cómo la simetría del esquema  $\alpha$  de folía corresponde aquí a la simetría del baile: la primera mitad de “a” corresponde coreográficamente a los “once pasos”, y musicalmente corresponde al esquema  $\alpha 1$ ; la segunda mitad de “a” corresponde coreográficamente a los “once pasos” invertidos, y musicalmente corresponde al esquema  $\alpha 2$  que es especular con respecto a  $\alpha 1$ . Las secciones que en los ejemplos precedentes había llamado “b” y “c” forman una única sección coreográfica dividida en dos partes iguales: en la segunda mitad (sección musical “c”) se repiten invertidos los mismos once pasos de la primera mitad (sección musical “b”). Así que siguiendo las indicaciones coreográficas de Arbeau, la gallarda no se divide en tres secciones, sino que se puede dividir en dos ( $a + b, c$ ) o cuatro secciones ( $1/2a + 1/2a + b + c$ ).

#### **V.3.1.3.2. Comparación entre la coreografía de “J'aymerois mieulx dormir” y una coreografía del tratado *Reglas de danzar***

Gracias a Arbeau, conocemos la coreografía exacta con la que se solía bailar en Francia la música de aquella gallarda conocida en España como “pavana”. Pero, ¿cómo se bailarían en España, si es que se bailaba, la “pavana ternaria”? Probablemente las “pavanas ternarias” de Valderrábano, Cabezón y Pisador eran sólo piezas instrumentales que no servían para acompañar el baile y de esta manera se explicaría cómo fue posible que se perpetrara una confusión terminológica entre dos danzas (pavana y gallarda) tan distintas coreográficamente. Sin embargo, he encontrado en el tratado anónimo español *Arte de danzar* de finales del siglo XVI unas indicaciones coreográficas para bailar la “pavana italiana” que pueden encajar perfectamente con la música de la “pavana ternaria” y son parecidas a las indicaciones coreográficas de Arbeau.

El tratado *Reglas de danzar* es un “opúsculo” anónimo que se encuentra en un volumen de misceláneas recogidas a principios del siglo XVII.<sup>34</sup> Según Susana Antón Pirasco, por las características de la letra del copista, las *Reglas de danzar* fueron copiadas en el siglo

---

<sup>34</sup> Véase Susana Antón Pirasco, “«Reglas de danzar»: edición de un manuscrito español de danza del siglo XVI”, *Revista de Musicología*, 21/1 (1998), pp. 239-245.

XVI.<sup>35</sup> Además, según Antón Pirasco, este tratado debía de tener un uso eminentemente práctico y probablemente fue escrito por un maestro “tal vez no demasiado reconocido” para ser entregado a sus alumnos “como una especie de guía de la clase recibida”. Efectivamente las *Reglas de danzar* donde se describen brevemente tres danzas, la “alta”, la “baja”, y la “pavana italiana”, no tiene nada a que ver con las coreografías detalladas y sistemáticas de otros tratados de la época y además se caracterizan por un estilo literario poco elegante.

A continuación se puede leer la descripción de la coreografía para bailar “todas las mudanças” de la “pavana italiana”:

La capa enroscada debaxo del braço derecho y echada por los pechos, asille con el braço izquierdo como se suele açer para dançar una gallarda [...]. Acense alguna reberencia que consuma medio tañido, juntar los pies luego levantar el izquierdo en alto ir a dar con el al derecho, juntamente levanar el derecho atrás y tornar a dar con el izquierdo y acello otra bez, salir con una carrerilla sobre el pie izquierdo. Bolber al otro lado el cuerpo tornar açer otro tanto sino que lo que se ace dos beces antes de la carrerilla no se a de açer mas de una luego saltillo que es caida con los pies juntos, pie derecho arrojado adelante en el aire, luego el izquierdo tornar a dar caida juntos quedando el izquierdo un poco adelante. Este se ace en todas las mudanças así solo como en compañía.<sup>36</sup>

Antes que nada, el anónimo maestro de baile nos advierte que la postura para bailar la pavana italiana es idéntica a la postura “para dançar una gallarda”. Después el bailarín tiene que realizar “alguna reberencia que consuma medio tañido”. Aunque pueda parecer lo contrario, la “reverencia” no debe de ser incluida en los pasos de danza, sino que el bailarín tiene que realizarla antes del primer paso de la coreografía. Efectivamente, antes de explicar las danzas el autor anónimo del tratado explica cómo los bailarines tienen que realizar la reverencia “quando se ponen”: el bailarín durante la reverencia “se ha de quitar la gorra” y “tornalla a poner el primer paso” de la coreografía.

---

<sup>35</sup> Antón Priasco, “Reglas de danzar”, p. 241.

<sup>36</sup> Antón Priasco, “Reglas de danzar”, pp. 244-245. Véase Apéndice 1.5.

En la Tabla V.3. se puede comparar la coreografía para bailar la “pavana italiana” tal como se describe en las *Reglas de danzar* con la coreografía de la gallarda “J'aymerois mieulx dormir seulette” explicada por Arbeau.

Tabla V.3: Comparación entre la coreografía de la gallarda “J'aymerois mieulx” (Arbeau, *Orchésographie*) y de “pavana italiana” (Anónimo, *Reglas de danzar*)

	<b>Arbeau, <i>Orchésographie</i></b>	<b>Anónimo, <i>Reglas de danzar</i></b>
1	<i>Ruade droicte</i>	Juntar los pies
2	<i>Entretaille qui fait greve gaulche</i>	Levantar el izquierdo
3	<i>Ruade gaulche</i>	Levantar el derecho atrás
4	<i>Greue gaulche</i>	Levantar el izquierdo
5	<i>Ruade droicte</i>	Levantar el derecho atrás
6	<i>Entretaille qui fait greve gaulche</i>	Carrerilla
7	<i>Ruade gaulche</i>	Juntar los pies
8	<i>Entretaille qui fait greve droicte</i>	Levantar el izquierdo
9	<i>Ruade droicte</i>	Levantar el derecho atrás
10	<i>Entretaille qui fait greve gaulche</i>	Carrerilla
11	<i>Sault majeur pour preparer cadance</i>	Saltillo
12	<i>Cadance en posture droicte</i>	Caída con los pies juntos [...] quedando el izquierdo un poco adelante

Los pasos de las dos coreografías no coinciden perfectamente. Sin embargo, ambas coreografías tienen todos los elementos que caracterizan los pasos típicos de la gallarda renacentista: alternancia de “ruades” (pie arrojado hacia delante) y “greves” (pie arrojado hacia atrás) y sobre todo el característico salto que corresponde al paso n.11 y que coincide con una pausa de mínima en la música.

Gracias al autor anónimo de las *Reglas de danzar* se puede afirmar que en España la confusión terminológica entre pavana y gallarda no se limitaba sólo al título con el que se indicaba un tema específico de gallarda, sino que se extendía también a las coreografías. La música para danzar la “Pavana italiana” podría coincidir perfectamente con el tema de pavana ternaria analizado en este capítulo.

#### V.3.1.4. La tradición francesa y la tradición española de la pavana ternaria

Comparando el repertorio francés con el repertorio español destacan algunas diferencias fundamentales que tienen que ver con la función y la difusión de la danza en los dos países: 1) en Francia, nuestro tema era considerado correctamente una gallarda y se bailaba utilizando los pasos específicos de esta danza; en España, excepto en el caso de “Sus, sus, no más dormir” de Cárceres, este tema específico de gallarda fue confundido con la pavana; 2) la fuente española fechada más antigua es de 1547 mientras que la francesa más antigua es de 1551: la danza emerge en las fuentes españolas cinco años antes que en las fuentes francesas; 3) en el caso español, los autores de las versiones instrumentales se copiaron o más bien utilizaron unas fuentes comunes; en el caso francés es evidente que existe básicamente un responsable principal del éxito que el tema tuvo en este país: Adrian Le Roy está detrás de la mayoría de las versiones como compositor, arreglador o impresor; 4) por un lado, debido a la cronología, Le Roy no pudo ser el primer compositor de la pieza; por el otro, la versión de Valderrábano no puede ser la primera porque representa una tradición ya alterada al considerar pavana una gallarda; y 5) el autor anónimo de las *Reglas de danzar* describe la coreografía para bailar la “Pavana italiana”, que es muy parecida a la descrita por Arbeau para bailar la gallarda “J'aymerois mieulx”: en España no se consideraba la pavana ternaria un tema de origen francés, sino que se le atribuía origen italiano.

#### V.3.2. El repertorio italiano

En Italia, las obras que comparten las mismas características que las “pavanas ternarias” españolas y las gallardas francesas como “La gambe” se conocían bajo dos nombres distintos: “La gamba” y “La cara cosa”. Estos temas se encuentran en numerosas fuentes de música instrumental italiana, sobre todo para laúd.<sup>37</sup> En realidad “La cara cosa” y “La gamba” pueden presentar unas características estructurales que difieren del modelo considerado hasta ahora; en los párrafos siguientes me centraré sobre todo en las piezas que reflejan el modelo de las “pavanas ternarias”, aunque examinaré también las principales variantes.

---

<sup>37</sup> Para un listado exhaustivo de fuentes en las que aparecen *La cara cosa* y *La gamba* véase: Gombosi, “Zur Frühgeschichte der Folia”, pp. 119-129; Dietrich Kämper: “La Gamba: Folia-Bearbeitungen für Instrumentalensemble um die Mitte des 16. Jahrhunderts in Italien”, *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Leipzig 1966* (Kassel: Bärenreiter, 1970), pp 190-95; Hudson, “The Folia Melodies”, pp. 98-119; Caroline M. Cunningham, “Ensemble dances in early sixteenth-century Italy: relationships with *villotte* and franco-flemish *danceries*”, *Musica Disciplina*, 34 (1980), pp. 159-203.

### V.3.2.1. “La gamba”

El ejemplo más antiguo de “La gamba” que he localizado en fuentes italianas se encuentra en la *Intabulatura nova* publicada por Gardane (1551); aquí el título “La gamba” aparece junto al término “Gagliarda”.<sup>38</sup> A pesar de que esta pieza mantenga el mismo número de secciones y de *tactus* por sección que las pавanas ternarias, encontramos una variante significativa del esquema armónico en las secciones “b” y “c” que no están basadas en  $\alpha$  sino respectivamente en  $\alpha 2$  (III-VII-i-V) y en la secuencia de acordes III-i-VI-V-i. A pesar de que esta pieza se publicara el mismo año que la “Gaillarde de la gambe” de Le Roy, es posible establecer la procedencia italiana del tema, ya que el término francés “gambe” es una forma italianizada del vocablo francés “jambe”.

En la *Intabolutura de lauto di Bernardino Balletti* (1554), que es una colección de danzas, se halla un ejemplo idéntico a los mencionados hasta ahora titulado “La gamba” (en el Ejemplo V.7 omito la diferencia que sigue al tema).

Ejemplo V.7: Bernardino Balletti, “La gamba”, cc. 1-8 (*Intabolutura de lauto*, 1554).<sup>39</sup>

The image displays a musical score for 'La gamba' by Bernardino Balletti. It consists of two systems of notation on a single staff. The first system is labeled 'a-a1' and the second system is labeled 'b-b1' and 'c-c1'. The music is written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 6/4. The notation includes various chords and melodic lines, with some notes marked with a 'p' for piano. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Aunque Balletti no especificó el tipo de danza, la identidad de esta pieza con las gallardas “de la gambe” y “J’aymeroye mieux” es evidente. No sabemos si originariamente el título “La gamba” (“la pierna”) se refería, como a menudo ocurre, al principio del texto que se

<sup>38</sup> Antonio Gardane (ed.), *Intabulatura nova di varie sorte di balli* (Venecia, 1551), fol. 6v; edición moderna en D. Heartz, *Keyboard dances from the early sixteenth century*, Corpus of Early Keyboard Music 8 (New York: American Institute of Musicology, 1965), p. 42.

<sup>39</sup> Bernardino Balletti, *Intabolutura de lauto di Bernardino Balletti* (Venecia, 1554); transcripción según Gerald Lefkoff, *Five sixteenth century venetian lute books Five Sixteenth Century Venetian Lute Books*, tesis doctoral, Ph.D (The Catholic University of America, 1960), pp. 80-81.

entonaba con la música, o si indicaba una danza específica. En la misma colección de Balletti se halla otra danza con el título de “Mezza gamba” (“media pierna”) que presenta la misma estructura en tres secciones y con el mismo número de *tactus* por sección, pero que utiliza un esquema armónico totalmente distinto del de “La gamba”. Así que los nombres de “La gamba” y “La mezza gamba” parecen referirse respectivamente a una danza específica y a una variante de esta danza. Según Caroline Cunnigham, el título “La gamba” en fuentes de música instrumental italiana indica siempre una gallarda y “La mezza gamba” o “Gambetta” corresponde a otro tipo de gallarda o al *saltarello*.<sup>40</sup>

Particularmente interesante es el uso que del tema “La gamba” hace Vincenzo Ruffo en sus *Capricci in musica a tre* (Milán, 1564), colección de piezas para tres instrumentos: en “La gamba in basso e soprano” usa alternativamente el bajo y la melodía del tema (serie melódica “x”) como *cantus firmus* para desarrollar una composición libre. En el Ejemplo V.8 se puede ver la primera sección del “capriccio” construida sobre el bajo de “La gamba”

---

<sup>40</sup> Véase Cunnigham, “Ensemble dances”, p. 190.



Ejemplo V.8: Vincenzo Ruffo, “La gamba in basso e soprano”, cc. 1-17  
 (Capricci in musica, 1564).<sup>41</sup>

The image displays a musical score for three vocal parts: Canto (Soprano), Tenore (Tenor), and Basso (Bass). The score is organized into four systems, each containing three staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The first system is labeled 'A' and starts at measure 1. The second system is labeled 'A1' and starts at measure 5. The third system is labeled 'B' and 'B1' and starts at measure 9. The fourth system is labeled 'C' and 'C1' and starts at measure 13. The Canto part features a melodic line with various rhythmic values, while the Tenore and Basso parts provide harmonic support with more rhythmic patterns. The score concludes with 'etc...' in the Canto and Tenore parts of the fourth system.

<sup>41</sup> Vincenzo Ruffo, *Capricci in musica a tre, a commodo de virtuosi* (Milán, 1564), n. 13; transcripción según Bernard Thomas (ed.), *Vincenzo Ruffo, four pieces for three instruments ATB*, Italian Instrumental music of the Renaissance, vol.1 (Brighton: London Pro Musica Edition, 1972), pp. 7-8.

Ruffo también utiliza la otra melodía típica de “La gamba” (serie melódica “y”) como tenor de un *capriccio* a tres voces: “La Gamba in tenor”.<sup>42</sup> Los *capricci* de Ruffo constituyen una interesante evidencia de que, por lo menos en Italia en el tercer cuarto del siglo XVI, se consideraban las tres voces estructuralmente más importantes de “La gamba” (el bajo, y las series melódicas “x” e “y”) como elementos distintivos y característicos del tema.

### V.3.2.2. “La cara cosa”

Probablemente la pieza más antigua titulada “La cara cosa” (el título completo es “La cara cossa del Berdolin”) se halla en un manuscrito de la Biblioteca Marciana de Venecia con obras para tecla que Knud Jeppesen data de alrededor de 1520.<sup>43</sup> “La cara cossa del Berdolin”, incluida en esta colección de danzas, tiene todas las características estructurales, métricas, armónicas y melódicas que caracterizan el tema de “pavana ternaria” menos por la falta del ritmo de hemiolia en la sección “b” y por la ampliación de un tactus de la misma sección (véase Ejemplo V.9). “La cara cossa del Berdolin” parece ser el ejemplo más antiguo del tema conocido como pavana en España y como gallarda en Italia y Francia, aunque el copista no especificó el nombre de la danza tal como pasa en todas las piezas del manuscrito.

---

<sup>42</sup> Vincenzo Ruffo, *Capricci*, n. 8; edición moderna en Bernard Thomas (ed.), *Capricci e Ricecare of the mid-sixteenth century for three instruments*, Thesaurus Musicus, vol. 21 (Brighton: London Pro Musica Edition, 1981), pp. 4-5.

<sup>43</sup> Venezia, Biblioteca Marciana (Ms. Ital. IV, 1227), fols. 7r-7v; Knud Jeppesen, *Balli antichi veneziani per cembalo* (Copenhague: Wilhelm Hansen, 1962), p. ix.

Ejemplo V.9: Anónimo, “La cara cossa de Berdolin”  
 (Venezia, Biblioteca Marciana Ms. Ital. IV, 1227), fols. 7r-7v.<sup>44</sup>

The musical score consists of five systems of piano accompaniment, each with a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/8. The systems are labeled as follows:

- System 1: Labeled 'a'. The melody in the treble clef begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass clef provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.
- System 2: Labeled 'a1'. The melody continues with a quarter note D5, followed by quarter notes E5, F5, and G5. The bass clef accompaniment continues with similar harmonic support.
- System 3: Labeled '12'. The melody features a more active line with eighth and sixteenth notes, including a descending run. The bass clef accompaniment remains consistent.
- System 4: Labeled 'b-b1'. This system includes repeat signs at the beginning and end. The melody has a more melodic and slower feel, with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass clef accompaniment is simpler, often using chords.
- System 5: Labeled 'c-c1'. This system also includes repeat signs. The melody is more rhythmic, with eighth and sixteenth notes. The bass clef accompaniment is more active, with eighth notes and chords. A tempo marking '♩ = ♩' is placed above the first measure.

Mientras que en el caso de “La gamba” no queda claro si el título se refiere a algún paso específico de gallarda o a otra coreografía parecida, en el caso de “La cara cosa” (“del Berdolin”) se conoce algún dato para identificar el origen de ese título. En la Biblioteca Universitaria de Bolonia se conserva correspondencia y poemas del humanista y escritor

<sup>44</sup> Transcripción según Jeppesen, *Balli antichi*, p. 7.

Marcantonio Bendidio que fue secretario de Isabella d'Este; algunas de sus cartas fueron escritas con ocasión de un viaje que Bendidio realizó al lago de Garda con Isabella y otras siete damas de la corte en septiembre de 1535.<sup>45</sup> En una carta enviada el 25 de septiembre desde la localidad de Bardolino, Bendidio describe una estancia en el castillo de Lazise donde la compañía gozó de las danzas de una famosa bailarina apodada con el nombre de “La cara cosa”, pero que era tan fea que parecía el “mostaccio de la Tenchina”.<sup>46</sup> Es difícil establecer si el tema musical fue nombrado “La cara cosa” en honor de la bailarina, o si al revés la bailarina recibió como apodo el nombre de un tema que ya existía. Sin embargo, estas evidencias demuestran la popularidad que el tema tenía en Italia en las primeras décadas del siglo XVI.

No existe una versión completa del texto de “La cara cosa”, pero el incipit del poema, “La cara cosa mia del bardolino”, aparece en un centón anónimo que se encuentra en un pliego suelto publicado en lugar desconocido y sin fecha.<sup>47</sup> El centón se titula *Opera nuova nel la quale se ritrova essere tutti li principii delle canzoni antiche e moderne poste in ottava rima*; según Severino Ferrari, este pastiche poético, “opera di un ignorante qualunque”, fue publicado en la segunda mitad del siglo XVI.<sup>48</sup>

La tradición italiana de “La cara cosa”, así como se ha notado también en el caso de “La gamba”, no se presenta como un bloque de piezas con características homogéneas: la versión para cuatro instrumentos de la primera mitad del s. XVI,<sup>49</sup> las de Giulio Abondante (*Intabolatura...sopra el lauto*, 1546)<sup>50</sup> y Domenico Bianchini (*Intabolatura de lauto*, 1546),<sup>51</sup> presentan cuatro secciones en lugar de tres: la sección “a” es idéntica a la “a” de nuestra gallarda; la sección “b” (sin repetición en Bianchini, Abondante y en la versión para cuatro instrumentos) se basa en el esquema  $\alpha_2$ ; la sección “c” (repetida dos veces) es igual a la

---

<sup>45</sup> Fuente citada en Lodovico Frati, “Giuochi ed amori alla corte d’Isabella d’Este”, *Archivio Storico Lombardo*, 25/9 (1898), pp. 350-365, especialmente p. 351.

<sup>46</sup> Frati, “Giuochi ed amori”, p. 358.

<sup>47</sup> Publicado en Severino Ferrari, “Documenti per servire all’istoria della poesia semipopolare cittadina in Italia, per i secoli XVI e XVII”, *Il propugnatore*, 13/1 (1880), pp. 432-463, especialmente p. 435.

<sup>48</sup> Ferrari, “Documenti”, p. 433.

<sup>49</sup> en Munich, Bayerische Staatsbibliothek (ms. 1503h); edición moderna a cargo de Michael Morrow, *Italian dances of the early sixteenth century for four instruments*, Dance music of the middle ages and renaissance, vol. 1 (Brighton: London Pro Musica Edition, 1976), p. 7.

<sup>50</sup> Giulio Abondante, *Intabolatura [...] sopra el lauto de ogni sorte de balli* (Venecia, 1546), fols. 11v-12r.

<sup>51</sup> Domenico Bianchini, *Intabolatura de lauto [...] di ricercari, motetti, madrigali, napolitane et balli, libro primo* (Venecia, 1546), fols. C1v-C2r; edición facsímil de la segunda edición (Venecia, 1554), Ginebra: Minkoff, 1982; transcripción en Oscar Chiselotti, “Note circa alcuni liutisti italiani della prima metà del cinquecento”, *Rivista Musicale Italiana*, 9 (1902), pp. 32-64, especialmente pp. 55-56.

sección “c” de nuestra gallarda; la sección “d” se basa otra vez en  $\alpha_2$  o en otra variante de  $\alpha$ . Giacomo Gorzanis en su *Secondo libro de intabulatura di liuto* (1562) usa el tema de “La cara cosa” para escribir una pequeña suite de tres danzas: “Passo e mezzo”, “Padovana” y “Saltarello”.<sup>52</sup> Las tres tienen tres secciones, y cada sección está basada en el esquema  $\alpha$ ; sin embargo, aquí el tema aparece evidentemente modificado, ya que pierde su típico compás ternario de gallarda; el ritmo armónico, sobre todo en el “Passo e mezzo”, aparece mucho más dilatado que en el tema original.

Los siguientes ejemplos son dos muestras de estas variantes: el primero (Ejemplo V.10) es la versión para cuatro instrumentos de una colección manuscrita de mediados del siglo XVI (Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Ms. 1503h); según Caroline Cunningham, las danzas de esta colección podrían remontarse al año 1520.<sup>53</sup>

---

<sup>52</sup> Giacomo Gorzanis, *Il Secondo Libro de Intabulatura di liuto* (Venecia, 1562), pp. 27-32; edición facsímil, Ginebra: Minkoff, 1981, pp. 107-113; transcripción parcial en Chiselotti, “Note circa alcuni liutisti”, pp. 56-58.

<sup>53</sup> Caroline M. Cunningham, “Ensemble dances”, p. 161.

Ejemplo V.10: Anónimo, “La cara cosa” (Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Ms. 1503h).<sup>54</sup>

The musical score is presented in three systems, each consisting of four staves. The first system, labeled 'A', begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second system, labeled 'A1', starts with a measure rest and a sharp sign. The third system, labeled 'B' and 'C', begins with a measure rest and a sharp sign. The notation includes various rhythmic values and rests across all staves.

<sup>54</sup> Transcripción según Morrow, *Italian dances*, p. 7.

El segundo ejemplo es la versión para laúd de Iulio Abondante de 1546 (véase mi transcripción en el Ejemplo V. 11).

Ejemplo V.11: Iulio Abondante, “Gagliarda la Cara Cossa”, cc. 1-45 (*Intabolatura*, 1546).<sup>55</sup>

<sup>55</sup> Iulio Abondante, *Intabolatura*; edición facsímil de la segunda edición (Ginebra: Minkoff, 1982), pp. 24-25.

*La cara cosa* se difundió también en el área germánica y en Inglaterra. Hans Neusidler la publicó en *Ein neues Lautenbüchlein* (1544) alterando el nombre en “Clira cassa” y especificando la procedencia italiana del tema (“Ein Welisch tentzlein”).<sup>56</sup> En Inglaterra se utilizó una forma básicamente idéntica a la de las “pavanas ternarias” españolas para poner música al poema “Blame not my lute” de Sir Thomas Wyatt.<sup>57</sup>

### V.3.2.3. “La gamba” y “La cara cosa”: dos nombres para la misma gallarda

En Italia existía una cierta confusión entre los temas “La cara cosa” y “La gamba”. Probablemente se utilizaban dos títulos para nombrar al mismo tema, o más bien dos temas parecidos llegaron a ser confundidos: “La cara cossa del Berdolin” (ca. 1520) tiene la misma

<sup>56</sup> Hans Neusidler, *Ein new künstlich Lautten Buch* (Nuremberg, 1544); edición moderna en Adolf Koczirz, *Österreichische Lautenmusik im XVI. Jahrhundert*, Denkmäler der Tonkunst in Österreich, vol. 37 (Viena: Artaria, 1911), p. 54.

<sup>57</sup> Véase Ivy L. Mumford, “Musical Settings to the Poems of Sir Thomas Wyatt”, *Music & Letters*, 37/4 (1956), pp. 315-322.



estructura que “La gamba” de Balletti (1554) y las piezas instrumentales de Vincenzo Ruffo (1564); la “Clira Cassa” de Neusidler (1544) es parecida a la “Gamba Gallarda” de Gardane (1551); y la “Gagliarda la Cara Cossa” de Abondante (1546) forma otro grupo homogéneo con “La cara cossa” de Bianchini (1546). Ambos temas aparecen por lo menos en tres formas principales diferenciándose por número de secciones (tres o cuatro) y variantes del esquema armónico (sobre todo  $\alpha 2$  en vez de  $\alpha$ , en la sección b y, a veces en la sección d). La sección “a” de todas estas piezas permanece siempre básicamente igual, mientras que las secciones b y c, a pesar de que mantengan siempre el mismo número de *tactus*, pueden presentar estas características: la ausencia del ritmo de hemiolia; un esquema armónico-melódico diferente del esquema de folía; y falta de repetición de una o de ambas secciones.

La sustitución de  $\alpha$  por  $\alpha 2$  en la sección “b” que he notado en algunas versiones tanto de “La cara cosa” como de “La gamba”, parece relacionada con exigencias rítmicas más que melódicas o textuales. Efectivamente, tal como se puede notar en el Ejemplo V.12, el uso del esquema  $\alpha$  en la sección b, aparece relacionado con la estructura rítmica de hemiolia. Por otro lado, cuando el ritmo sigue siendo ternario, se utiliza el esquema  $\alpha 2$  (véase Ejemplo V.12).<sup>58</sup>

Ejemplo V.12: Comparación entre las variantes de la sección b en “La cara cosa” y “La gamba”. En la variante 1, al ritmo de hemiolia corresponde el esquema  $\alpha$  ( $\alpha 1 + \alpha 2$ ); en la variante 2, al ritmo ternario corresponde el esquema  $\alpha 2$ .

**b**

The image displays two musical staves for section 'b' in 3/4 time. Variant 1 (labeled '1') features a hemiola rhythm, indicated by a bracket above the staff labeled with the Greek letter alpha ( $\alpha$ ), which is further divided into  $\alpha 1$  and  $\alpha 2$ . Variant 2 (labeled '2') features a ternary rhythm, indicated by a bracket above the staff labeled with  $\alpha 2$ . Both variants are written in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#).

<sup>58</sup> He escrito la segunda versión de la sección b del Ejemplo V.12, basándome en la “Gamba Gagliarda” publicada por Gardane en 1551 (*Intabulatura*, fol. 6v).

La única excepción a la correspondencia entre ritmos y esquemas armónicos se puede notar en el Ejemplo V.9 (“La cara cossa del Berdolin”), donde en la sección b aparece el esquema  $\alpha$  sin el ritmo de hemiolia; como resultado, la sección b de “La cara cossa de Berdolin” llega a tener una extensión anómala de cinco compases en vez de cuatro como en todos los ejemplos analizados hasta ahora.

En el repertorio italiano que he analizado no existe una conexión fija entre los dos títulos (“Cara cosa”, “La gamba”), un número concreto de secciones de la pieza (que pueden ser 3 o 4), los esquemas armónico-melódicos usados en cada sección ( $\alpha$  o  $\alpha 2$ ), y la propensión a usar el ritmo de hemiolia en vez de seguir con el ritmo ternario. A pesar de que la misma pieza puede llamarse “La cara cosa” o “La gamba”, no queda claro todavía si debemos siempre relacionar estos nombres con la danza de gallarda. El término “gallarda” aparece sólo en los títulos de dos de las obras analizadas: “La Gamba Gallarda” de Gardane (1551) y la “Gagliarda la Cara Cossa” de Abondante (1546). Tal como ha subrayado Caroline Cunningham, el repertorio de danzas instrumentales italiano del siglo XVI anterior a 1560 se caracteriza por la falta de indicaciones precisas para indicar el tipo de danza; sin embargo, se suele utilizar el nombre específico de la canción (como “La cara cosa”, “La bella franceschina”, “La traditora”) que generalmente procede de un texto, cuya letra a veces desconocemos.<sup>59</sup> La colección manuscrita para clave de la Biblioteca Marciana de Venecia editada por Jeppesen constituye un claro ejemplo de este fenómeno.

Otra evidencia para establecer la identidad de “La gamba”, “La cara cosa” y la danza de Gallarda se encuentra en el *Libro primo di villotte* de Filippo Azzaiolo (1557) y ha sido subrayada tanto por Cunningham como por Kämper.<sup>60</sup> La sección central de la primera *villotta*, “Al di, dolce ben mio” es precedida por el siguiente texto: “E farem la Gagliarda. Facem che l’ora è tarda”, que evidentemente introduce una gallarda; sigue la gallarda (sección central de la *villotta*) que coincide con las secciones a-a<sup>1</sup> de “La cara cosa” y “La gamba”.<sup>61</sup> En mi opinión, es muy indicativo el hecho de que en la *villotta* aparezca sólo la sección “a” como ejemplo de gallarda. Probablemente, la sección “a” de nuestra familia italiana de gallardas, única sección que nunca sufre sustanciales modificaciones en las numerosas versiones, es el “sello” distintivo de la danza; las demás secciones variarían según exigencias coreográficas

---

<sup>59</sup> Cunningham, “Ensemble dances”, pp. 168-169; Kämper, “La Gamba”, pp. 190-95.

<sup>60</sup> Filippo Azzaiolo, *Il primo libro de villotte alla padoana con alcune napolitane* (Venecia, 1557); transcripción parcial en Cunningham, “Ensemble dances”, p. 171.

<sup>61</sup> Edición Moderna en Bernard Thomas (ed.), *Filippo Azzaiolo. Six Villotte for four voices*, Thesaurus Musicus, 50 (Brighton: London Pro Musica Edition, 1985), pp. 4-5, cc. 29-36.

específicas. Si la sección “a” es el elemento característico de este tema de gallarda, entonces tanto “La cara cosa” como “La gamba” pueden ser consideradas gallardas al presentar siempre la sección “a” inalterada. Además, la continuación de la *villotta* de Azzaiolo nos proporciona un dato que puede explicar el título “La gamba”. Los cantantes entonan la música de la gallarda sin texto, utilizando sílabas onomatopéyicas que imitan los sonidos de los instrumentos, pero una vez finalizada la cita de la gallarda reaparece el texto: “mena la gamba e’l piè - ch’i mor per passion” (“mueve la pierna y el pié, que me muero de pasión”).<sup>62</sup> Puede que la referencia a la “gamba” a continuación de una pieza que solía ser llamada “La gamba” no sea casual. Probablemente el texto está describiendo los movimientos típicos de la gallarda (pequeños saltos alternados sobre cada “gamba”) que dieron el título a este tema.

Entre los datos sobre la tradición italiana de “La cara cosa” y “La gamba” que he señalado, dos son particularmente interesantes: 1) una de las formas de la gallarda conocida como “La cara cosa” y “La gamba” es básicamente idéntica a la “pavana ternaria española”, a la gallarda de Cárceres y a las gallardas francesas; y 2) la tradición italiana de este tema de gallarda parece ser la más antigua.

### V.3.3. Las “Recercadas” 4 y 8 de Diego Ortiz (*Trattado de glosas*, 1553)

En el *Trattado de glosas* de Diego Ortiz se hallan dos piezas básicamente iguales a “La cara cosa”, “La gamba” y a las pавanas ternarias del repertorio español.<sup>63</sup> Se trata de la “Recercada quarta” y de la “Recercada ottava” sobre los “tenores italianos” para viola baja y clave.<sup>64</sup> No es fácil establecer si el tratado de Ortiz pertenece a la cultura musical española o a la italiana, ya que fue publicado en Roma (1553) por un músico español que probablemente llevaba algunos años residiendo en Nápoles; el *Trattado de glosas* apareció en dos ediciones en castellano e italiano y en él se encuentran aspectos típicos tanto de la tradición instrumental italiana como de la española.

Según Ortiz, existen tres maneras de tocar la viola con el acompañamiento de clave que son objeto del segundo libro del *Trattado de glosas*: improvisación libre (fantasía), tocar

---

<sup>62</sup> Véase Thomas (ed.), *Filippo Azzaiolo. Six Villotte*, p. 5, cc. 39-47.

<sup>63</sup> Diego Ortiz, *Trattado de glosas sobre clausulas y otros generos de puntos en la musica de violones* (Roma, 1553); ediciones modernas a cargo de Max Schneider (Basilea: Bärenreiter, 1936) y Jean-Philippe Navarre (Paris: Cerf, 1996). Véase Apéndice 4.12.

<sup>64</sup> Schneider (ed.), *Trattado de glosas*, pp. 117-119 y 130-133.

sobre un “canto llano”, y tocar sobre una composición polifónica (sobre compostura). Ortiz concluye el segundo libro de su tratado con nueve recercadas “sobre tenores italianos”:

Para mayor cumplimiento desta obra me pareçio poner aquí estas Recercadas sobre estos Cantos llanos que en Italia comunmente llaman Tenores, en los quales se ha de advertir que quierendolos tañer como aquí estan apuntadas las quatro bozes, y la recercada sobre ellas es el efecto principal para que la hize. Mas queriendo tañer el contrapunto sobre el baxo solo, queda el contrapunto en perfection como si para esta sola boz se hiziera, y para en caso que falte el Cimbalo se puede estudiar y tañer desta manera.<sup>65</sup>

Después de esta introducción siguen nueve recercadas para viola y clave. Debido a la importancia de las anotaciones de Ortiz en relación con la historia del esquema de folía en el repertorio instrumental, analizaré el conjunto de tenores italianos en el capítulo VII. Por el momento me limitaré en analizar las recercadas sobre los tenores 4 y 8 que están directamente relacionados con la materia del presente capítulo.

El “tenor italiano” de la “Recercada quarta” constituye seguramente otra versión del tema conocido en España como pavana y en Italia como gallarda (véase Ejemplo V.13).

---

<sup>65</sup> Schneider, ed., *Trattado de glosas*, p. 106. Véase Apéndice 4.12.

Ejemplo V.13: Diego Ortiz, “Recercada quarta”, cc. 1-17 (*Trattado de glosas*, 1553).<sup>66</sup>

The image displays a musical score for 'Recercada quarta' by Diego Ortiz, arranged for Viola and Cembalo. The score is divided into three systems, each with a Viola part on a single staff and a Cembalo part on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/8. The first system (measures 1-5) is labeled 'a'. The second system (measures 6-9) is labeled 'b'. The third system (measures 10-13) is labeled 'c'. The Viola part consists of a single melodic line. The Cembalo part provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. At the end of the third system, the text "[siguen otras 2 variaciones]" is written.

<sup>66</sup> Transcripción según Jean-Philippe Navarre (ed.), *Diego Ortiz. Trattado*, pp. 123-124. Véase también Apéndice 4.12.

Las cuatro voces del acompañamiento de la “Recercada quarta” siguen la estructura típica de las piezas vocales basadas en el esquema de folía: dos voces (en este caso Tenor y Tiple) que realizan las series melódicas “x” e “y” procediendo en este caso por sextas, un Bajo que realiza las notas fundamentales de los acordes, y la cuarta voz (en este caso el Altus) que realiza una simple melodía de relleno. La única diferencia con los ejemplos típicos de “La cara cosa” es que en este caso no se repite ninguna de las tres secciones a, b, c.

Ortiz añade a propósito de los tenores italianos, que “queriendo tañer el contrapunto sobre el baxo solo, queda el contrapunto en perfection como si para esta sola boz se hiziera”<sup>67</sup>. Probablemente, es para hacer más explícita esta indicación que la “Recercada ottava” sobre tenores italianos está escrita a dos voces: el bajo de la “Recercada ottava” es idéntico al bajo de la “Recercada quarta” (véase Ejemplo V.14 donde omito la segunda variación).

---

<sup>67</sup> Schneider (ed.), *Trattado de glosas*, p. 106.

Ejemplo V.14: Diego Ortiz, “Recercada ottava”, cc. 1-32 (*Trattado de glosas*, 1553).<sup>68</sup>

The image displays a musical score for 'Recercada ottava' by Diego Ortiz. It consists of two staves: the upper staff is for Viola and the lower staff is for Cembalo. The score is divided into four sections, each starting with a measure number and a section label:

- Section a:** Starts at measure 1. The Viola part features a complex melodic line with many sixteenth notes, while the Cembalo part provides a simple harmonic accompaniment with mostly quarter and eighth notes.
- Section 9 a:** Starts at measure 9. The Viola part continues with a similar melodic style, and the Cembalo part remains accompanimental.
- Section 17 b:** Starts at measure 17. The Viola part has a more rhythmic, eighth-note pattern. The Cembalo part continues with a steady accompaniment.
- Section 25 c:** Starts at measure 25. The Viola part features a dense, sixteenth-note texture. The Cembalo part continues with a simple accompaniment.
- Section 29 cl:** Starts at measure 29. The Viola part has a melodic line with some chromaticism. The Cembalo part continues with a simple accompaniment.

A diferencia de la “Recercada quarta”, en la “Recercada ottava” se puede notar la estructura a-a1-b-b1-c-cl típica de la pavana ternaria y de “La gamba”. Ortiz parece contradecirse, ya que en este caso no es verdad que “queriendo tañer el contrapunto sobre el baxo solo, queda el contrapunto en perfection como si para esta sola boz se hiziera”.

<sup>68</sup> Transcripción según Navarre (ed.), *Diego Ortiz. Trattado*, pp. 123-124.

Efectivamente, la parte de viola realiza un contrapunto sobre la parte de Bajo que hubiera sido considerado pésimo por cualquier músico del Renacimiento, ya que las dos líneas melódicas proceden principalmente por octavas paralelas (véanse sobre todo los compases 1-8 y 17-32). En realidad, la melodía de la viola es más parecida a una glosa sobre la melodía del bajo que a un contrapunto sobre “canto llano”. Entre todas las recercadas sobre tenores italianos, ésta es la única que no presenta un buen contrapunto entre la melodía de la viola y el bajo, o sea que es la única recercada que contradice la afirmación que Ortiz quería demostrar precisamente con esta pieza. Así que probablemente la recercada n.8 es un ejemplo de glosa sobre el bajo y Ortiz no se preocupó de escribir las voces agudas del clave porque son las mismas utilizadas para la recercada n. 4.

Dejando momentáneamente a un lado la problemática del concepto de “tenor” en el tratado de Ortiz, es posible subrayar las siguientes evidencias relacionadas con las vicisitudes del tema conocido en España como pavana y en Italia como gallarda: 1) La versión de Ortiz no es nombrada con ninguno de los títulos examinados hasta ahora (“Pavana”, “Gallarda”, “La gamba”, “La cara cosa”), sino que aparece entre los “tenores italianos”: un grupo de esquemas armónico-melódicos que el autor utiliza como ejemplos de bases útiles para improvisar recercadas; y 2) Ortiz considera la voz más grave de los “tenores” como el elemento estructural más importante. El tema conocido en otras fuentes como “La gamba” parece perder su identidad melódica al ser reducido a una “base” armónico-rítmica utilizada para improvisar recercadas. Además, al considerar un bajo repetido varias veces como el elemento portante de las recercadas, Ortiz está formulando y poniendo en práctica el concepto de “bajo obstinado”. Ortiz contradice de una forma evidente la concepción estructural que su contemporáneo Vincenzo Ruffo tenía de “La gamba”: diez años después del tratado de Ortiz, Ruffo utiliza la melodía del bajo y las dos melodías agudas principales de “La gamba” como elementos independientes para componer sus *capricci* “La gamba in basso e soprano” y “La gamba in tenor”.<sup>69</sup> En el caso de Ortiz podemos evidenciar una concepción vertical y acordal de la estructura musical; en el caso de Ruffo es posible hablar de una concepción horizontal y contrapuntística de la estructura musical. Sin embargo, las finalidades didácticas y artísticas de los dos autores son muy distintas. Por un lado, Ruffo compone unos “capricci a commodo dei virtuosi”: se trata de piezas dirigidas a músicos profesionales o a virtuosos. Para componer los “capricci”, Ruffo se basa en *cantus firmus* sacados de danzas o canciones populares y utilizados de una forma extremadamente culta, refinada y, podríamos añadir, anticuada. Por otro

---

<sup>69</sup> Ruffo, *Capricci in musica a tre*, nn. 8 y 17.



lado, el tratado de Ortiz se dirige a quien quiera aprender a improvisar, y sus instrucciones, además de ser eminentemente prácticas, debían de ser un reflejo fiel de las praxis de improvisación utilizadas en la música práctica de la época.

Por último, aunque Ortiz no identifica el tenor sobre el que compone las recercadas 4 y 8 ni con una pavana (tal como hacen los compositores españoles contemporáneos), ni con una gallarda (tal como hacen los compositores italianos), al incluirlo entre los “tenores italianos” parece confirmar el origen italiano de este tema.

#### **V.4. Cuando una gallarda llegó a ser pavana: datación de *La trulla***

Después de haber comparado el repertorio español con los repertorios francés e italiano, no queda ninguna duda sobre las pavanas ternarias: Cabezón, Pisador y Valderrábano se equivocaban calificando como pavanas a unas gallardas, mientras que Cárceres es el único compositor español que nombró correctamente esta danza. En los apartados siguientes intentaré averiguar cuándo ocurrió en España la confusión entre los nombres de las danzas; este objetivo no puede ser alcanzado sin establecer el período de composición de *La trulla* y “¡Sus, sus, no más dormir!”, único ejemplo de gallarda de ese género en fuentes españolas que no es nombrada “pavana”.

##### **5.4.1. Danzas cantadas y textos para cantar: confusión terminológica.**

No se conoce la fecha del “estreno” de *La trulla*, pero los versos que preceden la pavana proporcionan una información importante que todavía no he comentado:

Bras de Lerena podrá bailar  
**la gallarda nueva.**  
-¡Mi fe, yo haré la prueba!  
Veamos si agradará.  
Mas primero, es cosa buena,      10 (221)  
que a la Virgen Soberana,  
pues nos dio tan buena estrena,  
comencemos la Pavana.

La primera representación de la ensalada fue también la ocasión del estreno de la gallarda (“Bras de Lerena podrá bailar la **gallarda nueva**”): Cárceres llama “nueva” la gallarda porque evidentemente su público iba a escuchar por primera vez una gallarda con aquellas características que ahora conocemos bien.

Las fuentes literarias proporcionan más datos para delinear la primera difusión de la gallarda en el ambiente cultural que rodeaba a Cárceres. Juan José Rey fue el primer investigador en subrayar la existencia en España de una forma poética “bastante definida” llamada pavana.<sup>70</sup> El primer ejemplo es de Juan Fernández de Heredia (1480-1549):

*Otras [coplas] del mesmo Joan a modo de Pavana.*

Mi mucha tristeza, mi gran menoscabo,  
cresce el sentimiento y amengua la fuerça,  
ninguna esperança de nada me esfuerça  
por donde pues todo, del todo es al cabo,  
que desseo, 5  
donde veo,  
tan grande el peligro, que apenas lo creo.<sup>71</sup>

(Siguen trece estrofas más)

El segundo ejemplo que cita Rey es de Juan de Timoneda (¿1490?-¿1583?) y se encuentra en un pliego suelto titulado *Siguense tres romances. El primero es una pavana en loor de Nuestra Señora*:<sup>72</sup>

---

<sup>70</sup> Rey, *Danzas cantadas*, p. 49.

<sup>71</sup> Rafael Ferres, ed., *Juan Fernández de Heredia, Obras* (Madrid: Espasa-Calpe, 1976), pp. 218-221.

<sup>72</sup> *Siguense tres romances. El primero es una pavana en loor de Nuestra Señora. El segundo, en alabança de la custodia y del Rey del cielo que en ella está, en la hostia biva de su sanctísimo sacramento. El tercero, de la llaga del Señor. El cuarto, del Nacimiento. Y una canción a la coluna en que fue açotado el Señor*; título completo citado por Romeu Figueras, “Las canciones de raíz tradicional”, pp. 747-748.

A vos, Virgen pura, estrella que guía  
los hombres al puerto, do nadie se pierde  
mi alma angustiada a vos os envía  
aquesta labor broslada de verde,  
porque recuerde, 5  
porque se acuerde  
de aquel que sin vos, Señora se pierde.<sup>73</sup>

(Siguen diez estrofas más)

Este poema tuvo una gran difusión a lo largo de la segunda mitad del siglo XVI hasta la primera década del siglo XVII, se encuentra en numerosos pliegos poéticos sueltos de la época, publicados en diferentes ciudades de España.<sup>74</sup> También Maurice Esses y Romeu Figueras citan al poema de Timoneda; Esses lo fecha alrededor de 1550<sup>75</sup> y el pliego más antiguo en el que aparece la pavana fue impreso en Granada en 1568.<sup>76</sup>

Rey ha subrayado que estos textos se adaptan perfectamente a la melodía de las pавanas ternarias.<sup>77</sup> Igualmente podemos decir que se adaptan perfectamente a la melodía de la gallarda de Cárceres (véase Ejemplo V.15).

---

<sup>73</sup> En Rey, *Danzas cantadas*, p. 49.

<sup>74</sup> Cfr. Antonio Rodríguez Moñino, *Diccionario Bibliográfico de Pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)* (Madrid: Castalia, 1970), nn. 572, 724, 1073 y 1074. El pliego n. 572 atribuye indiscutiblemente la pavana a Timoneda: *Quatro obras muy santas. La primera un Diálogo de la Madalena. La segunda: La pavana de nuestra Señora. La tercera: El chiste de la Monja. La cuarta: Un chiste a la Asunción de nuestra Señora. Compuestos por Juan Timoneda* (Alcalá, 1607 y 1611).

<sup>75</sup> Esses, *Dance*, vol. 1, p. 694. Romeu, “Las canciones de raiz tradicional”, p. 747.

<sup>76</sup> Rodríguez Moñino, *Diccionario Bibliográfico*, n. 724, p. 433.

<sup>77</sup> J. Rey, “Música coral”, p. 41.

Ejemplo V.15: Adaptación del poema *Mi mucha tristeza* a la melodía de pavana ternaria.<sup>78</sup>

a

Mi mu-cha tris-te-za, mi gran me-no-sca-bo, cres-ce el sen-ti-mien-to y a-men-gua la fuer-ça, nin-

10 a1

gu-na, es pe-ran-ça, de na-da me es fuer-ça por don-de pues to-do, del to-do es al ca-bo

18 b b1

que de-se-o don-de ve-o,

30 c c1

tan gran-de el pe-li-gro que a-pe-nas lo creo [tan gran-de el pe-li-gro que a-pe-nas lo creo]

Los versos de Heredia pueden ser adaptados a la música de “¡Sus, sus, no más dormir!”, respetando además la alternancia entre ritmo binario y ternario. Algunas modificaciones necesarias son determinadas por las diferencias métricas entre los poemas. El comienzo anacrúsico del Ejemplo V.15 encuentra su justificación en la versión de la pavana de Pisador (véase Ejemplo V.1). En las secciones a, a<sup>1</sup>, los versos hexasílabos llanos en vez de esdrújulos determinan una melodía continua por valores iguales que en la pieza de Cárceres encontramos sólo en algunos puntos de la música de las estrofas segunda y tercera. Las secciones b, b<sup>1</sup> presentan diferencias en la adaptación del texto a la música debido a la disparidad entre los versos correspondientes de Cárceres (ocho sílabas) y Heredia (cuatro sílabas). Estos versos de arte menor son los únicos que, en los poemas de Fernández y Timoneda, varían de extensión (desde cuatro hasta seis sílabas) en las diferentes estrofas. Este hecho sugiere que la música correspondiente debería tener la característica de ser adaptable a versos de diferentes extensiones, característica que sin duda tiene la melodía de las secciones b y b<sup>1</sup>. En realidad, por lo que se refiere a las secciones b-b<sup>1</sup>, los textos de las pавanas y gallardas poéticas encajarían mejor con la variante italiana de “La cara cosa” y “La gamba” basada en  $\alpha_2$  que se puede ver en el Ejemplo V.12; evitando repetir dos veces consecutivas cada acorde del esquema, a cada acorde correspondería una sílaba de los versos 5 y 6 de *Mi*

<sup>78</sup> Rey en su ejemplo había utilizado el poema de Timoneda *A vos Virgen pura*.

*mucha tristeza*. Repitiendo como hace Cárceres el último verso se puede completar perfectamente la sección c, c<sup>1</sup>.

Nadie ha relacionado hasta ahora las dos “pavanas” de Heredia y Juan de Timoneda con otro poema de Timoneda, a pesar de que fuese citado por Esses en relación con la danza de gallarda: se titula *La gallarda contrahecha a lo spiritual por Juan Timoneda en alabança de nuestro Redemptor Jesu Christo*:<sup>79</sup>

La mucha tristeza y el gran menoscabo  
qué Adán nos causara y Eva también  
agora es nacido de dentro en Belen  
el que a todos males dara todo cabo  
y el deseo 5  
de boleo  
lo trae a la tierra segun lo que veo.<sup>80</sup>

(siguen cuatro estrofas más)

Este poema tiene el mismo incipit y la misma estructura métrica que *Mi mucha tristeza* y puede ser adaptado a la música de las “pavanas ternarias” y de la gallarda de Cárceres. Heredia y Timoneda denominaron a dos poemas basados en la misma estructura métrica y que empiezan de manera casi idéntica “Coplas a modo de pavana” y “Gallarda contrahecha al espiritual” respectivamente. Los dos autores escribieron pensando en la misma estructura rítmico-musical, llamada ahora “pavana”, ahora “gallarda”. Así que los poemas *Mi mucha tristeza* y *La mucha tristeza* constituyen otro testimonio muy valioso de la confusión terminológica que se encuentra en el repertorio español acerca de la pavana y la gallarda.

---

<sup>79</sup> Esses, *Dance*, p. 655.

<sup>80</sup> Lucas De Torre, ed., “Varias poesías de Juan Timoneda”, *Boletín de la Real Academia Española*, 7 (1920), p. 91.

#### V.4.2 Anterioridad de “¡Sus, sus, no más dormir!” con respecto a las pавanas ternarias y a la forma poética de pavana

Fernández de Heredia y Timoneda, además de tener origen valenciano, trabajaron en el mismo período y en el mismo ambiente cultural que Cárceres: la corte valenciana de Fernando de Aragón, Duque de Calabria (1488-1550) y su esposa Germana de Foix (1488-1536).<sup>81</sup> En particular, Fernández de Heredia ya había trabajado para Germana de Foix y su segundo marido, el Marqués de Brandemburgo, antes de seguir su actividad al servicio de Germana y su tercer marido, el Duque de Calabria, en la corte virreinal de Valencia. Si tanto los dos poetas como Cárceres trabajaron en el mismo ambiente literario-musical y en la misma época, y si *La trulla* dio lugar al estreno de la gallarda en ese mismo ambiente, es probable que el género poético de pavana apareciera después de la primera ejecución de la ensalada; la confusión entre los términos pavana y gallarda debió de producirse posteriormente.

Es posible deducir la anterioridad de “¡Sus, sus, no más dormir!” con respecto a las “pавanas ternarias” de Valderrábano (1547), Pisador (1552), Cabezón (1557) considerando los siguientes datos: 1) Cárceres es el único compositor español que no llama un tema específico de gallarda con el nombre de pavana, demostrando así el conocimiento directo de fuentes que los demás desconocían; 2) el error terminológico en que caen los compositores de “pавanas ternarias” se produjo en el ambiente literario que rodeaba a Cárceres; y 3) *La trulla* de Cárceres es anterior a las pавanas-gallardas literarias de Fernández de Heredia y Timoneda.<sup>82</sup>

#### V.4.3. Anterioridad de “¡Sus, sus, no más dormir!” con respecto a *El maestro de Milán* (1536)

Creo que no sólo es posible establecer la anterioridad de la gallarda de Cárceres con respecto a las pавanas ternarias, sino también con respecto a la primera colección de danzas instrumentales publicada en España: *El maestro* de Luis Milán (1536). El vihuelista Luis Milán (ca. 1500- después de 1560) fue amigo íntimo de Fernández de Heredia y asiduo de la corte del Duque de Calabria. En su libro *El Cortesano* (1561) ha dejado un retrato divertido de

---

<sup>81</sup> José Romeu Figueras, “Mateo Flecha el Viejo, la corte literariomusical del Duque de Calabria y el Cancionero llamado de Upsala”, *Anuario musical*, 13 (1958), pp.25-101, especialmente pp. 59-67.

<sup>82</sup> No sabemos cuándo Fernández de Heredia compuso sus coplas “a modo de pavana”, ya que fueron editadas póstumamente por su hijo en 1562, y también se desconoce la fecha del poema de Timoneda. Sin embargo, sabemos que Heredia murió en 1549, así que *La trulla* debe de ser anterior a esta fecha.

la corte valenciana, que según Romeu se refiere al año 1535.<sup>83</sup> *El Cortesano* tiene como protagonistas, además de al propio autor, a Fernández de Heredia, al Duque, su esposa y otros personajes históricos. Por otro lado, muchos poemas de Fernández de Heredia están dirigidos al vihuelista. Seis o siete obras que se hallan en *El maestro*, tratado gestado y publicado en el mismo ambiente cultural donde operaron Cárceres y Fernández de Heredia, constituyen las primeras pавanas que aparecen en una fuente española fechada. Como ya señaló Rey, cada una de estas pавanas tiene una estructura distinta a las demás.<sup>84</sup> Milán introdujo la primera fantasía a modo de pавana y otras seis fantasías llamadas “pавanas” respectivamente con las siguientes notas:

Esta fantasía que se sigue es del octavo tono: y hase de tañer ni muy a espacio ni muy apriessa, sino con un compás bien mesurado. El ayre della remeda al ayre de las pавanas que tañen en Ytalia, que por ser tan aplazible hallaréys luego despues desta fantasía seys fantasías que hos parecerán en su ayre y compostura a las mesmas pавanas que en Ytalia se tañen.<sup>85</sup>

Estas seis fantasias que siguen como arriba hos dixen, parescen en su ayre y compostura a las mesmas pавanas que en Ytalia se tañen, y pues en todo remedan a ellas digámosles pавanas. Las quatro primeras son inventadas por mí, las dos que después se siguen, la sonada dellas se hizo en Ytalia, y la compostura sobre la sonada dellas es mía. Dévense tañer con el compás algo apressurado, y requieren tañerse dos o tres veces.<sup>86</sup>

Evidentemente, Milán se inspiró en modelos italianos sin pretender ser fiel a esos modelos: las seis fantasías para danzar se parecen sólo por ritmo (“ayre”) y estructura (“compostura”) a las pавanas italianas y en las dos últimas el autor utiliza una melodía italiana. La sexta pавana de Milán es particularmente interesante, ya que está escrita en tiempo ternario:

---

<sup>83</sup> Romeu, “Mateo Flecha” p. 65.

<sup>84</sup> Rey, *Danzas cantadas*, p. 50.

<sup>85</sup> Milán, *El maestro*, libro I, cuaderno VII, fol. 2r.

<sup>86</sup> Milán, *El maestro*, libro I, cuaderno VII, fol. 3v.

Esta pavana es a proporción de tres semibreves [por] compás, y va por los términos de la pavana pasada y todos los breves que hallareis solos valgan agora un compás.<sup>87</sup>

Milán aclara que la última pavana está escrita en el mismo modo que la anterior y en un compás ternario con el *tactus* a la breve. La pieza se estructura en tres secciones de ocho compases cada una y se caracteriza por tener un marcado ritmo trocaico. Cada sección de esta pavana ternaria es rítmicamente muy parecida a la sección “a” de “¡Sus, sus, no más dormir!” y de las demás pavanatas ternarias españolas basadas en el esquema de folía; en el Ejemplo V.16 se puede comparar la sección “a” de la pavana ternaria de Milán con la sección “a” de la pavana ternaria de Cabezón.

Ejemplo V.16: Comparación rítmica entre la sección “a” de la pavana ternaria de Milán con la sección “a” de la pavana ternaria de Cabezón.<sup>88</sup>

Milán, *Pavana*

Cabezón, *Pavana*

Tal como muestra el Ejemplo V.16, la pavana ternaria de Milán es rítmicamente muy parecida a una gallarda, siguiendo un ritmo trocaico que permite la ejecución de los “cinco pasos” típicos de esta danza, tal como los describe Arbeau. Además, si añadimos que la pavana binaria que la precede está escrita en el mismo “tono”, y que también se estructura en

<sup>87</sup> Milán, *El maestro*, libro I, cuaderno VII [fol. 6v].

<sup>88</sup> Milán, *El maestro*, libro I, cuaderno VII [fol. 6v].



tres secciones iguales, podemos afirmar, tal como supuso John Griffiths, que la pavana ternaria es “una gallarda a la pavana anterior”.<sup>89</sup> Efectivamente, la pavana ternaria de Milán es una gallarda y, tal como expresa el autor en la introducción, es de origen italiano; la encontramos prácticamente idéntica en una fuente italiana impresa 40 años después de *El maestro*, la *Intavolatura de cimbalo* de Antonio Valente, bajo el título “Gagliarda Lombarda” (véase Ejemplo V.17).<sup>90</sup>

Ejemplo V.17: Antonio Valente, “Gagliarda Lombarda” (*Intavolatura de Cimbalo*, 1576).<sup>91</sup>

Por lo tanto, sin ninguna duda en *El maestro* se puede notar ya la misma confusión terminológica que caracteriza la obra literaria de Timoneda y Fernández de Heredia (amigo íntimo de Milán) y que no encontramos en *La trulla* de Cárceres, que es probablemente anterior a la obra de los dos poetas. Considerando estas evidencias, y el hecho de que todas estas obras están relacionadas con el mismo ambiente literario-musical, es posible sugerir que la ensalada de Cárceres sea anterior a 1536, año de publicación de *El maestro*.

<sup>89</sup> John Griffiths, “Pavana”, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 10 vols., ed. Emilio Casares Rodicio (Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002), vol. 8, pp. 523-524, especialmente p. 523.

<sup>90</sup> Antonio Valente, *Intavolatura de Cimbalo, ricercate, fantasie et canzoni [...] con alcuni tenori, balli et varie sorte de contraponti* (Nápoles, 1576); véase Joseph Burns, “Antonio Valente, Neapolitan Keyboard Primitive”, *Journal of the American Musicological Society*, 12/2-3 (1959), pp. 133-143, especialmente p. 139.

<sup>91</sup> Transcripción según Burns, “Antonio Valente”, p. 139. He doblado los valores de la transcripción de Burns para facilitar la comparación del Ejemplo V.15. con el Ejemplo V.14.

#### V.4.4. Un posible modelo literario de *La trulla*

En el apartado anterior se ha sugerido que la ensalada *La trulla* de Cárceres es anterior a la publicación de *El maestro* (1536) de Luis Milán. Creo que también es posible identificar el modelo literario en el que se inspiró el autor del texto de *La trulla* y así establecer un probable *terminus post quem* para esta ensalada.

Romeu Figueras reconoció en dos obras “teatrales” de Juan Fernández de Heredia, *Diálogo de una Dama y un Galán* y *Diálogo entre amo y mozo*, el antecedente literario de las ensaladas de Flecha el Viejo. Se trata de dos obras de 130 y 156 versos respectivamente que constituyen “un auténtico mosaico de refranes tradicionales y populares engarzados en los versos narrativos”.<sup>92</sup> Éste sería el mismo procedimiento utilizado por Flecha y sus “discípulos”; todos los discípulos excepto Cárceres, que en *La trulla* simplemente enlaza las canciones. Lo que Romeu no tiene en cuenta es que también el modelo de ensalada utilizado por Cárceres tiene un antecedente literario muy cercano en el tiempo y en el espacio: el *Coloquio de las damas valencianas* (o *Farsa de la visita*) de Heredia, escrito para Germana de Foix y su segundo marido, el Marqués de Brandeburgo, representado en Valencia en 1524 o 1525, poco antes de la muerte de éste.<sup>93</sup>

La trama de la farsa es muy sencilla: un capellán anuncia a la dueña de la casa la visita de unas damas y caballeros. Sigue el diálogo entre los huéspedes en que se reflejan las costumbres de las relaciones sociales de las damas y el galanteo cortesano, pero todo bajo una perspectiva humorística análoga a la que caracteriza *El cortesano* de Milán. La farsa puede ser dividida en tres secciones: un “introito” dirigido a la virreina y a su esposo en tono laudatorio, una primera parte (versos 33- 512), que es esencialmente un largo diálogo entre los personajes, y una segunda parte (versos 513-746) donde se alternan, intercalados con diálogos, diez villancicos y bailes.

Las analogías entre esta farsa y la ensalada de Cárceres son muchas. La segunda parte de la farsa (233 versos) está constituida por diez villancicos cantados por nueve personajes. Los villancicos, en el mismo número que las canciones de *La trulla*, están acoplados de dos en dos y conectados por breves diálogos de contenido y forma análogos a los de la ensalada. Así como en el final de *La trulla* cantan la Virgen y Jesús, las últimas palabras de la farsa son las del “Rey de armas”. Los personajes de la farsa, de la misma manera que los pastores de *La*

---

<sup>92</sup> Romeu, “Mateo Flecha” p. 73.

<sup>93</sup> Ferres, *Heredia, Obras*, p. xxxiv.

*trulla*, además de cantar villancicos “quieren bailar cantando”.<sup>94</sup> Al igual que los personajes de las ensaladas de Flecha y Cárceres y los de *El Cortesano*, también los personajes de la farsa hablan diferentes idiomas (Castellano, Catalán y Portugués), según “un fenómeno constatado en Valencia a partir del siglo XV”.<sup>95</sup>

La relación entre estas obras está reforzada además por unas analogías textuales. Particularmente llamativa es la que se encuentra cuando los personajes deciden bailar:

<p><i>Conversación de damas</i>, vv. 513-521</p> <p>-Baste, no se hable más en esta burla de amores. -¿Quieren, pues hay tañedores, que andemos un contrapás? 515 -¿Contrapás? No per la fe qu'en ell no'm sé dar maña. -¿Y en la dança de Alemaña? -Exa sí. - Pues Ioan tañé. 520 -Bien tañen, en gran manera.<sup>96</sup></p>	<p><i>La trulla</i>, vv. 212-220</p> <p>-¡Baste ya! Sus, no cantemos, no sea todo cantar. -¿Pues qué quieres? -Que bailemos. 215 -Plázenos sin más tardar. Bras de Lerena podrá bailar la gallarda nueva. -¡Mi fe, yo haré la prueba! Veamos si agradará.<sup>97</sup> 220</p>
--	--

También el principio de las dos obras es similar:

<p><i>Conversación de damas</i>, vv. 1-3</p> <p>-¿Quien está alla? - ¿Quien va ahí? -Asomaos y verlo heis -Reverendo, ¿qué queréis?<sup>98</sup></p>	<p><i>La trulla</i>, vv. 1-2</p> <p>-¡Levanta Gil, and'acá! -¿Qué quieres, Bras de Lena?<sup>99</sup></p>
--	---

<sup>94</sup> Ferres, *Heredia, Obras*, p. 153.

<sup>95</sup> Romeu, “Mateo Flecha”, p. 71.

<sup>96</sup> Ferres, *Heredia, Obras*, p. 152.

<sup>97</sup> Gómez Muntané, *Bartomeu Cárceres*. pp. 86-87.

<sup>98</sup> Ferres, *Heredia, Obras*, p. 138.

<sup>99</sup> Gómez Muntané, *Bartomeu Cárceres*. p. 84.

Considerando las coincidencias estructurales y estilísticas entre *La farsa* y el texto de *La trulla*, parece verosímil que el mismo Fernández de Heredia pudo ser el autor de ambos textos. Esto explicaría también la rápida difusión que la forma poética de pavana tuvo entre los escritores del ambiente valenciano.

#### V.4.5. El texto de “¡Sus, sus, no más dormir!”: importancia de la devoción mariana en la cultura valenciana durante la década de 1530

El texto de “¡Sus, sus, no más dormir!” es un diálogo culto sobre el Misterio de la Inmaculada Concepción que contrasta mucho con el tono general de la ensalada. El contenido textual de “¡Sus, sus, no más dormir!” proporciona más datos para vincular *La trulla* a Valencia y a Germana de Foix y para confirmar la fecha de composición de la ensalada entre los años 1530 y 1536.

<p>¡Sus, sus, sus, sus, no más dormir!          Cantemos aquí, lohores sin par          de quien meresció tal Hijo parir,          que el daño de Adán vino a remediar,          que, sin igual soberana,                     5          fue tan gentil y galana          que a Dios supo enamorar.</p>	<p>-¿Como podeis siendo criatura,             15          señora, parir al que es el Criador,          pues siendo vos su propia hechura          el os es Padre y superior?          -La divinal imensidad          hizo en mi tal novedad                     20          por me hazer tan gran favor.</p>
<p>Reyna sagrada: pues paristes          al Redemptor que en braços teneis,          dezidnos ¿como concebistes,             10          pues madre y virgen permaneceis?          -Como el sol por la vidriera          le veis pasar, de tal manera          tomó en mi carne el Dios que veis.</p>	<p>¡Sus, sus, sus, sus, no más dormir!          Cantemos aquí, lohores sin par          de quien meresció tal Hijo parir,          que el daño de Adán vino a remediar,   25          que, sin igual soberana,          fue tan gentil y galana          que a Dios supo enamorar.</p>

Tal como escribió Romeu a propósito de este texto:

Los pastores quieren ahora cantar loores a la Virgen y entablan con ella un diálogo sobre el tema de la Inmaculada Concepción, diálogo al

que Cárceres da estructura de canción, formando una pieza de tema mariano y tono culto, nada tradicional [...] De pronto, estos pastores se hacen teólogos [...] y se preocupan por hallar una explicación al misterio del dogma de la virginidad de María, con quien dialogan [...].<sup>100</sup>

Antes de que en el año 1854 el Papa Pío IX proclamara la Inmaculada Concepción de María un Dogma de Fe, ese concepto teológico había sido objeto de debate a partir de los primeros siglos de la historia de la Iglesia.<sup>101</sup> Durante el Renacimiento, algunas universidades europeas se proclamaron defensoras de la devoción a la Inmaculada Concepción: la primera en proclamarlo fue la Universidad de Colonia en 1449; más tarde la Sorbona de París en 1497, la Universidad de Maguncia en 1500, y la de Viena en 1501. En 1530 la Universidad de Valencia fue la primera Universidad española en hacer juramento para defender perpetuamente el Misterio de la Inmaculada Concepción.<sup>102</sup>

La misma Germana de Foix tuvo una devoción especial a ese Misterio ya que encargó en su testamento (murió en 1536) una misa diaria para la Inmaculada Concepción.<sup>103</sup> En *El maestro* de Milán se encuentra otro dato que permite subrayar la importancia que tuvo el culto a la Inmaculada entre los ambientes culturales y nobiliarios en la Valencia de los años 30 del siglo XVI. Al principio del libro I, justo antes de la primera “Fantasía”, se lee la siguiente invocación:

Avocando dei auxilium, et gloriose virginis Mariae matris suae, cuius  
immaculatae conceptionis firmiter credendo incipit ad predictorum laudem  
primus liber presentis musicae.<sup>104</sup>

---

<sup>100</sup> Romeu, “Las canciones”, pp. 748 y 749.

<sup>101</sup> Antonio Luis Cortés Peña (ed.), *Religión y Política durante el Antiguo Régimen* (Granada: Universidad de Granada, 2001), p. 103.

<sup>102</sup> Cortés Peña, *Política y religión*, p. 105.

<sup>103</sup> Bernadette Nelson, “The court of don Fernando de Aragón, Duke of Calabria in Valencia, c.1526-c.1550: music, letters and the meeting of cultures”, *Early music*, 32 (2004), pp. 194-224, especialmente p. 201.

<sup>104</sup> Milán, libro I, cuaderno I, fol. 1v.

Además, *La trulla*, por el tema tratado (la adoración a la Virgen y al Recién Nacido), puede ser relacionada con el propio Duque de Calabria. Como explica Romeu, el culto de la Navidad y de la Visitación era muy querido por el Duque y celebrado con esplendor y solemnidad todos los años con la intervención de su capilla musical. Dicho esplendor, “que atraía a músicos de diversa procedencia”, se explica por una tradición familiar antigua según la cual el Duque descendía por parte de su madre, directamente del rey mago Baltasar.<sup>105</sup> Así que la ensalada *La trulla* y en particular “¡Sus, sus, no más dormir!” están doblemente vinculadas a las corrientes intelectuales de Valencia en ese período y a la devoción personal de Germana de Foix y el Duque de Calabria.

#### **V.4.6. La ensalada de Cárceres: ¿un modelo para Flecha?**

Teniendo en cuenta mi hipótesis, *La trulla* de Cárceres se debió estrenar en una fecha comprendida entre la Navidad de 1526 (ya que los duques recién casados llegaban a Valencia en noviembre del mismo año, y el año anterior se había estrenado la farsa de Heredia poco antes de que muriera el Marqués de Brandeburgo)<sup>106</sup> y 1536, año de publicación de *El maestro* de Luis Milán y del fallecimiento de Germana de Foix. Si aceptamos la cronología que Romeu atribuye al ciclo de ensaladas compuestas por Flecha, resulta que la primera, *Los chistes*, fue estrenada en 1534, y, por tanto, la obra de Cárceres sería anterior a las obras de Flecha. Aunque no es posible establecer una fecha exacta para el estreno de *La trulla*, los datos disponibles parecen confirmar la hipótesis de Maricarmen Gómez Muntané, según la cual “Cárceres tal vez fue uno de los compositores que sentaron las bases del género en el que la producción de Flecha representa un notable refinamiento”.<sup>107</sup>

#### **V.5. Procedencia de la “pavana ternaria”**

Por lo que concierne al objetivo principal de este trabajo, o sea el estudio de la evolución y difusión del esquema de folía en España, sería interesante establecer también el

---

<sup>105</sup> Romeu, “Mateo Flecha”, p. 66.

<sup>106</sup> Ferres, *Heredia, Obras*, p. xii.

<sup>107</sup> Gómez Muntané, *Bartomeu Cárceres*, p. 59.

camino que realizó la gallarda “La cara cosa” hasta llegar a España donde recibió el nombre de “pavana”.

En el caso de la tradición francesa es muy probable que nuestra gallarda fuese importada directamente desde Italia, tal como sugiere la coincidencia entre los títulos de “La gamba” y “La gambe”. Pero, si efectivamente *La trulla* fue estrenada en los años 30 del siglo XVI, es poco probable que Cárceres se inspirara a un modelo francés, ya que en Francia el tema aparece por primera vez en las fuentes en 1551. Así que Italia parece ser el país de procedencia del modelo utilizado por Cárceres y los demás compositores españoles para componer las “pavanas ternaria”.

Algunas evidencias parecen confirmar la hipótesis de la procedencia italiana de pavana y gallarda y en particular de la forma de gallarda conocida en España como “pavana”: 1) tal como aclara Milán en la introducción a sus pавanas (y a la gallarda) que se hallan en *El maestro* (primera fuente española fechada donde aparecen unas pавanas), esas composiciones son “fantasías que parecen en su ayre y compostura a las mesmas pавanas que en Ytalia se tañen”;<sup>108</sup> 2) Cabezón nombra “pavana italiana” a dos temas de pavana binaria muy populares en España durante la segunda mitad del siglo XVI (véase Capítulo VI); 3) en el tratado anónimo *Arte de danzar*, las instrucciones para bailar la “pavana italiana” parecen adaptarse perfectamente a la música de la “pavana ternaria”; y 4) Diego Ortiz parece sugerir en su *Trattado de glosas* de 1553 (véase Capítulo V.6) el origen italiano del tema de su “Recercada quarta” básicamente idéntica a la “pavana ternaria”.

### **V.5.1. La corte virreinal de Valencia y la cultura musical italiana**

Las primeras fuentes españolas en las que aparecen pавanas-gallardas literarias o musicales (los poemas de Timoneda, Fernández de Heredia, *El maestro* de Milán, y *La trulla* de Cárceres) están relacionadas con la corte de Fernando de Aragón, Duque de Calabria.<sup>109</sup> Así que casi seguramente la corte de Valencia tuvo un papel relevante en la difusión a España no sólo de la gallarda que sigue el modelo de “¡Sus, sus, no más dormir!”, sino también de las danzas de pavana y de gallarda en general.

---

<sup>108</sup> Milán, *El maestro*, cuaderno VII, s.fol.

<sup>109</sup> Griffiths, “Pavana”, vol. 8, p. 523.

La corte valenciana constituía el ambiente ideal para la difusión de una danza típica del norte de Italia a España.<sup>110</sup> El mismo Fernando de Aragón, hijo del rey de Nápoles Federico de Aragón, había nacido en Andria, Italia (1488); en 1500 Fernando el Católico y Luis XII de Francia firmaron los Tratados Secretos de Granada para arrebatar el Reino de Nápoles a Federico y repartirlo entre la corona francesa y española.<sup>111</sup> Una vez estallada la guerra, Fernando de Aragón, con catorce años, tuvo que rendirse en Taranto ante el Gran Capitán, Gonzalo Fernández de Córdoba, en marzo de 1502. Para que no reivindicara sus derechos a la corona de Nápoles, Fernando fue obligado a elegir entre irse a vivir a Francia, donde se había refugiado su familia, o a España donde se le había prometido como esposa a la infanta Catalina, hija de los Reyes Católicos; eligió España y, en 1506, el Rey le confió la lugartenencia de Catalunya.<sup>112</sup> Sin embargo, después de que Fernando el Católico consiguiera apoderarse del Reino de Nápoles, el monarca francés procuró atraer al Duque de Calabria que intentó huir de Valencia donde vivía en condición de semilibertad. Fue descubierto y recluido en el castillo de Játiva en 1512. El Duque salió de la reclusión once años después (1523) gracias a los favores de Carlos V, que también apadrinó su boda con Germana de Foix, virreina de Valencia, viuda de Fernando el Católico y del Marqués Johan de Brandemburgo.<sup>113</sup>

Tal como ha demostrado William McMurry, el Duque de Calabria mantuvo a lo largo de toda su vida unos estrechos contactos políticos y culturales con la corte de los d'Este de Ferrara debido a sus lazos familiares:<sup>114</sup> en 1473, Ercole I duque de Ferrara se había casado con Eleonora de Aragón, hermana de Federico, padre de Fernando.<sup>115</sup> El hijo de la duquesa Eleonora, Alfonso I d'Este, había acogido a la viuda de Federico, Isabella del Balzo, después de que ésta fuera exiliada de Francia con sus hijos Cesare, Isabella y Giulia, hermanos del Duque; Cesare murió en 1519, pero Isabella y Giulia se marcharon de Ferrara en 1534 para reunirse con Fernando en Valencia.<sup>116</sup> Las relaciones culturales entre la Corte del Duque y la

---

<sup>110</sup> Para las siguientes noticias históricas, véase Nelson, "The court of don Fernando", pp. 194-224; William M. McMurry, "Ferdinand, Duke of Calabria, and the Estensi: a Relationship Honored in Music", *Sixteenth Century Journal*, 8 (1977), pp. 17-30.

<sup>111</sup> McMurry, "Ferdinand, Duke of Calabria", p. 18.

<sup>112</sup> McMurry, "Ferdinand, Duke of Calabria", p. 19.

<sup>113</sup> Véase Nelson, "The court of don Fernando", pp. 194-224; McMurry, "Ferdinand, Duke of Calabria", pp. 17-30; Romeu, "Mateo Flecha", pp. 56-57; Nelson, "The court of don Fernando", p. 199.

<sup>114</sup> McMurry, "Ferdinand, Duke of Calabria", pp. 17-30.

<sup>115</sup> McMurry, "Ferdinand, Duke of Calabria", p. 21.

<sup>116</sup> McMurry, "Ferdinand, Duke of Calabria", p. 29.



corte estense (Alfonso I d'Este y la celeberrima Isabella eran hijos de Ercole I, y por lo tanto primos del Duque) no se interrumpieron nunca. La presencia de la *Missa Ferdinandus dux Calabriae* de Jachet de Mantua en las fuentes manuscritas e impresas del norte de Italia es una clara evidencia de las estrechas relaciones culturales entre el Duque y las cortes italianas.<sup>117</sup> Además, en las mismas fuentes que transmiten la *Missa Ferdinandus* aparecen obras parecidas, como la *Missa Hercules Dux Ferrariae* del mismo Jachet, que homenajean a Ercole II, duque de Ferrara, nieto de Eleonora de Aragón y primo de Fernando. Según McMurry, Ercole II pudo encargarse de la *Missa Ferdinandus* para homenajear a Fernando y a las otras primas que ya no residían en Ferrara.<sup>118</sup>

Las relaciones entre el Duque e Italia se manifiestan sobre todo en las actitudes culturales de Fernando en Valencia. Según el testimonio de Luis Milán en *El Cortesano*, el Duque de Calabria, “princip italià cultivatissim, tenia musics del seu país a sou”,<sup>119</sup> i. e., que también en la corte virreinal mantuvo músicos italianos a su servicio. Además, según la interpretación que Egberto Bermúdez ha realizado de algunos extractos del *Catálogo Real de Castilla* y la *Historia general de las Indias* de Gonzalo Fernández de Oviedo, criado de Federico en Nápoles y de Fernando en España, el Duque de Calabria llevó consigo a España por lo menos dos músicos ya activos en la corte napolitana: Jacobo Mirtheo, tañedor de laúd, y el célebre Ludovico dell'Arpa, procedente probablemente de la corte ferraresa de Ercole I d'Este.<sup>120</sup> En la corte valenciana se hablaba normalmente italiano y tenían lugar eventos como “la Fiesta de Mayo que hacen en Italia”.<sup>121</sup> Milán escribió *El cortesano* tomando como modelo *Il cortigiano* de Baltasar Castiglione y en *El maestro*, cuyo repertorio está relacionado con la corte valenciana, editó seis “sonetos en ytaliano”.<sup>122</sup> La misma técnica de notación utilizada en *El maestro*, o sea la tablatura, fue copiada del modelo italiano utilizado en Italia desde hacía tres décadas. En fin, todos los rituales galantes, los gustos musicales, la afición a las fiestas, a las representaciones que caracterizan la corte del Duque, reflejan el modelo de las

---

<sup>117</sup> McMurry, “Ferdinand, Duke of Calabria”, pp. 17-30.

<sup>118</sup> McMurry, “Ferdinand, Duke of Calabria”, pp. 28-30.

<sup>119</sup> Luis Milán, *El cortesano* (Valencia, 1561); citado por Egberto Bermúdez, “Sobre la identidad de Ludovico”, *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, 10/1 (1994), pp. 9-16, especialmente, p. 15.

<sup>120</sup> Bermúdez, “Sobre la identidad”, pp. 9-16.

<sup>121</sup> Luis Milán, *El Cortesano* (Valencia: 1561); citado por Romeu, “Mateo Flecha”. p. 78.

<sup>122</sup> Gómez Muntané, *Bartomeu Cárceres*, p. 17.

cortes del norte de Italia y en particular de la corte d'Este de Ferrara.<sup>123</sup> La célebre Isabella de Este (1474-1539), hija de Leonor de Aragón, y por lo tanto prima del Duque de Calabria, podría representar una probable conexión entre los dos temas españoles de “pavana ternaria” y la corte valenciana: en efecto, Isabella conocía y estimaba a la bailarina cuyo nombre se asociaba al tema de “La cara cosa” y fue Marquesa de Mantua en Lombardía, supuesto lugar de origen de la “Gagliarda Lombarda”.

### **V.5.2. Italia, 1627: se cierra el círculo**

Con la primera ejecución de *La trulla* (alrededor de 1535) de Bartomeu Cárceres se importó a España una nueva forma de gallarda italiana y probablemente fue una de las primeras ocasiones en las que se ejecutó en este país la secuencia de bailes pavana-gallarda. Inmediatamente después del estreno de *La trulla* se confundieron los términos y las funciones de las dos danzas en el mismo ambiente cultural que rodeaba a Cárceres. Así pues, parece que en España se consolidó el término “pavana” para definir tanto una forma de gallarda, como una danza binaria (la pavana propiamente dicha).

Si la confusión terminológica entre pavana y gallarda se originó en el ambiente cultural de Valencia antes de 1536 (año de publicación de *El maestro*), también es posible establecer la fuente más tardía que atestigua ese desfase un siglo después. A partir de los primeros años del siglo XVII en Italia se difundió la moda de tocar la guitarra española. Junto a la guitarra de cinco órdenes, fue exportado a Italia todo el repertorio de danzas y canciones que con ese instrumento se tocaban en España. Fue una verdadera invasión, ya que en pocos años se asistió a una producción impresionante de tratados y colecciones de música para tocar, cantar y bailar, basada en un simple, pero ingenioso, sistema de notación alfabética de acordes. La pavana ternaria española formaba naturalmente parte de ese repertorio, así que asistimos al retorno de una forma de danza a su supuesto país de origen, sin que hubiera sufrido modificaciones importantes excepto en el título. La conciencia de esta anomalía resulta evidente en la colección *Fior Novello* de Fabrizio Costanzo (1627) donde aparece una pieza básicamente igual a todas las que hemos examinado en este capítulo (véase Ejemplo V.18):

---

<sup>123</sup> Nelson, “The court of don Fernando”, p. 199 y p. 203.

Ejemplo V.18: Fabrizio Costanzo, “Pavana Gagliarda die Spagna, I tuono”  
(*Fior Novello*, 1627).<sup>124</sup>

Costanzo tuvo que extrañarse frente a este tema que en España era llamado “pavana” y en Italia “gallarda”, así que tituló la pieza “Pavana Gagliarda die Spagna”.

## V.6. Resumen

Las conclusiones más relevantes del presente capítulo son las siguientes: 1) las pавanas ternarias del repertorio español basadas en el esquema de folía son en realidad unas gallardas en todos sus aspectos; 2) en la península Ibérica se produjo una confusión terminológica por la que se denominó pavana a una forma específica de gallarda; 3) esta confusión se produjo durante la primera mitad del siglo XVI en el ambiente literario-musical relacionado con la corte virreinal del Duque de Calabria en Valencia; 4) la ensalada *La trulla*, donde se encuentra “¡Sus, sus, no más dormir!” es anterior a las fuentes españolas impresas de música instrumental; 5) el modelo musical que utiliza el esquema  $\alpha$  en las gallardas (o “pавanas ternarias”) es de procedencia italiana; y 6) gracias a los contactos del Duque de Calabria con Italia, la corte valenciana tuvo un papel determinante en la introducción de dicho modelo, así como de la pavana y la gallarda, en la península Ibérica.

Los investigadores que se han ocupado de la folía se han empeñado a menudo en determinar la supuesta procedencia de este esquema armónico. Desde las primeras investigaciones, España e Italia habían sido los dos países candidatos: Paul Nettl, John Ward, Miguel Querol fueron partidarios del origen español, mientras que Otto Gombosi y Edward Lowinsky del origen italiano (véase Introducción 2.1.3). Estudiando los detalles de la

<sup>124</sup> Fabrizio Costanzo, *Fior novello, libro primo* (Bologna, 1627), p. 32; transcripción según Hudson, *The folia*, vol. 1, p. 17. He mantenido los criterios adoptados por Hudson: las notas que aparecen en clave de bajo representan las fundamentales de los acordes realizados por la guitarra; las cifras romanas indican la función de cada acorde; la dirección de las plicas indica la dirección del rasgueo (hacia arriba o hacia abajo).

evolución y transmisión del esquema y su uso específico en los diferentes géneros musicales, se ha delineado una realidad más compleja. Tal como vimos en la primera parte de este trabajo, el esquema de folía, sobre todo utilizado en las fórmulas  $\alpha$ - $\beta$  y  $\alpha$ - $\alpha$  del repertorio vocal parece tener raíces en la cultura oral española de finales del siglo XV y principios del siglo XVI. Por otro lado, el esquema utilizado en la fórmula  $\alpha$ - $\alpha$  en obras instrumentales de la familia de las pavanas ternarias parece tener sus raíces en el repertorio vocal e instrumental italiano del mismo período.



## CAPÍTULO VI

### LAS PAVANAS BINARIAS Y LA PAVANILLA

Para realizar el estudio de las pавanas binarias instrumentales del repertorio español he dividido las obras según sus características en dos grupos principales: el primer grupo incluye la “Pavana I” y la “Pavana III” de Mudarra, el “Discante sobre la Pavana Italiana” de Cabezón, la “Pavanilla” de autor anónimo procedente del pliego anónimo conocido como “Manuscrito de Simancas” y la “Pavanilla” anónima que se encuentra en el manuscrito *Ramillete de Flores*;<sup>1</sup> el segundo grupo incluye las “Diferencias sobre la Pavana Italiana” y las “Diferencias sobre el canto de «La dama le demanda»” de Cabezón (véase Tabla VI.1.).<sup>2</sup> Las cinco piezas del Grupo 1 de la Tabla VI.1 comparten un mismo esquema armónico melódico que coincide con el esquema  $\alpha$  de folía; las dos piezas pertenecientes al Grupo 2 de la Tabla VI.1 se basan en un esquema armónico, denominado *Foliasbastardforme* por Gombosi, que sólo parcialmente coincide con el esquema  $\alpha$ .<sup>3</sup>

Tabla VI.1: Pавanas binarias basadas en esquemas derivados de  $\alpha$  o parecidos a  $\alpha$  distribuidas en dos grupos con características musicales parecidas.

	Autor	Título	Instrumento
Grupo 1	A. Mudarra (1546)	“Pavana I”	vihuela
	A. Mudarra (1546)	“Pavana III”	guitarra
	A. de Cabezón (1578)	“Discante sobre la Pavana Italiana”	tecla
	Anónimo (después de 1580)	“Pavanilla”	vihuela
	Anónimo (1593)	“Pavanilla”	vihuela
Grupo 2	A. de Cabezón (1578)	“Diferencias sobre la Pavana Italiana”	tecla
	A. de Cabezón (1578)	“Diferencias sobre el canto de «La dama le demanda»”	tecla

<sup>1</sup> Mudarra, *Tres libros de música*, fols. 18r-19v y fol. 23v; Cabezón, *Obras de música*, fols. 168v-187r; Rey, ed., *Ramillete de flores*, pp. 81-84; Simancas, Archivo General, Casas y Sitios Reales, Legajo 394, fol. 130;

<sup>2</sup> Cabezón, *Obras de música*, fols. 190v-192r y 192r-193v.

<sup>3</sup> Véase Gombosi, “Zur Frühgeschichte”, p. 128.

En el presente capítulo analizaré las pавanas binarias en el mismo orden señalado en la Tabla VI.1, dedicando el apartado VI.1 a las obras del Grupo 1, y el apartado VI.2 a las obras del Grupo 2; además de las piezas indicadas en la Tabla VI.1, se analizarán obras parecidas a las del repertorio español que aparecen en las fuentes musicales de otros países.

### **VI.1. Pавanas y pавanillas**

El estudio del primer grupo de pавanas binarias (véase Tabla VI.1) permite profundizar en otro aspecto del repertorio español de danzas instrumentales que ha sido relativamente descuidado: la relación entre la danza de pavana y la danza de pавanilla, y el lugar de origen de los respectivos temas musicales. También en este caso, la coincidencia o semejanza entre esquemas armónicos parece haber sido el origen de cierta confusión en el estudio de dos danzas distintas o parcialmente distintas. En los siguientes apartados, después de analizar las características y las semejanzas de las obras del Grupo 1 de la Tabla VI.1, propondré una hipótesis sobre la relación entre las danzas de pavana y pавanilla. Debido a la abundante presencia de la pавanilla en fuentes musicales no españolas, antes de llegar a cualquier conclusión será necesario analizar algunas obras de los repertorios italiano y francés.

#### **VI.1.1 Alonso Mudarra, “Pavana I” y “Pavana III” (*Tres libros de música*, 1546)**

Las pавanas I y III de Mudarra se encuentran en la colección *Tres libros de música en cifra para vihuela* (1546), que, además de ser la segunda publicación de música para vihuela del repertorio español, es también la primera en la que aparecen obras para guitarra.<sup>4</sup> La “Pavana I” y la “Pavana III”, a pesar de estar escritas respectivamente en Sol y en Re, constituyen evidentemente dos versiones de un mismo tema. El elemento que determina tanto la diferencia de “tono” entre las dos versiones, como la mayor complejidad de la “Pavana I” con respecto a la “Pavana III”, es que la “Pavana I” (véase la transcripción de Pujol en el Ejemplo VI.1) está escrita para vihuela, mientras que la “Pavana III” (véase Ejemplo VI.2) está escrita “para guitarra al temple nuevo” de cuatro órdenes.

---

<sup>4</sup> Mudarra, *Tres libros de música*, fols. 18r-19v y fol. 23v; edición moderna en Pujol, ed., *Tres libros de música*, pp. 22-23, y p. 29.

Ejemplo VI.1: Alonso Mudarra, "Pavana I"  
(*Tres libros de música en cifra para vihuela*, 1546).<sup>5</sup>

The image displays a musical score for the piece "Pavana I" by Alonso Mudarra, transcribed for guitar. The score is written in a single system with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The time signature is common time (C). The score is divided into measures, with measure numbers 0, 6, 12, 17, 22, 28, 33, 38, 42, and 46 indicated at the beginning of their respective lines. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and accidentals (sharps and naturals). There are several dynamic markings: 'a' at measure 0, 'al' at measure 17, and 'b' at measure 33. The score concludes with a double bar line at the end of the final line.

<sup>5</sup> Transcripción según Pujol, ed., *Tres libros de música*, pp. 22-23.



51 **C**

56

61

66 **c1**

71

76

Ejemplo VI.2: Alonso Mudarra, “Pavana III para guitarra al temple nuevo”  
(*Tres libros de música en cifra para vihuela*, 1546).<sup>6</sup>

The musical score is presented in a single system with ten staves. It begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The first staff is marked 'a-a1' and contains a series of chords and a melodic line. The second staff is marked '6' and continues the piece. The third staff is marked '12'. The fourth staff is marked '17' and 'b'. The fifth staff is marked '22'. The sixth staff is marked '26' and 'b1'. The seventh staff is marked '30'. The eighth staff is marked '35' and 'c'. The ninth staff is marked '40'. The tenth staff is marked '45'. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

<sup>6</sup> Transcripción según Pujol, ed., *Tres libros de música*, p. 29.

Las dos piezas presentan indudablemente las características de la danza de pavana tal como se conocía en Francia o Italia: compás binario, carácter grave y solemne y división en tres secciones cada una repetida dos veces. Las secciones a y a<sup>1</sup> tienen 16 compases: en la versión para vihuela, las secciones a y a<sup>1</sup> difieren por las distintas glosas que varían la estructura melódica y rítmica de base, mientras que en la versión para guitarra las dos secciones son idénticas. Las secciones b y b<sup>1</sup> miden 9 compases y varían ligeramente entre sí en ambas versiones. También las secciones c-c<sup>1</sup> difieren entre sí tanto en la versión para vihuela como en la versión para guitarra; además, c y c<sup>1</sup> tienen 15 compases en la versión para guitarra (“Pavana III”), mientras que tienen 15 y 14 compases respectivamente en la versión para vihuela (“Pavana I”). Debido a la tendencia de la música instrumental de danza hacia la equivalencia de compases en las secciones repetidas y debido a que la “Pavana III” se conforma a este modelo, podemos considerar la diferencia de extensión entre las secciones c y c<sup>1</sup> de la “Pavana I” como un errata que es necesario corregir. No es difícil encontrar el punto exacto de la sección c<sup>1</sup> de la “Pavana I” donde sería necesario añadir el compás que falta: si se compara la sección c<sup>1</sup> con la sección c de la “Pavana I” y con las secciones equivalentes de la Pavana III, parece evidente que es necesario añadir un nuevo compás antes o después del compás 45. En realidad, el impresor o el compositor no se equivocó omitiendo un compás entero, sino que se olvidó copiar la primera mitad de un compás y la segunda mitad del compás siguiente. En el Ejemplo VI.3 propongo una reconstrucción plausible de la sección c<sup>1</sup> de la “Pavana I”.

Ejemplo VI.3: Alonso Mudarra, “Pavana I”, sección c1  
(reconstrucción de los compases 76-77).

The image shows a musical score for a section of 'Pavana I' by Alonso Mudarra, labeled 'c1'. It consists of three staves of music. The first staff starts at measure 66 and ends at measure 71. The second staff starts at measure 71 and ends at measure 76. The third staff starts at measure 76 and ends at measure 77. The music is written in a single system with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. There are some annotations above the notes, possibly indicating fingerings or performance techniques. The score concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the final measure.

A pesar de que la reconstrucción realizada en el Ejemplo VI.3 restablezca el equilibrio y la simetría a la “Pavana I”, las secciones b y c de las dos pавanas son anómalas debido a sus respectivas extensiones de 9 y 15 compases. Cada sección de una pavana o de cualquier otra danza renacentista solía tener un número par de compases generalmente múltiplo de 4. Así que sería más normal una pavana en tres secciones de 16, 4 y 16 compases en vez de 16, 5 y 17 compases, tal como pasa en este caso.

En las páginas siguientes voy a analizar las pавanas de Mudarra sección por sección. Para realizar el análisis he reducido cada sección a su estructura rítmico-melódica-armónica fundamental siguiendo las pautas indicadas en la Introducción.<sup>7</sup> Ambas versiones de la pavana tienen una evidente estructura armónico-melódica a cuatro voces que se mantiene íntegra a lo largo de toda la “Pavana I” para vihuela, mientras que se reduce a tres voces en la “Pavana III” para guitarra. En el caso de la “Pavana III”, al reconstruir el esquema armónico he puesto entre paréntesis aquellas notas de los acordes que la guitarra no puede ejecutar debido a la limitación de las cuatro cuerdas y que, sin embargo, son necesarias para reconstruir virtualmente la estructura armónico-melódica de la pieza.

---

<sup>7</sup> Véase Introducción 3.4.

### VI.1.1.1. Las pавanas de Mudarra: sección “a”

Las secciones a y a<sup>1</sup> de las dos pавanas están basadas enteramente en el esquema  $\alpha$  de folía (véase Ejemplo VI.4). Las mitades de  $\alpha$  ( $\alpha_1$  y  $\alpha_2$ ) son asimétricas entre sí: el acorde III, eje de simetría de  $\alpha$  y generalmente presente tanto al final de  $\alpha_1$  como al principio de  $\alpha_2$ , es reducido a un solo acorde de mínima. Además, el acorde VII tiene una extensión de tres semibreves en  $\alpha_1$ , mientras que tiene la extensión de una mínima en  $\alpha_2$ . El esquema  $\alpha_1$  tal como es utilizado en el Ejemplo VI.4 es más regular con respecto a  $\alpha_2$  donde aparecen acordes cadenciales ajenos a  $\alpha$ . Estos acordes varían en la Pavana I y en la Pavana III, pero aparecen en las mismas posiciones: en el compás 11, se puede notar un acorde iv en la “Pavana I” y un VII en la “Pavana III”; en la segunda mitad del compás 12 aparece un VI en la “Pavana I” y un IV<sup>6</sup> en la “Pavana III”.

Ejemplo VI.4: Secciones a-a<sup>1</sup> de las pавanas I y III de Mudarra (esquema rítmico-melódico-armónico).

The image displays two musical staves, one for Pavana I and one for Pavana III, both in 3/4 time. Each staff is divided into two sections,  $\alpha_1$  and  $\alpha_2$ , by a bracket labeled  $\alpha$ . The notation includes chords and melodic lines. The chords are labeled with Roman numerals: i, V, i, VII, III, VII, i, (iv), V (VI), V, i for Pavana I; and i, V, i, VII, III, VII, i, (VII), V (IV<sup>6</sup>), V, i for Pavana III. The notation also includes a melodic line 'x' and a bass line 'y'.

Por lo que se refiere a la estructura melódica, estas dos pавanas instrumentales presentan el mismo entramado polifónico evidenciado en el repertorio vocal basado en el esquema de folía: dos voces principales que se mueven por grados conjuntos y por movimiento paralelo, un bajo que ejecuta las notas fundamentales de los acordes y otra voz de relleno. En el ejemplo VI.4 la serie melódica “x” se encuentra en la voz más aguda y la serie melódica “y” en la tercera voz (las dos series melódicas proceden por sextas paralelas), mientras que la melodía de relleno se halla en la segunda voz.

Rítmicamente, la sección a de las pавanas presenta una estructura regular de 16 semibreves típica de la música de danza. La extensión del acorde V del compás 2 a la primera

mitad del compás 3, da lugar a una acentuación del segundo *tactus* que es también típica de la danza de pavana.

### VI.1.1.2. Las pавanas de Mudarra: sección “b”

La sección b de las pавanas de Mudarra se basa en el esquema armónico-melódico  $\alpha_2$  (véase Ejemplo VI.5) con la misma disposición de las voces notada en la sección “a”.

Ejemplo VI.5: Secciones b-b<sup>1</sup> de las pавanas I y III de Mudarra (esquema rítmico-melódico-armónico).

The image shows two musical staves, one for 'Pav. I b-b1' and one for 'Pav. III b-b1'. Both are in 3/4 time. The top staff for Pav. I shows a melodic line with notes 'x' and 'y' and a harmonic accompaniment. The harmonic scheme is labeled  $\alpha_2$  and includes chords III, VII, i, and V. The bottom staff for Pav. III shows a similar melodic line and harmonic accompaniment, also labeled  $\alpha_2$  with chords III, VII, i, and V.

La sección b tiene una extensión de 9 compases, mientras que una extensión de 8 compases, o sea la mitad de los 16 compases de la sección a, se hubiera ajustado más a la estructura típica de la pavana.

### VI.1.1.3. Las pавanas de Mudarra: sección “c”

También la sección c de las pавanas de Mudarra es irregular por número de compases, ya que tiene una extensión de 15 semibreves mientras que hubiera sido normal una extensión de 16 semibreves como en el caso de la sección a (véase Ejemplo VI.6).

Ejemplo VI.6: Secciones c-c1 de las pавanas I y III de Mudarra  
(esquema rítmico-melódico-armónico).

Pav. I  
c-c1

Pav. III  
c-c1

Por lo que se refiere al esquema armónico-melódico, la sección c se aleja de las secciones anteriores, ya que no se basa en  $\alpha$  o en esquemas derivados de  $\alpha$ . La característica más evidente de la sección c es la “modulación” al IV grado que se produce en los compases 4-5 de la sección.

En el primer compás de la sección c, las dos versiones difieren entre sí por la falta, en la “Pavana I”, del acorde i presente en la “Pavana III”; en la “Pavana I”, este acorde es sustituido por una nota (Si natural) que continua la melodía de la tercera voz (Tenor). En el compás correspondiente de la versión para guitarra, el Tenor presenta una melodía idéntica, con la sola diferencia que en la segunda mitad del compás, el autor construye un acorde alrededor de la nota (véase Ejemplo VI.6). Esta observación constituye un dato interesante sobre el proceso compositivo que sigue Mudarra: en este punto el compositor no parece construir las pавanas basándose en un esquema armónico, sino (de forma más tradicional) en una melodía utilizada como *cantus firmus*.

Finalmente, si se mira con atención la estructura de la sección c, es posible notar que su esquema armónico-melódico tiene muchos puntos en común con  $\alpha$ . En las dos versiones, la melodía del Tenor, que como he sugerido tiene un papel estructural básico, corresponde a la serie melódica “y” de  $\alpha$  (en la “Pavana III”: Mi, Fa, Sol, La, Sol, Fa, Mi).

#### VI.1.1.4. La “Pavana del Duca” de Melchiorre de Barberiis (*Il Bembo*, 1549)

El aspecto más interesante que se ha evidenciado en el análisis de las pавanas I y III es que la estructura del tema utilizado por Mudarra, por lo menos en las secciones a y b, tiene las

mismas características que las obras vocales basadas en el esquema de folía: cuatro voces mixtas, las series melódicas “x” e “y”, el bajo ejecutando las notas fundamentales de los acordes y una voz de relleno. Debido a la falta de un texto y debido a que la pieza no lleva ni siquiera un título que podría ser el indicio del texto de una versión vocal original, es imposible establecer si las pавanas de Mudarra proceden del repertorio vocal o si fueron concebidas directamente para un instrumento. Mudarra no proporciona ningún dato sobre la procedencia del modelo que utiliza para escribir sus pавanas; sin embargo, en las fuentes instrumentales italianas se encuentra por lo menos una pавana que es básicamente igual a las pавanas de Mudarra: la “Pavana del Duca” de Melchiorre de Barberiis, publicada en el *Libro nono intitolato il Bembo* para laúd (1549).<sup>8</sup>

En un primer examen de las respectivas tablaturas, las pавanas de Mudarra y la “Pavana del Duca” de Barberiis podrían parecer piezas distintas. En la “Pavana del Duca” los valores de las notas aparecen reducidos de la mitad con respecto a los valores utilizados en las pавanas de Mudarra. Sin embargo, si se transcribe la “Pavana del Duca” doblando todo los valores originales, resulta evidente que esta pieza es básicamente igual a las pавanas de Mudarra (véase mi transcripción en el Ejemplo VI.7).

---

<sup>8</sup> Melchiorre de Barberiis, *Intabolutura di lauto. Libro nono intitolato il Bembo* (Venecia, 1549), fol. 4v.



Ejemplo VI.7: Melchiorre de Barberiis, “Pavana del Duca” (*Il Bembo*, 1549).<sup>9</sup>

La “Pavana del Duca” de Melchiorre de Barberiis está formada por tres secciones que miden respectivamente 16, 4 y 16 compases. En la sección “a” de la pieza de Barberiis falta el acorde III que está presente en la sección “a” de las pавanas de Mudarra. Los demás acordes de la sección “a” coinciden en la versión italiana y en las dos versiones españolas del tema, pero en algunos casos tienen duraciones distintas: por ejemplo, en la versiones de Mudarra el primer acorde V (compases 2-3) tiene una extensión de 2 compases, mientras que el mismo acorde tiene una extensión de 3 compases en la “Pavana del Duca” (cc. 2-4); el siguiente

<sup>9</sup> De Barberiis, *Il Bembo*, fol. 4v; transcripción realizada a partir de la reproducción en microfilme del original.

acorde “i” tiene una extensión de 2 compases en las versiones de Mudarra, mientras que en la versión de Barberiis tiene una extensión de 1 compás.

Al principio de la sección “b” de las pавanas de Mudarra, el acorde III tiene una duración de dos compases mientras que en la “Pavana del Duca” el mismo acorde inicial tiene la duración de un sólo compás; como consecuencia, la sección b de la “Pavana del Duca” tiene un compás menos (8 compases) con respecto a las versiones de Mudarra (9 compases). Las piezas de Mudarra y de Barberiis difieren también al principio de la sección “c” que en la “Pavana del Duca” tiene un compás de más (el acorde VII tiene una duración de 3 compases en vez de los dos de la versión de Mudarra).

Desde el punto de vista rítmico, la diferencia más llamativa entre las piezas de Mudarra y de Barberiis se halla en los valores de las notas utilizados en las respectivas tablaturas. La transcripción de la “Pavana del Duca” que he realizado no es la más adecuada para esta pieza porque dobla los valores originales y elimina las anacrusas con las que empieza cada sección de la pavana y que son evidentes en la partitura original (véase íncipit del Ejemplo VI.7). Evidentemente, las duraciones que he utilizado en mi transcripción resultan demasiado dilatadas y hubiera sido más apropiado dejar los valores originales de la tablatura en un compás de 4/4. Las pавanas de Mudarra, a pesar de ser básicamente iguales a la “Pavana del Duca”, están notadas con valores dobles con respecto a la obra de Barberiis y desaparecen por completo las anacrusas al principio de cada sección. Sin embargo, las dos piezas de Mudarra se prestan a ser transcritas manteniendo los valores originales inalterados a una semibreve por compás, debido al mayor número de coloraturas con valores de mínimas y semimínimas.

La “Pavana del Duca” fue publicada cuatro años después de las pавanas de Mudarra, así que no es posible que Mudarra tomara como modelo la obra del de Barberiis. Sin embargo, es posible afirmar que la versión del de Barberiis es más fiel al modelo original de esta pavana. Las tres secciones de la “Pavana del Duca” tienen una estructura regular de 16+8+16 compases que sigue fielmente el modelo de la música de pавanas; además, la tablatura de Barberiis es más precisa en la notación de los elementos rítmicos típicos de esta danza. Parece como si Mudarra, al escribir las dos versiones de la pavana, hubiera transcrito algo que había escuchado y aprendido de memoria sin ver la partitura original. Suponiendo un proceso de transmisión oral de esta pieza, sería posible explicar la eliminación de las anacrusas, la asimetría de las secciones, y las contradicciones que presentan las versiones de Mudarra. Además, enriqueciendo la estructura original de la pieza con sus propias glosas con valores de

mínimas y semimínimas, Mudarra tuvo que considerar más apropiados los valores largos (dobles con respecto a la “Pavana del Duca”) que utiliza para notar sus pавanas.

Las siguientes evidencias parecen indicar que Mudarra, para escribir sus dos pавanas, se basó en un tema italiano o en una fuente italiana: 1) La pavana es una danza originaria de Italia; 2) en Italia existe una versión de las pавanas de Mudarra (la “Pavana del Duca”) más fiel a los modelos estándar de pavana; y 3) Mudarra, al conferir una estructura asimétrica a su pieza demuestra que está trabajando con un género que él no conoce a la perfección.

Mudarra, en la epístola de dedicación de los *Tres libros* “al muy Magnífico Señor don Luys Çapata”, nos informa de un viaje que debió de hacer en Italia: “en estos mis libros ay algunas migajas de tanto bueno como he visto en aquella casa [de los Duques del Infantado, Diego Hurtado de Mendoza e Iñigo López] y en otras partes de España e Italia”.<sup>10</sup> Tal como afirma Mudarra, dejando entrever una forma oral de asimilación y transmisión del repertorio, algunas obras de su colección de música las había “visto” [tocar] en Italia: la “Pavana del Duca” fue probablemente una de éstas.

#### **VI.1.2. Antonio de Cabezón, “Discante sobre la Pavana Italiana” (*Obras de música*, 1578)**

La pieza “Discante sobre la Pavana Italiana” fue publicada póstumamente en 1578, junto a la mayoría de las obras de Cabezón, por Hernando de Cabezón el hijo del organista.<sup>11</sup> Se trata de una serie de seis diferencias sobre un tema llamado “Pavana Italiana”. Los primeros 16 compases de la pieza no constituyen la versión “llana” del tema, ya que la voz más aguda y el bajo presentan evidentes glosas con respecto a la que tendría que ser la versión “llana” del tema. Cabezón enlaza las diferencias mediante un procedimiento que se utilizará también durante todo el siglo XVII en los ciclos de variaciones sobre bajo obstinado, o sea, introduciendo las glosas características de cada variación en los últimos dos o tres compases de la diferencia anterior. Higinio Anglés, al realizar su edición de esta obra dividió la pieza en secciones basándose exclusivamente en la forma exterior de las glosas: tema (compases 1-14); I diferencia (cc. 14-31); II diferencia (cc. 32-46); III diferencia (cc. 46-62); IV diferencia (cc. 62-78); V diferencia (cc. 78-92). Según la división de Anglés, el tema varía de extensión en cada variación. Si dividimos de otra manera la pieza basándonos el esquema armónico-

---

<sup>10</sup> Mudarra, *Tres libros de música* (Sevilla, 1546); edición facsímil (Monaco: Chanterelle, 1981), f. 1v.

<sup>11</sup> Cabezón, *Obras de música*, fols. 168v-187r; edición moderna en Anglés, ed., *Antonio de Cabezón*, pp. 53-56.

melódico que se repite cíclicamente 6 veces, obtenemos la siguiente partición que me parece más apropiada: I diferencia (compases 1-16); II diferencia (cc. 17-32); III diferencia (cc. 33-48); IV diferencia (cc. 49-64); V diferencia (cc. 65-78); y VI diferencia (c. 79-92). De esta forma, cada variación mide 16 compases, menos las últimas dos diferencias que miden 14 compases.

En el ejemplo VI.8 se pueden ver los compases 1-16 del “Discante sobre la pavana italiana” en la transcripción de Anglés:

Ejemplo VI.8: Antonio de Cabezón, “Discante sobre la Pavana Italiana”, compases 1-16  
(*Obras de música para tecla, arpa y vihuela*, 1578).<sup>12</sup>

[siguen otras cinco diferencias...]

En el Ejemplo VI.9 he reconstruido la estructura rítmica-melódica-armónica de la “Pavana Italiana” utilizada por Cabezón basándome en el análisis de todas las glosas. Debido a que aparecen sólo en la primera diferencia, algunos acordes que se pueden ver en el Ejemplo

<sup>12</sup> Transcripción según Anglés, ed., *Antonio de Cabezón*, p. 53.

VI.8 (por ejemplo el acorde  $iv^6$  en el compás 1 y el acorde V en el compás 15) desaparecen en la estructura que reconstruyo en el Ejemplo VI.9:

Ejemplo VI.9: Cabezón, “Discante sobre la Pavana Italiana”  
(esquema rítmico-melódico-armónico).

Es posible afirmar que la estructura rítmico-melódica-armónica reconstruida en el Ejemplo VI.9 coincide de una forma seguramente aproximada pero verosímil con la hipotética pavana italiana “llana”, o sea con el tema que Cabezón parece elaborar mediante sus glosas en las seis variaciones. No sólo encontramos la misma estructura de las piezas polifónicas basadas en  $\alpha$  o en esquemas derivados de  $\alpha$ , sino que la estructura de la pavana italiana de Cabezón es básicamente idéntica a las estructuras de la sección “a” de las pавanas de Mudarra (véase Ejemplo VI.4.). Las piezas de Cabezón y Mudarra coinciden no sólo por lo que se refiere al esquema armónico, sino también en el ritmo armónico: a lo largo de los 16 compases de ambos temas, los acordes de  $\alpha$  están distribuidos de forma idéntica marcando el típico ritmo binario de la pavana. Si a la versión de Mudarra no siguieran otras dos secciones, podríamos afirmar sin duda que la “Pavana Italiana” de Cabezón y las pавanas de Mudarra constituyen versiones distintas del mismo tema.

Para escribir sus diferencias, Cabezón utiliza sólo la sección “a” de las pавanas que conocemos en la versión de Mudarra y afirma que Italia es el lugar de procedencia de la “pavana” que está glosando. Esta evidencia confirma el hecho de que Mudarra se basó en una fuente italiana para escribir sus pавanas, y que la “Pavana del Duca” constituye probablemente el modelo tanto para Mudarra como para Cabezón. Mudarra utilizó un modelo italiano de pavana en tres secciones y Cabezón, cuya versión es seguramente posterior a la de

Mudarra, utilizó sólo la primera sección del modelo, basándose en la versión de Mudara o en otra fuente. El hecho de que el tema de Cabezón coincida exactamente con la primera sección de las pавanas de Mudarra y que estas piezas difieran ligeramente de la sección “a” de la “Pavana del Duque”, sugiere que Cabezón se basó en el tema de Mudarra y no directamente en una fuente italiana.

Al utilizar sólo la primera sección de una pavana para escribir una serie de diferencias, Cabezón obtiene un resultado muy parecido a una serie de variaciones sobre bajo obstinado. Sin embargo, tanto en la versión de Mudarra, como en todas las diferencias de Cabezón, no desaparece la primitiva estructura polifónica a cuatro voces del tema, que tiene como elementos conductores no sólo el bajo, sino también las series melódicas x (en este caso en la voz más aguda) e y (en este caso en el Tenor) de  $\alpha$ . Así que para la obra de Cabezón es más apropiado hablar de “glosas” que de variaciones sobre un bajo obstinado.

### **VI.1.3. Anónimo, “Pavanilla” (Manuscrito de Simancas)**

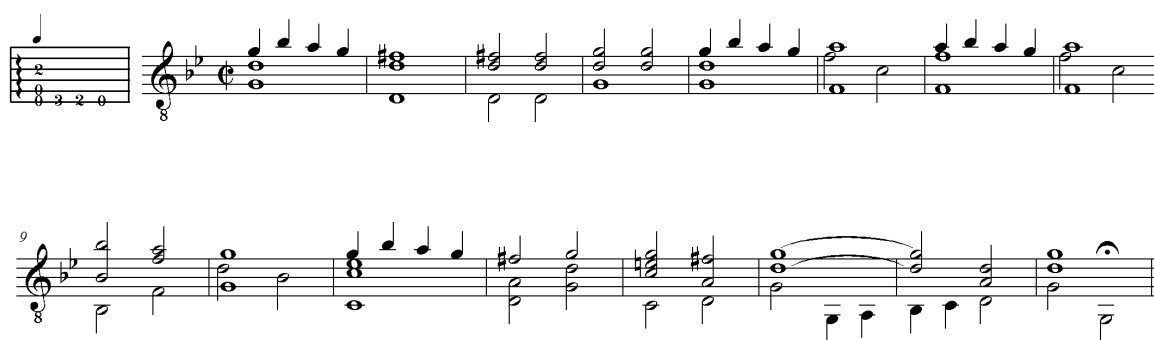
En el Archivo General de Simancas se halla un manuscrito que contiene siete obras para vihuela.<sup>13</sup> Según Antonio Corona-Alcalde, el manuscrito fue copiado en la segunda mitad del siglo XVI, probablemente después de 1580.<sup>14</sup> Una de las piezas de este manuscrito es una pavanilla de 16 compases (véase mi transcripción en el Ejemplo VI.10).

---

<sup>13</sup> Simancas, Archivo General, Casas y Sitios Reales, Legajo 394, folio 130.

<sup>14</sup> Corona-Alcalde, “A vihuela manuscript”, p. 6.

Ejemplo VI.10: Anónimo, “Pavanilla” (Manuscrito de Simancas).<sup>15</sup>



El aspecto más interesante de esta “Pavanilla” es que podría ser considerada una etapa intermedia entre el tema de pavana italiana que aparece en los compases 1-16 de la versión de Cabezón, y la sección “a” de las pавanas de Mudarra. La melodía de esta “Pavanilla” es efectivamente más parecida a la melodía de Mudarra, aunque en los compases 1 y 7 sigue el modelo melódico de Cabezón. El esquema armónico en el que se basa esta “Pavanilla” es sustancialmente idéntico al esquema armónico-rítmico utilizado por Cabezón y Mudarra. Sin embargo, desde el punto de vista armónico, la “Pavanilla” es más sencilla que las versiones de Mudarra y de Cabezón: en ella no se puede reconocer una estructura polifónica a cuatro voces parecida a la que se encuentra en las versiones de Mudarra y Cabezón. La estructura armónica de esta “Pavanilla” se basa sobre todo en el dúo entre la melodía y la voz más grave que realiza siempre las notas fundamentales de los acordes (aparte en la cadencia de los compases 14 y 15). La tercera voz no parece añadida en base a exigencias contrapuntísticas, sino en base a las posibilidades técnicas del vihuelista que notó la pieza. El autor del manuscrito no debía de ser un virtuoso del instrumento ni tampoco un profundo conocedor de las reglas de contrapunto, tal como demuestra la cadencia final entre los compases 15 y 16 donde se producen a la vez octavas y quintas paralelas entre las voces.

La “Pavanilla” del Manuscrito Simancas por un lado parece confirmar la relación entre las pавanas de Mudarra y el tema de “Pavana Italiana” utilizado por Cabezón y, por el otro, debido a la ausencia de las secciones b y c, forma con la versión de Cabezón un grupo independiente con respecto a las pавanas de Mudarra.

<sup>15</sup> Transcripción realizada a partir de la reproducción del manuscrito publicada en Corona-Alcalde, “A vihuela manuscript”, p. 14.

#### VI.1.4. Anónimo, “Diferencias sobre la pavanilla” (*Ramillete de flores*, 1593)

El manuscrito anónimo *Ramillete de flores*, publicado por primera vez en 1975 por Juan José Rey, es una colección de textos poéticos y obras para vihuela recopilada en 1593.<sup>16</sup> Este manuscrito tiene una importancia capital en la historia de la música española por diferentes razones: 1) prolonga en veinte años más el ámbito temporal de la música para vihuela, que antes de la edición de Rey terminaba con el *Libro de música en cifra para vihuela intitulado: El Parnasso* de Esteban Daza (Valladolid, 1576); 2) contiene composiciones anteriormente desconocidas de autores como Francisco Páez, Mendoza, Fabricio, cuya obra se había considerado perdida; y 3) contiene los primeros ejemplos en una fuente española fechada de algunas formas de baile como la pavanilla y la “Folía”. En este capítulo me centraré en las “Diferencias sobre la pavanilla” debido a la estrecha relación que esta pieza tiene con las pавanas de Mudarra y la pavana italiana de Cabezón.

De las seis “diferencias” que originalmente se hallaban en el manuscrito *Ramillete de flores* sólo quedan cinco debido a la pérdida del fol. 269r que contenía la primera diferencia. Rey al notar que el esquema armónico de las restantes diferencias coincide con el esquema armónico de la sección “a” de la “Pavana III” de Mudarra, utilizó los primeros 16 compases de la Pavana III para sustituir la diferencia perdida. La estructura armónica de esta pavanilla resulta particularmente evidente en la tercera diferencia (véase Ejemplo VI.11).

---

<sup>16</sup> Rey, ed., *Ramillete de flores*.

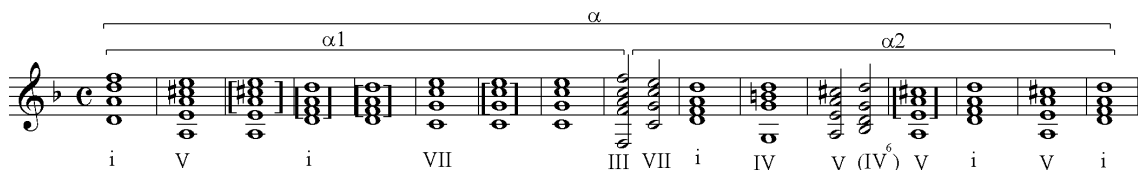


Ejemplo VI.11: Anónimo, “Diferencias sobre la pavanilla” (*Ramillete de Flores*, 1593), diferencia III.<sup>17</sup>



Para reconstruir el esquema rítmico-armónico-melódico de la pavanilla me he basado también en las otras diferencias (véase Ejemplo VI.12.).

Ejemplo VI.12: Anónimo, “Diferencias sobre la pavanilla”: diferencia III. (esquema rítmico-melódico-armónico).



Tal como se puede notar en el ejemplo VI.12, la estructura de la pavanilla coincide con la pavana italiana de Cabezón, con la “Pavanilla” del Manuscrito de Simancas y con la sección “a” de las pavanas de Mudarra. Sin embargo, se pueden destacar algunas particularidades que caracterizan la versión del *Ramillete de flores*. En las “Diferencias sobre la pavanilla” el

<sup>17</sup> Transcripción según Rey, ed., *Ramillete de flores*, pp. 82-83.

esquema armónico coincide siempre con las figuraciones utilizadas en cada variación sin el solapamiento notado en la pieza de Cabezón. Tal como hace Cabezón en su primera diferencia sobre la “Pavana italiana”, el autor de las “Diferencias sobre la pavanilla” elimina la repetición del acorde i en los últimos tres compases finales de cada diferencia, insertando el acorde iv o el acorde V; este procedimiento sirve evidentemente para evitar confusión entre el final de cada variación (tres acordes contruidos sobre el primer grado) y el comienzo de la variación siguiente (otro acorde sobre el primer grado). Las últimas dos diferencias sobre la “pavanilla” presentan un evidente cambio de compás de 4/4 a 6/4 indicado en el manuscrito con la palabra “sincopado”. Tal como he subrayado en los apartados VI.1.1 y VI.1.2, en las versiones de Mudarra y Cabezón es reconocible la estructura polifónica típica de las obras basadas en el esquema  $\alpha$  (un bajo que realiza las notas fundamentales de los acordes, la serie melódica x, la serie melódica y, y una voz de relleno) adaptándose a las posibilidades técnicas de los instrumentos y a las características de cada glosa. Por el contrario, en las “Diferencias sobre la pavanilla”, se pierde la importancia de las serie melódicas x e y, mientras que parece mayor la función estructural del acorde en sí o del bajo, tal como pasa en el caso de la “Pavanilla” del Manuscrito de Simancas. Las “Diferencias sobre la pavanilla” y la “Pavanilla” del Manuscrito de Simancas parecen constituir una tercera etapa de la evolución del tema que estoy examinando, ya que estas piezas dejan entrever una sensibilidad muy marcada hacia la dimensión vertical y acordal de la música.

#### **VI.1.5. Relación histórica y musical entre pavana, pavanilla, *pavaniglia* y *pavane d’Espagne***

Es posible dividir de dos formas totalmente diferentes las piezas pertenecientes al grupo 1 de la Tabla VI.1 analizadas en los apartados VI.1.1.-VI.1.4. Si se utiliza como criterio de clasificación el título y el tipo de danza especificado por el título, tendremos por un lado las pавanas de Mudarra y Cabezón y por el otro las pavanillas anónimas del Manuscrito de Simancas y del *Ramillete de flores*. Si se utilizan como criterio de división el esquema armónico y la estructura de la pieza, tendremos por un lado la pavana de Cabezón y las dos pavanillas, y por el otro las pавanas de Mudarra cuya estructura coincide sólo parcialmente con la de las otras piezas. Tal como pasa en el caso de la “pavana ternaria”, también en el caso de la pavanilla es imposible obtener una visión completa y exhaustiva de la evolución y transmisión de esta danza y de su relación con la música de pavana, sin considerar las fuentes

musicales de otros países donde la misma pieza aparece bajo nombres distintos: “Pavane l’Espagnolle” y “Pavane d’Espagne” en Francia, “Pavaniglia” en Italia y “Spanish Pavan” en Inglaterra.

#### VI.1.5.1. La pavanilla en el repertorio internacional

A diferencia de la “pavana ternaria”, la pavanilla ha sido estudiada en el marco de la música europea. Tal como afirma John Griffiths, la pavanilla tiene una estructura de 16 compases con el esquema armónico i-V-i-VII-i-iv-V-i.<sup>18</sup> Richard Hudson es más preciso en describir el esquema armónico de pavanilla especificando que el acorde VII puede ser precedido o interrumpido por IV, y que en mitad del esquema se puede encontrar el acorde III.<sup>19</sup> Griffiths reconoce que el esquema de pavanilla aparece por primera vez en las obras de Mudarra y Cabezón que han sido analizadas en los capítulos anteriores, y que la primera obra española con el nombre de “pavanilla” se encuentra en el *Ramillete de flores*.<sup>20</sup> La pavanilla aparece por primera vez en fuentes italianas en los tratados de danza de Fabritio Caroso, *Il bailarino* (1581) y en *Nobiltà di dame* (1600), y en el tratado *Le gratie d’amore* (1602) de Cesare Negri.<sup>21</sup> Tal como afirman tanto Griffiths como Hudson, la pavanilla se conocía también bajo varios nombres que indican un origen español del tema: aparece designada como “L’Espagnolle” o “Pavane l’Espagnolle” en los libros de cítara de Le Roy y Ballard (1565), Phalèse y Bellère (1570 y 1582);<sup>22</sup> Arbeau publicó una melodía en la *Orchésographie* (1588) bajo el título de “Pavane d’Espagne” y también se conocen otras versiones del tema en fuentes inglesas como el *Fritzwilliam Virginal Book* bajo el título “Spanish Pavan”.<sup>23</sup>

La pavanilla tuvo mucho éxito también en el siglo XVII sobre todo en el repertorio italiano para guitarra, y Hudson recogió numerosos ejemplos de esta danza para tecla, laúd y

---

<sup>18</sup> John Griffiths, “Pavanilla”, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 10 vols., ed. Emilio Casares Rodicio (Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002), vol. 8, p. 524.

<sup>19</sup> Richard Hudson, “Pavaniglia”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 vols., ed. Stanley Sadie (London: MacMillan Publishers, 2001), vol. 18, pp. 252-253.

<sup>20</sup> Griffiths, “Pavanilla”, p. 524.

<sup>21</sup> Griffiths, “Pavanilla”, p. 524.

<sup>22</sup> Griffiths, “Pavanilla”, p. 524.

<sup>23</sup> Griffiths, “Pavanilla”, p. 524.

conjunto instrumental.<sup>24</sup> Contrariamente a la opinión de Griffiths y de Hudson, Maurice Esses considera la pavanilla y la “Pavane d’Espagne” como dos danzas completamente distintas.<sup>25</sup> Dado que las primeras piezas llamadas “pavanilla” o “pavaniglia” se encuentran en fuentes italianas (Caroso y Negri), Hudson propone Italia como lugar de origen de la pavanilla (Hudson desconocía tanto el *Ramillete de flores* como las numerosas piezas anteriores al tratado de Caroso). También Griffiths sugiere que Italia es el lugar de origen de la pavanilla basándose en los siguientes datos: 1) Cabezón, cuya versión de la pavanilla es una de las primeras, afirma que el tema es de origen italiano; y 2) el nombre de la danza procede del italiano *pavaniglia*.<sup>26</sup>

El estudio de la presencia de la pavanilla en los repertorios de distintos países no aclara la relación que tienen las cinco obras españolas analizadas en los apartados VI.1.1.-VI.1.4, sino que complica la cuestión. El mismo tema se llamaba en España “Pavana”, “Pavana Italiana” y “Pavanilla”; en Italia se conocía como “Pavaniglia” y en Francia como “L’Espagnolle” o “Pavane d’Espagne”. Según la opinión de Diana Poulton, el término “pavanilla” se refiere a una danza específica, mientras que títulos parecidos a “Pavane d’Espagne” se refieren al tema musical, así que las dos expresiones pueden o no coincidir para indicar piezas parecidas.<sup>27</sup> Para intentar aclarar estos datos analizaré a continuación algunas obras del repertorio francés e italiano.

#### **VI.1.5.1.1. La *Pavane d’Espagne***

Como en el caso de la gallarda “La gamba”, la introducción en el repertorio francés del tema de pavanilla se debe probablemente a la labor editorial de Adrian Le Roy. Le Roy, que evidentemente tenía los medios para estar al día de lo que se tocaba en los países vecinos, publicó “L’espagnolle”, un tema muy parecido a la “Pavana Italiana” de Cabezón, en su *Breve*

---

<sup>24</sup> Hudson, “Pavaniglia”, pp. 252-253.

<sup>25</sup> Esses, *Dance*, vol. 1, p. 695.

<sup>26</sup> Griffiths, “Pavanilla”, p. 524.

<sup>27</sup> Diana Poulton, “Notes on the Spanish Pavan”, *The Lute Society Journal*, 3 (1961), pp. 5-16, especialmente p. 6; Poulton proporciona también un extenso listado de fuentes impresas y manuscritas de música instrumental (sobre todo de procedencia inglesa) donde se encuentran versiones de la “Spanish Pavan”: véase pp. 9-16.

*et facile instruction* para aprender a tocar la cítara (Paris, 1565).<sup>28</sup> Debido al título que da a la pieza, sabemos con certeza que Le Roy conoció la música en la versión de un autor español. Además, la versión de Le Roy, publicada en 1565, es seguramente posterior a la versión de Cabezón, que murió en 1566. El tema era conocido en Francia también bajo los títulos de “Pavane l'espagnolle” (en el *Ortulus Cytarae* de Pierre Phalèse y Jean Bellère, publicado en 1570) o “Pavane d’Espagne” (en la *Orchésographie* de Arbeau.<sup>29</sup>

La *Orchésographie* de Arbeau, debido a los comentarios del autor y a las indicaciones coreográficas que acompañan la música, es seguramente la fuente francesa más interesante para el estudio de la pavana española o “pavanilla”. Bajo el título “Pavane d’Espagne”, Arbeau publica la siguiente melodía que aparentemente no tiene mucho a que ver con las versiones del tema examinadas hasta ahora (véase mi transcripción en el Ejemplo VI.13).

Ejemplo VI.13: Thoinot Arbeau, “Pavane d’Espagne” (*Orchésographie*, 1588).<sup>30</sup>



Añadiendo las justas alteraciones de *musica ficta* a la “Pavane d’Espagne” publicada por Arbeau, es posible adaptar esta melodía al esquema armónico típico de la pavanilla. En el Ejemplo VI.14 propongo un hipotético acompañamiento para la melodía de la “Pavane d’Espagne” utilizando como base los primeros ocho compases del “Discante sobre la Pavana Italiana” de Cabezón según los siguientes criterios: 1) he transpuesto la melodía de la “Pavane

<sup>28</sup> Adian Le Roy, (ed.), *Breve et facile instruction pour apprendre la tablature, a bien accorder, conduire, et disposer la main sur le cistre* (Paris, 1565), fol. 14v. No he podido consultar directamente esta fuente que cita Griffiths, “Pavanilla”, p. 524.

<sup>29</sup> Pierre Phalèse y Jean Bellère, *Hortvlvs Cytharae* (Louvain, 1570), fol. 27v (fuente citada por Griffiths, “Pavanilla”, p. 524); Arbeau, *Orchésographie*, fols. 96v-97r.

<sup>30</sup> Arbeau, *Orchésographie*, fols. 96v-97r. Véase la reproducción facsímil en el Apéndice 1.1.

d’Espagne” a una quinta inferior para que coincidiera con el modo de la pieza de Cabezón y he añadido alteraciones de música ficta; 2) He simplificado los acordes de la versión de Cabezón eliminando las glosas; 3) he sustituido la voz más aguda de la versión de Cabezón con la melodía de la “Pavane d’Espagne” de Arbeau; y 4) he modificado algunos acordes cuando la melodía no encajaba perfectamente con la versión de Cabezón (en el Ejemplo VI.14 los acordes añadidos a la versión de Cabezón se encuentran entre paréntesis).

Ejemplo VI.14: Un posible acompañamiento para la melodía de la “Pavane d’Espagne” de Thoinot Arbeau.

The musical score is presented in two systems. Each system consists of a single melodic line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The first system has 8 measures, and the second system has 8 measures. The piano accompaniment includes several chords in parentheses, indicating modifications from the original version.

La melodía de Arbeau y la versión simplificada de la primera diferencia de Cabezón se pueden superponer. Los acordes que he tenido que sustituir se encuentran en aquellos compases que son armónicamente inestables (i. e. que pueden tener acordes diferentes) tanto en las diferencias de Cabezón como en las diferencias del *Ramillete de flores*.

Arbeau habla de la pavana española en dos puntos distintos de su tratado proporcionando algunas informaciones interesantes para reconstruir la historia de esta danza y de su esquema armónico. La primera vez que Arbeau cita la “Pavane d’Espagne” lo hace en el folio 33r de su tratado, después de haber explicado a su discípulo Capriol como se danza la pavana “estándar”. Capriol se queja de que “esta danza de pavana es demasiado grave y pesada para que se baile en una sala a solas con una chica joven” [mi traducción].<sup>31</sup> Efectivamente, la coreografía básica de la pavana es extremadamente estática, ya que consta de la continua repetición de un esquema de pasos muy sencillos: dos pasos simples (primeros cuatro compases) y un paso doble (otros cuatro compases) que los bailarines tienen que ejecutar primero en el sentido de marcha (sección “a”), y después retrocediendo y volviendo sobre sus pasos (repetición de “a”). La observación de Capriol es típica de los “jóvenes” que critican las danzas de los “viejos”. Efectivamente, la pavana empezó a desaparecer de las colecciones de música a finales de los años ’80 del siglo XVI y el mismo Arbeau poco antes había afirmado que la pavana “no ha sido arrinconada ni puesta fuera del uso del todo” [mi traducción].<sup>32</sup> Arbeau contesta a la observación de Capriol sobre la lentitud de la pavana diciendo que “a veces los músicos la ejecutan menos pesadamente y con un *tactus* más rápido [...], llamándola *Passe meze*” [mi traducción].<sup>33</sup> Esta frase es muy importante para el estudio de la relación entre la pavana y el *passamezzo*, que en la segunda mitad del siglo XVI suplanta a la pavana en las colecciones de danzas italianas.<sup>34</sup> Después Arbeau pasa a describir la “Pavane d’Espagne”:

Los instrumentistas [...] nos han traído, hace poco tiempo, una [pavana] que se llama “Pavane d’Espagne” que se baila con pasos divididos y con variedad de gestos [...]. Algunos danzantes dividen el paso doble que sigue a los dos pasos simples y en vez del paso doble que comprende sólo cuatro compases con cuatro semibreves, ellos introducen ocho mínimas o dieciséis semimínimas: así que

---

<sup>31</sup> Arbeau, *Orchésographie*, fol. 33r: “Ceste dance de pavane est trop grave & pesant, pour dancier en une salle avec une jeune fille seul à seul”. Véase Apéndice 4.1.

<sup>32</sup> Arbeau, *Orchésographie*, fol. 28v: “Ladicte pavane n'a pas esté abolie & mise hors d'usage du tout, & croy qu'elle ne le sera jamais, vray est qu'elle n'est pas si frequentée que par le passé”. Véase Apéndice 4.1.

<sup>33</sup> Arbeau, *Orchésographie*, fol. 33r: “Les joueurs d'instruments la sonnent aulcunes fois moins pesamment, & d'une mesure plus legiere, & par ce moyen elle se ressent de la mediocrité d'une basse-dance, & lappellons passe meze”. Véase Apéndice 4.1.

<sup>34</sup> Esses, *Dance*, vol. 1, p. 695.

realizan muchos más pasos, pasajes y adornos que encajan dentro del mismo compás y dentro de las mismas secciones de la música; tales divisiones de pasos y los movimientos ligeros de los pies moderan la gravedad de la pavana [mi traducción].<sup>35</sup>

Arbeau proporciona unas informaciones muy interesantes sobre la introducción y difusión de la “Pavane d’Espagne” en Francia. Cuando Arbeau escribía su tratado, la “Pavane d’Espagne” era todavía una novedad en Francia, ya que había sido introducida hacía poco tiempo. En realidad sabemos que la pieza aparece por primera vez en Francia en una fuente fechada en 1565 (en la *Breve et facile instruction* de Le Roy), o sea 20 años antes de la publicación de la *Orchésographie*. Sin embargo, según las palabras de Arbeau, la pavana española no ha sido introducida en Francia por un autor o un compositor en particular, sino por los “joueurs d’instruments”, o sea por los instrumentistas o músicos prácticos especializados en el repertorio de danzas recreativas, que en el caso de las pавanas solían ser instrumentistas de “haulbois & saquebouttes”.<sup>36</sup> El papel de los músicos prácticos en la transmisión de la música antigua es poco conocido debido al hecho de que la transmisión debía de tener lugar sin uso de la escritura o a través de medios perocederos como folletos o apuntes personales. Sin embargo, los ministriles que tocaban instrumentos de viento metal (“saquebouttes”) y viento madera con lengüeta (“haulbois”), gozaban de una gran movilidad en la época, sobre todo aquellos que trabajaban en alguna corte y tenían que seguir los desplazamientos de sus señores por motivos diplomáticos o bélicos. Tal como sugiere Arbeau, los ministriles tuvieron que tener un papel fundamental en la transmisión entre Italia, Francia y España del repertorio de danzas, que a veces no sigue el mismo camino que las fuentes escritas.

En su primera descripción de la “Pavane d’Espagne”, Arbeau no considera la música, sino la coreografía como elemento de distinción entre la pavana española y la pavana tradicional. Los que bailan la “Pavane d’Espagne” no se limitan a ejecutar un movimiento

---

<sup>35</sup> Arbeau, *Orchésographie*, fol. 33r: “Les joueurs d’instruments [...] depuis peu de temps ils en ont apporté une qu’ils appellent la pavane d’Espagne, laquelle se dance decoupée avec diversité de gestes, & par ce qu’elle à quelque conformité avec la dance des Canaries, je ne vous en declareray point la mode de la dancier, jusques à ce que nous soyons en propos desdictes Canaries, seulement vous entendrez icy qu’il y à aulcuns danceurs, lesquels decouperent le double qui est aprez les deux simples: Car en lieu que ledit double ne seroit que de quatre mesures notees par quatre semibreves, ils en font huit minimes blanches ou seize minimes noires, & consequemment font plusieurs assiettes de pieds, passages & fleurets, lesquels retumbent en mesme cadance, & sont de mesme duration de temps, & tels decouperments & mouvements de pieds legierement faicts, moderent la gravité de la pavane, joint qu’aprez la pavane, on dance coustumierement la gaillarde qui est legiere”. Véase Apéndice 4.1.

<sup>36</sup> Arbeau, *Orchésographie*, fol. 29v.



para cada compás siguiendo el *tactus* de semibreve, sino que dividen los pasos en más figuras y ornamentaciones: desde dos por compás (mínimas) hasta cuatro por compás (semimínimas). Esta coreografía más articulada se refleja en la música y la melodía de la “Pavane d’Espagne” que propone Arbeau: tiene tres figuraciones de semimínimas en los compases 4-5, 10-11 y 14-15.

Antes de presentar el ejemplo musical de la “Pavane d’Espagne”, Arbeau realiza otra breve descripción de la pieza:

La “Pavane d’Espagne” se danza con un compás binario y moderado sobre el aria y con los movimientos que se enseñan en la partitura que sigue. Después que ha sido danzada realizando los pasos hacia delante en el primer pasaje, hay que volver a repetir los mismos pasos en el sentido contrario; siempre sobre la misma melodía se realiza el segundo pasaje con otros movimientos nuevos y así los otros pasajes, que puedes aprender a placer [mi traducción].<sup>37</sup>

Al decir que la “Pavane d’Espagne” se danza con un compás binario y moderado, Arbeau no afirma nada que distinga esta danza de una pavana normal. Sin embargo, parece que Arbeau considera la “Pavane d’Espagne” vinculada a una melodía precisa que es la que pone en el ejemplo. Esta segunda descripción de la pavana no se puede entender perfectamente sin mirar el ejemplo de Arbeau con los pasos escritos sobre las notas musicales: la “Pavane d’Espagne” tiene una sección inicial fija igual a la de la pavana normal (compases 1-4), una sección central que varía en cada pasaje (compases 5-12) y una sección final fija (compases 13-16).<sup>38</sup> En el primer pasaje se baila la pavana tal como sugiere Arbeau; en el segundo pasaje, con la misma música, los danzantes tendrán que volver sobre sus pasos variando la sección central, y así sucesivamente. Es interesante la atención que pone Arbeau en especificar que los bailarines tienen siempre que repetir “le mesme air”, como notando que

---

<sup>37</sup> Arbeau, *Orchésographie*, fols 96v-97r: “La pavane d’Espagne se dance par mesure binaire mediocre, soubz l’air, & avec les mouvements, dont s’ensuyt la tabulature, & quand on l’a dancee en marchant en avant pour le premier passage, il la fault retrograder en desmarchant, puis continuant le mesme air, on fait avec aultres nouveaulx mouvements le second passage, puis les aultres consequemment, lesquels pourrez apprendre tout a loisir”. Véase Apéndice 4.1.

<sup>38</sup> Véase Apéndice 1.1.

esta pavana particular no se divide en varias secciones, tal como ocurre en el caso de la pavana típica dividida en dos o más secciones.

#### **VI.1.5.1.2. La *pavaniglia* en los tratados de danza italianos**

Para estudiar las danzas más en boga entre la nobleza italiana en el período comprendido entre finales del siglo XVI y principios del siglo XVII, tenemos tres tratados fundamentales, mucho más completos y ricos en detalles sobre las coreografías que el tratado de Arbeau: *Il ballarino* (Venecia, 1581), *Nobiltá di dame* (Venecia, 1600) de Fabrizio Caroso y *Le gratie d'amore* (Milán, 1602) de Cesare Negri. En los tres tratados podemos leer muchos detalles sobre la coreografía de la *pavaniglia*; además, en el tratado de Negri se hallan dos versiones distintas de esta danza: la “Pavaniglia alla romana” y “La pavaniglia all'uso di Milano”. Esto significa que si en los tiempos de la primera publicación de Caroso (1581) esta danza podía ser una novedad (tal como pasaba en Francia según Arbeau alrededor de los años 80 del siglo XVI), a finales del siglo XVI la “pavaniglia” tenía que ser una de las danzas más difundidas y apreciadas en Italia.

##### **VI.1.5.1.2.1. Fabrizio Caroso, *Il ballarino*, 1581**

La primera pieza musical titulada “pavaniglia” o pavanilla en una fuente fechada se encuentra en *Il ballarino* (1581) de Fabrizio Caroso (véase mi transcripción en el Ejemplo VI.15); aparece siete años antes que en la *Orchésographie*, dieciséis años después de la primera pavana “L'espagnolle” en fuentes francesas, unos veinte años después del “Discante sobre la Pavana Italiana” de Cabezón y doce años antes que la redacción del *Ramillete*, que es la primera fuente española fechada donde hay una obra titulada “Pavanilla”. Tal como se puede notar en el ejemplo VI.15, la pavanilla de Caroso es muy parecida a los primeros 16 compases de la versión de Cabezón (compárense el Ejemplo VI.15 con el Ejemplo VI.8).

Ejemplo VI.15: Fabrizio Caroso, “Pavaniglia” (*Il ballarino*, 1581).<sup>39</sup>

The image displays a musical score for 'Pavaniglia' by Fabrizio Caroso. It consists of four staves of music in a single system. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The melody is written in a single line, with figured bass notation below it. The figures are 'i', 'V', and 'i'. The second staff continues the melody, with a figure of 'VII' below. The third staff has figures 'i', 'VII', 'i', 'iv', 'V', and 'b7'. The fourth staff has figures 'IV', 'V', 'I', 'V', and 'I'. The score ends with a double bar line and repeat dots.

La melodía de los compases 1, 6, 7 de la pavanilla de Caroso es idéntica a la melodía de los compases correspondientes de la versión de Cabezón. En los demás compases, la melodía de la versión de Cabezón y de Caroso mantienen un perfil muy parecido. Este dato es extremadamente interesante ya que en el apartado VI.1.2. había considerado los compases 1-16 del “Discante sobre la Pavana Italiana” de Cabezón como la primera glosa sobre un tema que en su forma original tenía que ser parecido a la sección a de las pavanas de Mudarra. Dado que encontramos la misma melodía de la versión de Cabezón en la versión de Caroso y en otras versiones italianas y españolas de la pavanilla, es posible suponer dos hipótesis distintas: 1) los compases 1-16 del “Discante” no constituyen la primera glosa, sino que son el tema que Cabezón copió de otra fuente, probablemente italiana; y 2) los compases 1-16 del “Discante” son efectivamente la primera glosa sobre la sección “a” de la pavana de Mudarra, y esta glosa de Cabezón se afirmará como tema de pavanilla en fuentes españolas, italianas, francesas, inglesas y alemanas posteriores.

Por lo que se refiere al esquema rítmico-armónico, las piezas de Caroso y Cabezón, la “Pavanilla” del manuscrito de Simancas y la pavanilla anónima del *Ramillete de flores* coinciden. En la pavanilla de Caroso resulta significativa la ausencia del acorde III, sustituido

<sup>39</sup> Fabrizio Caroso, *Il ballarino* (Venecia, 1581), fol. 39v. Véase la reproducción facsimil en el Apéndice 4.3.

por i en la primera mitad del compás 9. El parecido de esta obra con la versión de Cabezón es indudable, mientras que en el caso de la “Pavane d’Espagne” de Arbeau las similitudes son menores. Caroso escribe 16 esquemas coreográficos que hay que realizar sobre el tema del Ejemplo VI.15 ejecutado 16 veces. En *Nobiltà di dame*, el segundo tratado de danza publicado por Caroso en 1600, encontramos otra versión de la pavanilla que presenta algunas variantes con respecto a la versión de *Il ballarino* en la segunda mitad de la pieza.<sup>40</sup>

#### VI.1.5.1.2.2. Cesare Negri, *Le gratie d’amore*, 1602

Cesare Negri en *Le gratie d’amore* (1602) propone dos versiones, tanto musicales como coreográficas, de la “pavanilla”: la “Pavaniglia alla romana messa in uso dall’autore” y “La pavaniglia dell’autore all’uso di Milano” (véase las melodías de estas dos piezas en el Ejemplo VI.16).

Ejemplo VI.16: Cesare Negri, melodías de la “Pavanilla alla romana” y de la “Pavaniglia all’uso di Milano” (*Le gratie d’amore*, 1602).<sup>41</sup>

*Pavaniglia alla romana*

*Pavaniglia all'uso di Milano*

[i] [V] [i] [VII]

[III] [VII] [i] [VII] [iv] [V] [i]

<sup>40</sup> Fabrizio Caroso, *Nobiltà di dame* (Venecia, 1600), fol. 24r.

<sup>41</sup> Cesare Negri, *Le gratie d’amore* (Milán, 1602); edición facsímil (Bologna: Forni, 1969), pp. 135 y 159.

El acompañamiento para laúd de las melodías del Ejemplo VI.16 presenta un esquema armónico que a veces difiere mucho del esquema típico de pavanilla que también usa Caroso. Sin embargo, las dos melodías de Negri pueden encajar perfectamente con el esquema-base de pavanilla, cuyos acordes he anotado en el Ejemplo VI.16. Las dos melodías se mueven a distancia de tercera y tienen un parentesco evidente con las melodías típicas de esta danza; particularmente evidente es la similitud entre la melodía de la “Pavaniglia all’uso di Milano” y de la “Pavane d’Espagne” de Arbeau, que coinciden en los seis primeros compases.

Negri describe 10 y 8 esquemas coreográficos para bailar sobre sus dos versiones de la pavanilla “alla romana” y “all’uso di Milano” respectivamente. Antes de los dos ejemplos musicales el autor especifica a propósito de la música: “E una parte sola e si fa sempre fino al fine del ballo”; también Negri insiste sobre el hecho de que la pavanilla consta de una única sección (a diferencia de las pavanias tradicionales).

El hecho de que existieran dos versiones del tema, una típica de Milán y la otra típica de Roma, parece sugerir un origen italiano de la danza; esto contrasta con las fuentes francesas e inglesas que indican España como lugar de origen del tema. Sin embargo, no hay que olvidar que Milán se hallaba bajo el dominio español desde 1536 (Negri dedica su tratado a Felipe III, Rey de España) y que las danzas descritas en los manuales de Caroso y Negri eran típicas de la nobleza, clase social muy permeable a las modas procedentes del extranjero. A este propósito es muy interesante la primera parte del tratado *Le gratie d’amore*, donde el autor habla de su vida profesional y los personajes de relieve en el mundo de la danza de finales del siglo XVI.<sup>42</sup> Estas páginas describen un panorama internacional donde bailarines italianos trabajan en las cortes francesa y española cobrando cantidades importantes de dinero y recibiendo regalos de todo tipo. Por ejemplo, Francesco Legnano de Milán, por sus dotes de bailarín, fue muy apreciado por Carlos V y Felipe III “potentissimo Re nostro”;<sup>43</sup> Ludovico Palvello bailó muchas veces frente al rey de Francia Enrique II y al rey de Polonia;<sup>44</sup> Pompeo Diobono fue maestro de danza de Carlos hijo de Enrique II de Francia, que fue a su vez rey de

---

<sup>42</sup> Véase Apéndice 1.4.

<sup>43</sup> Negri, *Le gratie d’amore*, p. 2: “Francesco Legnano Milanese, per la gratia, è leggiadria sua quanto sia stato caro all’Imperatore Carlo Quinto, & al Potentissimo Rè nostro Filippo II. & ad altri Prencipi, assai lo fanno sapere gli stipendij, c’hebbe, & i doni con che fù riconosciuto, che per esser noti al mondo, non starò à raccontargli”. Véase Apéndice 1.4.

<sup>44</sup> Negri, *Le gratie d’amore*, p. 2: “Lodovico Palvello, molte volte ballò dinanzi ai Rè di Francia Henrico II. & al Rè di Pollonia, è carico si può dire di doni à casa se ne tornò, il cui valore fu infinito, e meraviglioso nella prestezza della gamba”. Véase Apéndice 1.4.

Francia por un breve período (Carlos IX);<sup>45</sup> el milanés Virgilio Bracesco fue maestro de danza del Rey de Francia Enrique II y del Delfín (futuro Francisco II), y también estuvo al servicio del Rey de España Felipe II y Elizabeth de Valois;<sup>46</sup> el mismo Negri había danzado para todas las autoridades de la época, además de organizar los festejos para celebrar la venida de “La Serenissima Regina di Spagna Donna Margherita” (días 30/11/1598-18/12/1598) descritos minuciosamente en *Le gratie d’amore*.<sup>47</sup>

Después de la interesante frase de Arbeau sobre la importancia de los músicos prácticos en la transmisión del repertorio de danzas (Véase Capítulo VI.1.5.2.1), Negri nos sugiere otro medio de transmisión de las danzas renacentistas entre las cortes de Europa: los mismos bailarines y maestros de danza que, viajando de corte en corte, enseñaban su propio repertorio y lo enriquecían aprendiendo las danzas locales.

#### **VI.1.5.2. Comparación entre las coreografías de la *pavaniglia* y de la *pavane d’Espagne***

La pavana italiana de Cabezón, la “Pavanilla” del Manuscrito de Simancas, la pavanilla del *Ramillete de flores*, la *pavane d’Espagne* francesa y las *pavaniglie* italianas tienen muchas características en común por lo que se refiere al aspecto musical, por lo que podríamos considerarlas como variantes de un mismo tema. Sin embargo, antes de intentar reconstruir el origen y la primera evolución de esta pieza y de su esquema armónico, es necesario averiguar si las distintas versiones de la pavanilla pueden ser consideradas como la

---

<sup>45</sup> Negri, *Le gratie d’amore*, p. 3: “Ma chi potrebbe creder gl’honori, che gli furono fatti, & i gradi, che gli furono dati nella corte del Rè Enrico secondo, che pur Governatore la costituì del suo secondo figliuolo Carlo Ducad’Orleans, e stipendij gl’assegnò di ballarino di 200. franchi, & di valletto di camera di 260. che piu? havea mille franchi ancora di pensoine, e 160. per lo vestire; ne potrei così tosto annoverar i gran presenti, che da diversi Principi furlongli in poco tempo fatti; e se à Dio fusse piaciuto, che più lungo corso di vita havesse havuto il Duca, dopoi che Rè fù incoronato di Francia, è Carlo nono chiamato, forse la città nostra di Milano haurebbe veduto in persona d’un suo cittadino, i maggiori gradi di tutta Francia ne mancò pur tuttavia dopò la morte di Carlo nono, Enrico terzo che succedesse, di confermargli le piazze, e le pensioni dategli dal Rè morto, non solo sua vita durante, ma per gli figliuoli ancora; avenga che non habbia per sua di sgratia potuto il premio godere delle sue fatiche”. Véase Apéndice 1.4.

<sup>46</sup> Negri, *Le gratie d’amore*, p. 3: “Virgilio Bracesco milanese, insegnò anch’egli à ballare al Rè di Francia, Enrico secondo, & à Delfino suo primo figliuolo, che fu poi incoronato Rè di Francia, e detto Francesco secondo. ma sarei troppo lungo, se de gli stipendij, e doni grandissimi, che da quel gran Rè questi hebbero, io ad uno, ad uno in questo luogo raccontar volessi, basta à dire che non gli mancò fortuna al suo merito corrispondente, e che tutte le provisioni, & piazze dategli dal Rè Francesco, benignamente furongli da successori di lui confermate. Finalmente in Spagna se n’andò con la Serenissima Reina, sorella d’Enrico terzo Rè di Francia, & moglie del nostro potentissimo Rè di Spagna Filippo II. è colà avanti à sua Maestà ballò è della destrezza, è leggiadria sua, lode ne riportò è premio honoratissimo”. Véase Apéndice 1.4.

<sup>47</sup> Negri, *Le gratie d’amore*, pp. 12-16.

misma danza. En el caso de la *pavaniglia* tenemos por lo menos tres descripciones distintas de la coreografía: la de Caroso y las dos de Negri; en el caso de la *pavane d'Espagne* tenemos la descripción de Arbeau. Para realizar esta breve comparación de coreografías entre *pavane d'Espagne* y *pavaniglia* me voy a basar en la *Orchésographie* de Arbeau y en *Il ballarino* de Caroso que parece describir un modelo de pavanilla más estándar con respecto a las dos variantes que se hallan en el tratado de Negri.

Según la descripción de Caroso “questa pavaniglia ha da farsi in sedici tempi”, o sea que hay que ejecutar la música dieciséis veces y cada vez los bailarines realizarán un esquema de pasos distintos. Arbeau expresa el mismo concepto cuando afirma que “puis continuant le mesme air, on fait avec aultres nouveaulx mouvements le second passage, puis les aultres consequemment, lesquels pourrez apprendre tout a loisir”.<sup>48</sup> La diferencia sustancial entre los dos autores es que Arbeau no especifica cuántas veces hay que volver a bailar sobre la misma música, mientras Caroso describe con muchos detalles cada uno de sus dieciséis esquemas de danza (“tempi”).

Según los pasos que Arbeau pone directamente sobre la melodía de la “Pavane d'Espagne”, la coreografía de esta danza presenta una parte inicial (de 4 compases) y una final (de cuatro compases) que son fijas; por otro lado, la parte central de la danza (de 8 compases) que corresponde a una serie de 8 “fleurets” (saltitos con un pie levantado hacia delante) varía con cada repetición de la música.

---

<sup>48</sup> Arbeau, *Orchésographie*, fol. 96v. Véase Apéndice 1.1.

Tabla VI.2: Esquema coreográfico para danzar la “Pavane d’Espagne”  
(Arbeau, *Orchésographie*, 1586).<sup>49</sup>

Compás 1	“pied gaulche avancé”	Ces deux pas sont simple a gaulche	“En aultres passages de cesté pavane d’Espagne, en lieu de ces fleurets icy, le danceur fait d’autres gesticulations, tant en marchant que retrogradant”
c. 2	“pieds joincts”		
c. 3	“pied droit avancé”	Ces deux pas sont simple a droit.	
c. 4	“pieds joincts”		
c. 5	“Pied droict approché, causant pied en l’air gaul” [fleuret]		
c. 6	“fleuret”		
c. 7	“fleuret”		
c. 8	“fleuret”		
c. 9	“fleuret”		
c. 10	“fleuret”		
c. 11	“fleuret”		
c. 12	“fleuret”		
c. 13	“pied joincts “pied en l’air droit”	“Le danceur fait ceste fin en tous les passages de la pavane d’Espagne”.	
c.14	“pied en l’air gaulche”		
c. 15	“pied en l’air droit”		
c. 16	“pieds joincts”		

El primer *tempo* que Caroso describe en su tratado difiere bastante de la coreografía propuesta por Arbeau (Véase Tabla VI.3).

Tabla VI.3: Esquema coreográfico para danzar el primer “tempo” de la Pavaniglia  
(Caroso, *Il Ballarino*, 1581).<sup>50</sup>

Compases 1-8	“Riverenza grave”
cc. 9-10	“Continenza minima col pie sinistro”
cc. 11-12	“Continenza minima col pie destro”
c. 13	“Riverenza presta”
c. 14	“Zoppetto”
c. 15	“Passo col destro a modo di Gagliarda”
c. 16	“Cadenza a pie pari con le gambe distese e la persona dritta”

<sup>49</sup> Arbeau, *Orchésographie*, fols. 96v-97r. En el grabado original, la escrita “En autre passages...” se encuentra por debajo de “Pied droict...” (compás 5) sólo debido a problemas de espacio. Como la frase que se refiere al c. 5 describe el primer “fleuret” con el pie izquierdo al aire, tiene que quedar comprendida debajo de la indicación “En aultre passages...”. Véase Apéndice 1.1.

<sup>50</sup> Caroso, *Il ballarino*, fol. 37r. Véase Apéndice 1.3.



Sin embargo, al describir el esquema para danzar el segundo “tempo” de la *Pavaniglia*, Caroso propone un esquema básicamente idéntico al de Arbeau (véase Tabla VI.4). Efectivamente, el esquema coreográfico de Caroso para bailar el segundo “tempo” de la *pavaniglia* tiene una primera sección de cuatro compases un poco más elaborada que la versión de Arbeau, seguida por una sección central de ocho “fioretti” (en ocho compases) que corresponden exactamente a los ocho “fleurets” de Arbeau, y una sección final de cuatro compases sustancialmente igual a la de Arbeau (compárense la Tabla VI.2 y la Tabla VI.4).

Tabla VI.4: Esquema coreográfico para danzar el segundo “tempo” de la *pavaniglia* (Caroso, *Il Ballarino*, 1581).<sup>51</sup>

Cc. 1-2	“Puntata grave”	Esta parte se repite siempre igual
c. 3	“Passo grave” y “Mezza riverenza”	
c. 4	“Sotto piede”	
c. 5	“fioretto”	Esta parte central varía casi en cada figura
c. 6	“fioretto”	
c. 7	“fioretto”	
c. 8	“fioretto”	
c. 9	“fioretto”	
c. 10	“fioretto”	
c. 11	“fioretto”	
c. 12	“fioretto”	
c. 13	“Cadenza col pie destro”	Esta parte se repite siempre igual
c.14	“Zoppetto in aria”	
c. 15	“Passo col sinistro a modo di Gagliarda”	
c. 16	“Cadenza a pie pari”	

En los restantes 14 “tempi” de la *pavaniglia*, Caroso propone otros esquemas coreográficos que dejan invariadas las secciones primera y tercera de la danza (cc. 1-4 y cc. 13-16) y donde se modifica la sección central de “fioretti” (cc. 5-12).<sup>52</sup>

Evidentemente, Caroso y Arbeau describen la misma danza de forma más o menos completa. Por tanto es posible afirmar que la *pavaniglia*-pavanilla y la *pavane de Espagne*, además de compartir el mismo esquema armónico y melodías parecidas, eran efectivamente la misma danza. Por lo que se refiere a las fuentes españolas, tres tratados de danza contienen informaciones técnicas para bailar la pavana: el tratado anónimo *Reglas de danzar* de finales

<sup>51</sup> Caroso, *Il ballarino*, fols. 37r-38-v. Véase Apéndice 1.3.

<sup>52</sup> Véase Apéndice 1.3.

del siglo XVI, los *Discursos sobre el arte de dançado* de Juan Esquivel Navarro publicado en 1642 y el manuscrito *Libro de danzar* de Juan Antonio Jaque de la segunda mitad del siglo XVII.<sup>53</sup> El autor de las *Reglas de danzar* describe una coreografía para bailar la “pavana italiana” que no tiene nada que ver con las coreografías de pavanilla-*pavane* propuestas por Arbeau, Negri y Caroso, sino que es más parecida a una gallarda (véase Capítulo V.3.1.3.2).<sup>54</sup> Esquivel describe unos pasos diferentes de aquellos descritos por Arbeau y Caroso; sin embargo, la coreografía que propone Esquivel encaja perfectamente con una pieza de 16 compases no dividida en secciones y que se debe repetir muchas veces para realizar varias mudanzas.<sup>55</sup>

### VI.1.5.3. La *pavaniglia* y la *pavane d’Espagne* en el siglo XVII

La primera mitad del siglo XVII constituye el período de máxima difusión de la danza conocida en España como pavana italiana o pavanilla, en Italia como *pavaniglia* y en otros países como pavana española. Así que para terminar esta reseña sobre la historia de esta danza describiré brevemente la evolución que tuvo en el primer período barroco.

En Italia, después de las *pavaniglie* que aparecen en los tratados de danza de Caroso y Negri, se encuentran numerosos ejemplos de esta danza en el repertorio de música rasgueada para guitarra a partir de la *Nuova inventione d’intavolatura* de Girolamo Montesardo (1606).<sup>56</sup> Hudson cita también ejemplos de *pavaniglie* de la primera mitad del siglo XVII para laúd, tecla y conjunto instrumental.<sup>57</sup> En el norte de Europa, durante el siglo XVII se seguirá utilizando el título “Pavane d’Espagne”: por ejemplo, Hudson cita las versiones de Michael Pretorius (1612), Nicolas Vallet (1615), Adriaen Valerius (1626) y las variaciones compuestas conjuntamente por Jan Pieterszoon Sweelinck y Samuel Scheidt.<sup>58</sup>

---

<sup>53</sup> Antón Priasco, “Reglas de danzar”, pp. 239-245; Juan de Esquivel Navarro, *Discursos sobre el arte de dançado* (Sevilla, 1642), citado en Esses, *Dance*, vol. 1, pp. 692-693; Juan Antonio Jaque, *Libro de danzar* (Madrid, Biblioteca Nacional, Mss. 18580/5), citado por Esses, *Dance*, vol. 1, p. 693.

<sup>54</sup> Véase Apéndice 1.5.

<sup>55</sup> Véase Esses, *Dance*, vol. 1, pp. 692-693.

<sup>56</sup> Girolamo Montesardo, *Nuova inventione d’intavolatura, per sonare li balletti sopra la chitarra spagniuola* (Florencia, 1606), pp. 21-22.

<sup>57</sup> Hudson, “Pavaniglia”, pp. 252-253.

<sup>58</sup> Hudson, “Pavaniglia”, pp. 252-253.

La pavanilla en España tuvo mucho éxito a lo largo de todo el siglo XVII hasta entrado el siglo XVIII. Pero, en las fuentes españolas del período barroco, esta danza que mantiene intactas las características musicales de la versión renacentista más que en otros países, es llamada simplemente “Pavana”. Algunas versiones de la danza se encuentran en las colecciones para guitarra de Luis de Briceño (1626), Gaspar Sanz (1674), Lucas Ruiz de Ribayaz (1677), Francisco Guerau (1694) y Santiago de Murcia (1714).<sup>59</sup> En los ejemplos siguientes, para guitarra rasgueada (Sanz) y para guitarra punteada (Guerau), se puede notar la tendencia conservadora del repertorio español para guitarra del siglo XVII, ya que se mantienen inalteradas las características rítmicas, melódicas y armónicas de esta danza renacentista (véase Ejemplo VI.17 y VI.18).

Ejemplo VI.17: Gaspar Sanz, “Pavana”  
*(Instrucción de música sobre la guitarra española, 1672).*<sup>60</sup>

The musical score for Gaspar Sanz's "Pavana" is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The piece consists of 15 measures, divided into four lines of music. The notes are:   
 Line 1 (measures 1-3): G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. Chord figures: i, V, i.   
 Line 2 (measures 4-6): G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Chord figures: VII, IV, VII.   
 Line 3 (measures 7-9): G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6. Chord figures: III, VII, i, V, i.   
 Line 4 (measures 10-15): G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F7, G7. Chord figures: iv, V, i, iv, V, i.   
 The notes are marked with 'i' for upward strokes and 'v' for downward strokes. Roman numerals (i, V, VII, IV, III, iv) indicate the chord functions.

<sup>59</sup> Véase Esses, *Dance*, vol.2, pp. 466-478.

<sup>60</sup> Transcripción según Esses, *Dance*, vol. 2, p. 466. Las notas representan las fundamentales de los acordes realizados por la guitarra; las cifras romanas indican la función de cada acorde; la dirección de las plicas indica la dirección del rasgueo (hacia arriba o hacia abajo).

Ejemplo VI.18: Francisco Guerau, “Pavanas”  
 (Poema harmónico compuesto de varias cifras, 1694).<sup>61</sup>

[siguen otros 11 diferencias...]

En la versión de Guerau del tema de la pavana (Ejemplo VI.18), no sólo podemos observar el esquema armónico intacto de la versión renacentista, sino también la melodía que en los compases 1-3 es idéntica a la que aparece por primera vez en el “Discante sobre la Pavana Italiana” de Cabezón, compuesto 150 años antes que la versión de Guerau.

La versión para guitarra rasgueada de Sanz (Ejemplo VI.17) representa la última etapa del proceso de transformación del tema que se puede trazar desde el Renacimiento hasta el Barroco a través de las versiones de Mudarra, Cabezón y del *Ramillete de flores*. En la versión más antigua (Mudarra), es evidente la estructura a cuatro voces del tema, idéntica a la estructura que tienen las obras vocales basadas en el esquema de folía; en la versión de Cabezón se nota todavía la estructura polifónica a pesar de las glosas que afectan a todas las voces; en la versión para vihuela del *Ramillete* se pierde la primitiva estructura a cuatro voces, en particular las funciones de las series melódicas “x” e “y”, mientras adquieren más importancia la melodía y el acorde en sí; en las versiones barrocas del tema (como la versión para guitarra punteada de Guerau) adquieren valor estructural sólo la melodía y el bajo según la dualidad típica del estilo barroco; finalmente, en las versiones para guitarra rasgueada (como la de Sanz) se pierde toda dimensión horizontal de la música: la pavanilla ha llegado a

<sup>61</sup> Transcripción según Esses, *Dance*, vol. 2, pp. 469-470.

ser una pura secuencia de acordes. Por supuesto, el proceso de transformación que he evidenciado a propósito del tema de la pavanilla puede aplicarse a todas aquellas danzas y temas, como la folía temprana, la *romanesca* o el *Ruggiero* que se originaron en el Renacimiento y siguieron en boga durante el período Barroco.

#### **VI.1.5.4. Probable origen de la pavanilla**

Después de analizar la presencia del tema de pavanilla en las fuentes musicales y tratados europeos he podido aclarar que la pavanilla (en España) o *pavaniglia* (en Italia) es la misma danza que se conocía en Francia como “Pavane d’Espagne” o “Pavane l’Espagnol”. Queda todavía por aclarar la cuestión del origen de esta danza, que es particularmente interesante ya que puede revelar la procedencia de la variante del esquema  $\alpha$  que acompaña casi siempre a la pavanilla.

Antes de que se generalizara en España el nombre “pavanilla” (con la versión del *Ramillite* de 1593, o anteriormente con la versión del Manuscrito de Simancas) o “pavaniglia” en Italia (a partir del tratado de Caroso de 1581), esta danza se conocía como “pavana italiana” en España (el “Discante sobre la pavana italiana” de Cabezón es de meados del siglo XVI) y como pavana española en Francia (a partir del manual para cítara de Le Roy de 1565). Este es el dato que quizás da lugar a más confusión sobre el origen de la danza: los españoles consideran como italiana una danza que en otros países se reconoce como española. En realidad estas dos diferentes atribuciones no tienen por qué contradecirse; ambas podrían tener su razón de ser. La hipótesis más sencilla sería que los músicos españoles introdujeron y difundieron en España una danza de origen italiano que tenía ya todas las características típicas de la pavanilla. A lo mejor, el compositor que introdujo la pavanilla en España fue el mismo Cabezón, el autor más antiguo que compone una pieza con todas las características de esta danza: esquema rítmico-armónico fijo, una única sección de 16 compases que se repite numerosas veces, y una melodía fija independiente del esquema armónico-melódico. Posteriormente, los franceses conocieron esta danza a través de fuentes españolas y la llamaron “pavane d’Espagne”, mientras los españoles seguían considerando esta danza como italiana. Sin embargo, esta reconstrucción no tiene en cuenta numerosos factores como la relación entre la versión de Cabezón y las pавanas I y III de Mudarra, o el hecho de que, en Italia, el tema y el nombre de “pavaniglia” aparecen muy tarde con respecto a las primeras fuentes francesas y españolas del tema. Por eso, a continuación propongo otra posible reconstrucción del origen de la pavanilla.

En primer lugar, tanto Mudarra como Cabezón, en cuyas obras aparece por primera vez el esquema de pavanilla (en 1546 y antes de 1566, respectivamente), no consideran sus obras pavanillas sino pавanas. Las dos pавanas de Mudarra tienen todas las características de la danza de pavana y como hemos visto se basan en un tema de origen italiano: la “Pavana del Duca” (Véase Capítulo VI.1.1.4). Es muy probable que Cabezón no copiara el tema de la pavanilla directamente de una fuente italiana, sino que simplemente utilizara la primera sección de las pавanas de Mudarra para escribir una serie de variaciones (“discantes”) sobre un tema que él consideraba, justamente, de procedencia italiana. ¿Qué hace Cabezón al utilizar sólo una de las tres secciones usuales de la pavana? Escribe una pavana abreviada, una pavana más corta de lo debido; escribe, de hecho, una pavanilla, pero sin nombrarla “pavanilla”, quizás porque es consciente de estar trabajando sobre una sección de una “Pavana italiana”. Según Griffiths, el término castellano “pavanilla” procede del italiano “pavaniglia”; yo creo lo contrario, porque en italiano el sufijo *-iglio-a* es muy poco común y tiene un matiz despectivo, mientras que en castellano el diminutivo *-illo-a* es más común y denota simplemente disminución. Además, la palabra “pavanilla” es documentada en España por lo menos 15 años antes que en Italia, donde aparece por primera vez como “pavaniglia” en el tratado *Il ballarino* de Caroso publicado en 1581. Esses cita una carta de Eugenio Salazar de Alarcón escrita antes de 1567 donde el autor nombra una serie de danzas: “pavanilla italiana”, “gallarda”, “saltarelo” y “alemana”.<sup>62</sup> Es verdad que Salazar de Alarcón considera la “pavanilla” como una danza italiana, pero durante ese período, hasta 1581, en Italia no se utilizó ni la palabra “pavanilla” ni ninguna pieza basada exclusivamente en el esquema armónico y métrico de la pavanilla, tal como aparece, por primera vez, en la “Pavana Italiana” de Cabezón (anterior a 1566). Sin embargo, tal como muestra la Tabla VI.5, la afirmación de Salazar de Alarcón encaja perfectamente con la evolución española en cuatro fases de la pavana a pavanilla:

Tabla VI.5: Primera evolución de la “pavana” en la “pavanilla” en España.

Fase	Título	Forma	Autor	Fecha
1	“Pavana” [ <i>italiana</i> ]	a-a <sup>1</sup> , b-b <sup>1</sup> , c-c <sup>1</sup>	Mudarra	1546
2	“Discante sobre la Pavana Italiana”	a x 6	Cabezón	antes de 1566
3	“Pavanilla italiana”	desconocida	Citado por Salazar de Alarcón	antes de 1567
4	“Pavanilla”	a x 6	Anónimo ( <i>Ramillete de flores</i> )	1593

<sup>62</sup> Esses, *Dance*, vol. 1, p. 697.

Según mi hipótesis, en España tuvo lugar un proceso de modificación y recreación de una pavana italiana en cuatro fases: 1) Mudarra publicó dos versiones (“Pavana I” y “Pavana III”) de una pavana en tres secciones (a-b-a) de origen italiano (la “Pavana del Duca”); 2) después, quizás a partir de la versión de Cabezón (alrededor de 1550), que en su primera diferencia crea también la melodía que será típica de la pavanilla, se empieza a utilizar sólo la primera sección (a) de la pavana publicada por Mudarra para escribir variaciones; 3) se nombra “pavanilla” a esta versión reducida de la pavana italiana y se crea una coreografía que encaja con el nuevo esquema, pero reconociendo todavía el origen italiano del tema (la “pavanilla italiana” de Salazar de Alarcón); y 4) en España, finalmente, el origen italiano de la danza cae en el olvido.

En un primer momento (fases 1-3), los autores españoles siguieron reconociendo el origen italiano de la danza. Sin embargo, los músicos y los nobles españoles estaban tocando y bailando algo muy distinto a una pavana italiana, y de esto se dieron cuenta primero los franceses, cuando entraron en contacto con la nueva forma y, más tarde, los italianos. En los países del norte de Europa se siguió llamando a esta danza “Pavane d’Espagne” o “Spanish pavan”, en Italia se impuso definitivamente el término “pavaniglia” derivado del castellano “pavanilla”, mientras que en España, a partir del siglo XVII, se volvió a utilizar simplemente el término “pavana”.

Cuando Arbeau publicó su tratado de danza (1587), la pavana tradicional ya no estaba muy en boga y estaba cobrando importancia la “Pavane d’Espagne” introducida en Francia desde hacía pocos años. En el tratado de Caroso no se encuentran “pavanas”, sino dos “passoemezzi” (danza parecida a la pavana) y la “pavaniglia”. Esto indica que en Italia a finales de los años ’80 la pavana había desaparecido del repertorio de los bailarines, mientras emergía la nueva variante (“pavaniglia”) coreográficamente más compleja y dinámica. En los tiempos de Negri (1602), la *pavaniglia* en Italia había cobrado todavía más importancia, ya que existían dos variantes regionales de esta danza. En España, la pavanilla (llamada simplemente “pavana”) tuvo su período de máximo esplendor durante el siglo XVII y principios del XVIII.

La hipótesis de la re-creación de una pavana italiana por parte de los músicos españoles permite eliminar la mayoría de las contradicciones que emergen siguiendo el origen y la primera difusión de esta danza a través del análisis de las fuentes musicales. En cualquier caso se confirman las siguientes evidencias: 1) el esquema armónico-melódico de la pavanilla es de origen italiano; y 2) en su forma más antigua (Mudarra y Cabezón) el esquema

armónico-melódico de pavanilla tiene la misma estructura que las obras vocales basadas en el esquema de folía.

## **VI.2. La pavana binaria y el esquema armónico-melódico de “La dama”**

El segundo grupo de obras que tomaré en consideración en este capítulo comprende dos juegos de variaciones que Cabezón compuso basándose en el mismo esquema armónico-melódico (véase Tabla VI.1.): las “Diferencias sobre la Pavana Italiana” y las “Diferencias sobre el canto «La dama le demanda»”, publicadas póstumamente en las *Obras de música para tecla, harpa y vihuela* (1578).<sup>63</sup> El título “Diferencias sobre la Pavana Italiana” parecería indicar que este juego de variaciones se basa sobre el mismo tema utilizado en el “Discante sobre la Pavana Italiana”; sin embargo, a pesar de los títulos casi idénticos, las “Diferencias” y el “Discante” se basan en dos temas muy diferentes. Por el contrario, las seis “Diferencias sobre el canto «La dama le demanda»” (fols. 192r-193v) que en las *Obras de música* siguen inmediatamente a las “Diferencias sobre la Pavana Italiana” (fols. 190r-192r) se basan en el mismo tema de la pieza que las precede a pesar de tener títulos diferentes.

El tema utilizado en las “Diferencias sobre la Pavana Italiana” y en las “Diferencias sobre el canto «La dama le demanda»” coincide sólo parcialmente con el esquema de folía; así que me ocuparé de estas piezas sobre todo por las siguientes razones: 1) en las investigaciones sobre la folía se suelen considerar como variantes del esquema armónico-melódico  $\alpha$ ; y 2) estas obras permiten completar el estudio de pавanas instrumentales de origen italiano en fuentes españolas.

### **V.2.1. Antonio de Cabezón, “Diferencias sobre la Pavana Italiana” (*Obras de música*, 1578)**

Contrariamente a lo que señala Anglés en su edición, no considero que la música de los compases 1-24 de las “Diferencias sobre la Pavana Italiana” sea el tema sobre el que se basan las variaciones, sino la primera diferencia. De hecho, los compases 1-24 no presentan la versión “llana” del tema, sino que son evidentes las glosas aplicadas a la voz más aguda (véase Ejemplo VI.19).

---

<sup>63</sup> Cabezón, *Obras de música*, fols. 190v-192r y fols. 192r-193v; edición moderna en Anglés, ed., *Antonio de Cabezón*, pp. 63-66 y pp. 67-70.



Ejemplo VI.19: Antonio de Cabezón, “Diferencias sobre la Pavana Italiana”, cc. 1-24  
(*Obras de música*, 1578).<sup>64</sup>

The image displays a musical score for a piece titled "Diferencias sobre la Pavana Italiana" by Antonio de Cabezón. The score is presented in five systems, each consisting of a grand staff with a treble and bass clef. The music is in a common time signature (C). The first system (measures 1-5) shows the beginning of the piece with a treble staff starting on a whole rest and a bass staff with a series of chords. The second system (measures 6-11) features a more active treble staff with eighth-note patterns and a bass staff with sustained chords. The third system (measures 12-16) continues the melodic development in the treble and harmonic support in the bass. The fourth system (measures 17-21) shows further melodic and harmonic progression. The fifth system (measures 22-24) concludes the excerpt with a final melodic phrase in the treble and a sustained bass line. Various musical notations such as accidentals (flats and sharps), slurs, and dynamic markings (p) are used throughout the score.

[siguen otras cuatro diferencias...]

En el Ejemplo VI.20 se puede observar el esquema rítmico-armónico-melódico del tema de “Pavana Italiana” que Cabezón utiliza en las “Diferencias”; para realizar el Ejemplo VI.20, no me he basado exclusivamente en la primera diferencia, sino también en la tercera

<sup>64</sup> Transcripción según Anglés, ed., *Antonio de Cabezón*, p. 63.

(cc. 40-64), donde el compositor glosa sólo las voces más graves dejando inalterada la melodía del tema.

Ejemplo VI.20: Cabezón, “Diferencias sobre la Pavana Italiana”  
(esquema rítmico-melódico-armónico).

El esquema rítmico-armónico-melódico evidenciado en el Ejemplo VI.20 es probablemente muy parecido al hipotético tema llano de “Pavana Italiana” en el que Cabezón se basó para componer sus diferencias. Este tema de pavana italiana se divide en tres secciones a-b-b<sup>1</sup> de 8 compases cada una con un total de 24 compases. El autor utiliza esta estructura en todas las diferencias menos en la segunda, donde la estructura utilizada es a-b. Los primeros 8 compases de la sección “a” coinciden con el esquema armónico-melódico  $\alpha 1$  tal como aparece en las obras del repertorio polifónico vocal; las series melódicas “x” e “y” se encuentran respectivamente en la voz de Tiple y de Tenor que proceden por sextas paralelas.

La segunda semifrase de la sección “a” (compases 5-8) no se basa en  $\alpha_2$ , sino que se desarrolla alrededor del acorde III del esquema de folía, de tal forma que podríamos hablar de “modulación”, usando una terminología poco adecuada para el siglo XVI. A pesar de no estar basada en  $\alpha_2$ , la segunda semifrase de la sección “a” tiene como melodía la serie melódica “y” de  $\alpha_2$ : en realidad, dejando intacta la melodía de los compases 5-8 y modificando las tres voces inferiores, sería posible obtener el esquema armónico-melódico  $\alpha_2$  (véase Ejemplo VI.21).

Ejemplo VI.21: Cabezón, “Diferencias sobre la Pavana Italiana”: aplicación del esquema  $\alpha_2$  a la melodía de los compases 5-8 del tema.

Las secciones b y b<sup>1</sup> de la “pavana italiana” (véase Ejemplo VI.20) tampoco están directamente relacionadas con el esquema armónico-melódico de folía. La melodía de las secciones b y b<sup>1</sup> no procede de forma homofónica con las demás voces, es decir, no coincide perfectamente con el esquema armónico-melódico de la sección. Analizando los acordes, se podría considerar la sección b y b<sup>1</sup> como un desarrollo del esquema  $\alpha_2$  (III-VII-i-V) realizado mediante la inserción de dos acordes cadenciales (VII y ii) en el compás 22. A pesar de la semejanza de b y b<sup>1</sup> con  $\alpha_2$ , en estas secciones se pierden las series melódicas “x” e “y”.

## VI.2.2. Antonio de Cabezón, “Diferencias sobre el canto «La dama le demanda»” (*Obras de música, 1578*)

Considerando los compases 1-16 como primera diferencia sobre un hipotético tema “llano”, las “Diferencias sobre el canto «La dama le demanda»” constan de cinco diferencias

de 16 compases cada una. El título de esta pieza sugiere claramente el origen vocal del tema; “La dama le demanda” tenía que ser el primer verso del texto de un poema que se acompañaba a la música elaborada por Cabezón. El Ejemplo VI.22 presenta la transcripción realizada por Anglés de los compases 1-16:

Ejemplo VI.22: Antonio de Cabezón, “Diferencias sobre el canto «La dama le demanda»”, cc. 1-16. (*Obras de música*, 1578).<sup>65</sup>

Tal como se puede notar examinando el esquema rítmico-armónico-melódico de esta pieza, el tema de “La dama le demanda” es básicamente idéntico al tema utilizado en las “Diferencias sobre la Pavana Italiana” (véase Ejemplo VI.20). Aparte del título, la única diferencia sustancial entre los dos temas se halla en la repetición de la sección b, que ha sido omitida en el tema de “La dama” (compárense el Ejemplo VI.23 con el Ejemplo VI.20).

<sup>65</sup> Transcripción según Anglés, ed., *Antonio de Cabezón*, p. 67.

Ejemplo VI.23: Cabezón, “Diferencias sobre el canto «La dama le demanda»”  
(esquema rítmico-melódico-armónico).

**VI.2.3. La “Pavana Italiana” (n.2) y “La dama”: ¿dos títulos para el mismo tema?**

Juan José Rey, analizando las “Diferencias sobre la Pavana Italiana” y las “Diferencias sobre el canto «La dama le demanda»”, ha subrayado el hecho de que Cabezón llama de dos formas distintas dos piezas que a primera vista parecen iguales.<sup>66</sup> En las colecciones de música instrumental, cuando a un juego de variaciones o glosas sigue otro juego basado en el mismo tema del precedente se solía escribir algo parecido a “otras [glosas] sobre la misma [pavana]”. Rey sugiere que la razón podría residir precisamente en la falta de repetición de la sección b en “La dama le demanda”. Tal como afirma Rey: “*La dama le demanda* sería el incipit de una canción a cuatro voces, con una letra de cuatro versos de cuarteta o redondilla, lo que obligaría al compositor a la estructura antedicha”.<sup>67</sup> La hipótesis de Rey parece absolutamente correcta y válida, pero no excluye otra posibilidad: podría ser perfectamente que para Cabezón el título “Pavana Italiana” no contradijera el título “La dama le demanda”. Probablemente, Cabezón escribió dos juegos de variaciones sobre una pavana italiana que el organista conoció a través de una versión polifónica a cuatro voces cuyo primer verso era “La dama le demanda”. Efectivamente en el repertorio italiano de danzas instrumentales, muy a menudo los autores no

<sup>66</sup> Rey, *Danzas cantadas*, pp. 17-21 y 49-52.

<sup>67</sup> Rey, *Danzas cantadas*, p. 21.

especificaban en el título el género de la danza, sino que se limitaban a escribir el título o el primer verso de la canción original de la que procedía la versión instrumental.<sup>68</sup>

Puesto que la “Pavana Italiana” n.2 y “La dama” podrían ser dos títulos para indicar la misma pieza, queda por explicar por qué Cabezón utiliza en un caso el tema con la estructura a-b, y en el otro caso con la estructura a-b-b<sup>1</sup>. Para contestar a esta pregunta, habría que resolver otra pregunta previa: ¿Las diferencias de Cabezón estaban concebidas para que el público bailara o se trata de música “de concierto”? Si se tratara de obras “de concierto”, la elección de utilizar estructuras diferentes podría derivar de una elección estética del compositor; si se tratara de música destinada al baile, las dos piezas corresponderían a dos modelos coreográficos ligeramente distintos. El hecho de que la segunda variación de las “Diferencias sobre la Pavana Italiana” no tenga la estructura a-b-b como las demás variaciones de esta obra, sino que tiene la estructura a-b como en el caso de las “Diferencias sobre el canto «La dama le demanda»”, sugiere dos hipótesis: 1) las “Diferencias sobre la Pavana Italiana” no fueron escritas para acompañar la danza; 2) la “Pavana Italiana” n.2 y “La dama le demanda” se basan sobre el mismo tema y la elección de repetir o no la sección b es debida a exigencias estéticas del compositor.

Volviendo a la pregunta inicial, si efectivamente “La dama” y la “Pavana Italiana” n.2 son el mismo tema ¿por qué Cabezón llama de dos formas distintas dos versiones del mismo tema que aparecen a continuación una después de la otra en la misma colección? Una respuesta plausible podría ser porque no fue Antonio de Cabezón el que editó las *Obras de música*, sino su hijo Hernando que recopilando las obras del padre encontró entre sus manuscritos las dos piezas compuestas sobre el mismo tema, pero bajo dos títulos diferentes que indican respectivamente el género de la danza y el primer verso del poema que se utilizaba para cantar la melodía de la danza.

#### **VI.2.4. El tema de “La dama” en el repertorio internacional**

Tal como ha pasado con las otras danzas analizadas en los capítulos anteriores, también en el caso de “La dama”-“Pavana” el examen de obras parecidas del repertorio internacional puede ayudarnos a aclarar la procedencia y la evolución del tema. Siguiendo el recorrido realizado en los otros casos, empezaré analizando una obra del repertorio francés.

---

<sup>68</sup> Véase Cunningham, “Ensemble dances”, p. 168.

### VI.2.4.1. Arbeau, “Belle qui tiens ma vie” (*Orchésographie*, 1586)

Para explicar los pasos de la pavana Arbeau utiliza como ejemplo musical la canción para cuatro voces “Belle qui tiens ma vie” (véase mi transcripción en Ejemplo VI.24).

Ejemplo VI.24: Arbeau, “Belle qui tiens ma vie” (*Orchésographie*, 1586).<sup>69</sup>

a-a1

Superius  
 Contra tenor  
 Tenor  
 Bassus

Bel - le qui tiens ma vi - e Ca - pti - ve dans tes yeulx,  
 Qui m'as l'a - me ra - vi - e, D'un soubz - ris gra - ci - eux,

Bel - le qui tiens ma vi - e Ca - pti - ve dans tes yeulx,  
 Qui m'as l'a - me ra - vi - e, D'un soubz - ris gra - ci - eux,

Bel - le qui tiens ma vi - e Ca - pti - ve dans tes yeulx,  
 Qui m'as l'a - me ra - vi - e, D'un soubz - ris gra - ci - eux,

Bel - le qui tiens ma vi - e Ca - pti - ve dans tes yeulx,  
 Qui m'as l'a - me ra - vi - e, D'un soubz - ris gra - ci - eux,

b-b1

Viens tost me se - cour - ir Ou me faul - dra mou - rir.

Viens tost me se - cour - ir Ou me faul - dra mou - rir.

Viens tost me se - cour - ir Ou me faul - dra mou - rir.

Viens tost me se - cour - ir Ou me faul - dra mou - rir.

<sup>69</sup> Arbeau, *Ochésographie*, fols. 30r-32r. Véase Apéndice 1.1.

Tal como afirma Rey, mediante la comparación entre “Belle qui tiens ma vie”, las “Diferencias sobre el canto «La dama le demanda»” y las “Diferencias sobre la Pavana Italiana”, “podemos deducir que Arbeau y Cabezón se basan en fuentes muy próximas para la composición de sus respectivas obras, pero no en las mismas”.<sup>70</sup> Efectivamente, los ocho primeros compases (sección a) de las tres obras pueden considerarse idénticos, mientras que los ocho últimos (sección b) que coinciden en las dos piezas de Cabezón, son distintos en la versión de Arbeau. Éste propone otra estructura formal (a-a<sup>1</sup>-b-b<sup>1</sup>) para su Pavana, distinta de las dos utilizadas por Cabezón (a-b y a-b-b<sup>1</sup>). La estructuración simétrica de “Belle qui tiens ma vie” se adapta mejor a la pavana tradicional coincidiendo también con la descripción que hace Thomas Morley de la pavana; según Morley, cada sección de la pavana debe de ser cantada o tocada dos veces (véase Capítulo V.2.1.).

La pavana “Belle qui tiens ma vie” nos proporciona algunos datos para entender mejor las piezas de Cabezón. En primer lugar, por lo menos por lo que se refiere a la sección “a” de las obras de Cabezón, tenemos un modelo vocal que coincide con la versión “llana” del tema utilizado por Cabezón y que es básicamente idéntico a la estructura rítmico-melódica-armónica reconstruida en el Ejemplo VI.23. Ya he subrayado cómo en las piezas de Cabezón basadas en el esquema  $\alpha$ , se puede reconocer una estructura polifónica idéntica a la del repertorio vocal; “Belle qui tiens ma vie” constituye una evidencia que confirma la relación con el repertorio vocal del tema de “La dama”-“Pavana Italiana” n.2. Además, la versión de Arbeau desvela de una forma muy clara la relación texto-música que debía de tener la versión original de “La dama” (véase Ejemplo VI.25.).

---

<sup>70</sup> Rey, *Danzas cantadas*, p. 21.



Ejemplo VI.25: Reconstrucción de la relación texto-música del tema “La dama le demanda”.

The image shows a musical score for a lute piece. It consists of two systems, labeled 'a' and 'b'. System 'a' contains two verses: 'verso 1' and 'verso 2'. System 'b' contains two verses: 'verso 3' and 'verso 4'. The score is written in a single system with a treble clef and a bass clef. The lyrics are written below the treble clef staff. The figured bass notation is written below the bass clef staff. The lyrics for system 'a' are 'La da ma le de man da,'. The figured bass notation for system 'a' is: i V i VII III III iv III VI VII V I. The figured bass notation for system 'b' is: III VII i ii<sup>6</sup> iv<sup>6</sup> V I. The score is in a 4/4 time signature and the key signature has one flat (B-flat).

#### VI.2.4.2. El tema de “La dama” en las fuentes italianas

Juan José Rey, en su estudio de obras parecidas a la “Pavana Italiana” n.2 y a “La Dama le demanda” de Cabezón, propone como ejemplo sacado del repertorio italiano una “Allemande” para laúd de autor anónimo que encaja perfectamente con el esquema utilizado por el compositor español.<sup>71</sup> En este capítulo he elegido otra pieza para laúd del repertorio italiano que se halla en el *Libro primo de leuto* de Antonio di Becchi (1568), cuyo título, “Madama mi domand[a]”, coincide con el título de Cabezón (véase Ejemplo VI.26).

<sup>71</sup> Rey, *Danzas cantadas*, p. 20.

Ejemplo VI.26: Antonio di Becchi, “Madama mi domand[a]” (*Libro primo di leuto*, 1568).<sup>72</sup>

The image displays a musical score for a piece by Antonio di Becchi. It consists of four staves of music, each beginning with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 2/4. The first staff is marked with a '3' below the staff and an 'a' above it. The second staff is marked with a '9' below the staff and an 'a1' above it. The third staff is marked with a '17' below the staff and a 'b' above it. The fourth staff is marked with a '25' below the staff and a 'b1' above it. The music features a mix of chords and melodic lines, with some notes beamed together and some measures containing rests.

La versión de Becchi presenta unas características interesantes que se pueden subrayar de forma más eficaz reduciendo la pieza a su estructura rítmico-armónico-melódica (véase Ejemplo VI.27).

<sup>72</sup> Antonio de Becchi, *Libro primo da leuto* (Venecia, 1568); transcripción según Lefkoff, *Five sixteenth Century*, p. 141.

Ejemplo VI.27: Becchi, “Madama mi domand[a]” (esquema rítmico-melódico-armónico).

The musical score is presented in four systems, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The first system, labeled 'a', contains two phrases: 'verso 1 (α1)' and 'v. 2 (melodía "y" de α2)'. The second system, labeled 'a1', contains 'v.3 o v.1 bis (α1)' and 'v.4 o v.2 bis (melodía "y" de α2)'. The third system, labeled 'b', contains 'v.5 o v.3' and 'v.6 o v.4'. The fourth system, labeled 'b1', contains 'v.7 o v.3 bis' and 'v.8 o v.4 bis'. Figured bass notation is provided below the notes in each system, and melodic lines are indicated with 'x' and 'y' above notes in the first system.

Las secciones “a” y “b” de la pieza de Becchi son básicamente iguales a las secciones correspondientes de las dos piezas de Cabezón. Sin embargo, en los primeros 4 compases de la sección “a” basada en el esquema  $\alpha_2$ , se pueden notar las series melódicas “x” e “y” permutadas en terceras paralelas, mientras que en los compases correspondientes de las versiones de Cabezón y Arbeau, las dos melodías proceden por sextas paralelas. Además, la tercera y simple melodía de relleno típica del esquema  $\alpha$  (señalada con notas negras en el Ejemplo VI.27), se halla a veces en la voz más aguda, a veces en la tercera voz, ocultando a menudo las melodías principales. Es posible afirmar que la versión para laúd de Becchi se ha alejado ligeramente del modelo polifónico vocal con respecto a la versión de Cabezón, en favor de las características idiomáticas del instrumento. En la colección de Becchi, la pieza que sigue a “Madama mi domand[a]”, bajo el título “La mesma in altro modo”, constituye otro arreglo del tema donde no sólo el modelo polifónico vocal, sino también las melodías principales desaparecen por completo.<sup>73</sup>

Por último, cabe destacar que la estructura de la versión de Becchi (a-a<sup>1</sup>-b-b<sup>1</sup>) es diferente de la forma que tienen las versiones de Cabezón (a-b y a-b-b<sup>1</sup>) y es idéntica a la de la

<sup>73</sup> Lefkoff, *Five sixteenth Century*, p. 141.

versión de Arbeau más conforme a la danza de pavana. Esta podría constituir otra evidencia de que Cabezón, utilizando el tema con las formas a-b y a-b-b<sup>1</sup>, realizó un cambio dictado por el gusto personal.

La versión del tema de Becchi es posterior a la de Cabezón (muerto en 1566) y anterior a la de Arbeau (1586); así que, en base a las fuentes analizadas hasta ahora, la tradición española del tema parece ser la más antigua. Además, a pesar de que “Madama mi domand[a]” se encuentre en la sección del *Libro primo di leuto* dedicada a las danzas, Becchi no especifica de qué clase de danza se trata. Sin embargo, el título alternativo que Cabezón da al tema (“Pavana Italiana”) indica claramente que la danza es una pavana y que su lugar de origen es Italia. En el *Libro primo di villote a la Padovana* (1557) de Filippo Azzaiolo he encontrado una versión de “La dama” que podría ser anterior a la versión de Cabezón.<sup>74</sup> La versión de Azzaiolo, escrita para cuatro voces, tiene un título completamente diferente de las versiones analizadas hasta ahora: “Prima hora de la notte”. La *villotta* de Azzaiolo se divide en cuatro secciones a-a<sup>1</sup>-b-b<sup>1</sup>. Por lo que se refiere al esquema armónico, las secciones a, b y b<sup>1</sup> son básicamente iguales a las secciones correspondientes de la versión de Becchi; la sección a<sup>1</sup> es una variante de la sección “a” (III-VII-i-VII-III-VII-i-VII-III en vez de i-V-i-VII-III-VII-i-VII-III).

El principio de la segunda estrofa de la *villotta* “Prima hora de la notte” (“El toresan che canta in su la torre”) se encuentra citado en una carta del escritor veneciano Andrea Calmo (ca. 1510-1570) escrita en los años cincuenta del siglo XVI, junto con otros nombres de danzas de la época.<sup>75</sup> El repertorio citado por Calmo parece ser un conjunto de canciones para bailar (“m’arecordo haver danzà dal vespro inchinamente Dio basta mezzanotte”) que gustaban particularmente al “vulgo”. Calmo afirma haber cantado las obras citadas sacando las melodías “dal canto figurao” (“canto figurado” se refiere a melodías escritas en notación mensural). La carta de Calmo confirma la presencia del tema de “Madama”-“La dama”-“Prima hora de la notte” en la tradición musical italiana de los años cincuenta del siglo XVI.

---

<sup>74</sup> Filippo Azzaiolo, *Il primo libro de villotte*; transcripción en Francesco Viatelli, “Canzonieri musicali del ‘500. Contributo alla storia della musica popolare italiana”, *Rivista Musicale italiana*, 28 (1921), pp. 397-418 y 617-655, especialmente p. 627.

<sup>75</sup> En Valentino Rossi, *Le lettere di Messer Andrea Calmo* (Torino: Loescher, 1888); fuente citada en Viatelli, “Canzonieri musicali”, p. 625: “Ancora ch’el sia deferentia da le cosse moderne a le antighe, pur al più del vulgo ghe piase, questa Padoana de mazza porco, Zoioso, Anello, Fortuna, Torella mo’ vilan, Vanti de danza, Saltarello, Oselino, Descarga piere, la Conchiera, Bassadanza, Lassela andar la povera puta, Te parti cuor mio caro, El toresan che canta in su la torre, tirai tutti dal canto figurao [...] y m’arecordo haver danzà dal vespro inchinamente Dio basta mezzanotte”

En otra fuente italiana de 1563, *Il secondo libro de intabolutura di liuto* de Giacomo Gorzanis, se encuentra otra versión del tema bajo el título “Bal todesco” (“Baile alemán”).<sup>76</sup> El “Bal todesco” de Gorzanis se divide en cuatro secciones a-a<sup>1</sup>-b-b<sup>1</sup> cuyo esquema melódico-armónico y rítmico coincide con las versiones de Cabezón y Becchi. Sin embargo, el título “Bal todesco” sugiere un origen alemán de la danza y, efectivamente, este tema se encuentra también en numerosas fuentes alemanas.

#### **VI.2.4.3. El tema de “La dama” en la música instrumental alemana y de los Países Bajos**

El tema conocido en España como “Pavana italiana” o “La dama le demanda” (Cabezón), en Italia como “Madama le demanda” (Becchi), “Prima hora de la notte” (Azzaiolo), o “Bal todesco” (Gorzanis) se encuentra en numerosas fuentes alemanas de música instrumental bajo diferentes títulos.<sup>77</sup> Según Richard Hudson, que se ha ocupado de esta danza en el marco del repertorio instrumental alemán, el título que tenía más difusión en los países germánicos para indicar el tema es “Der Printzen Tantz”.<sup>78</sup> La fuente alemana más antigua donde se encuentra el tema es, según Hudson, la colección de música para laúd *Lautten Buch* de Wolff Heckel, impresa en 1556 (véase Ejemplo VI.28).<sup>79</sup>

---

<sup>76</sup> Giacomo Gorzanis, *Il secondo libro de intabolutura di liuto* (Venecia, 1562); edición facsímil (Ginebra: Minkoff, 1981), pp. 52-53.

<sup>77</sup> Richard Hudson, *The Allemande, the Balletto and the Tanz*, 2 vols. (Cambridge: Cambridge University Press, 1986).

<sup>78</sup> Hudson, *The Allemande*, vol. 1, pp. 36-37.

<sup>79</sup> Wolff Heckel, *Lautten Buch, von mancherley schönen und lieblichen Stucken mit zweyen Lautten zusammen zuschlagen* (Estrasburgo, 1556); fuente citada en Hudson, *The Allemande*, vol. 1, pp. 36.

Ejemplo VI.28: Wolff Heckel, “Der Printzen Tantz” (*Tenor, Lautten Buch*, 1556).<sup>80</sup>

The image displays a musical score for a piece titled "Der Printzen Tantz" by Wolff Heckel. The score is presented in two systems, each with a treble and bass clef. The key signature is one flat (G minor) and the time signature is 3/4. The first system consists of four measures, with the first two measures marked with a repeat sign. The third measure is followed by a first ending bracket, and the fourth measure is followed by a second ending bracket. The second system begins with a measure number '6' above the first measure and continues for four measures, ending with a double bar line.

“Der Printzen Tantz” difiere ligeramente de las versiones españolas e italianas del mismo tema. Por lo que se refiere al aspecto rítmico, a la versión alemana del tema le falta el comienzo anacrúsico. Por lo que se refiere al esquema armónico-melódico, la versión de Heckel es la más lineal y sencilla entre las piezas examinadas: al final del compás 2 de la sección “a”, la melodía falta del intervalo de tercera ascendente; también la melodía de la sección b, moviéndose por grados conjuntos descendentes, es menos elaborada con respecto a las otras versiones y coincide exactamente con la serie melódica x de  $\alpha 2$ .

El mismo tema se encuentra bajo el título “Wer das Töchterlein haben will” en la colección para tecla *Orgel oder Instrument Tabulatur* de Elias Nikolaus (1571).<sup>81</sup> En esta versión, rítmicamente igual a “Der Printzen Tantz”, la melodía de la sección b es más parecida a la melodía de la sección análoga en las versiones italianas y españolas. Hudson cita numerosas otras fuentes alemanas impresas y manuscritas donde aparecen versiones del mismo tema.<sup>82</sup>

A pesar de la importante presencia del tema en fuentes alemanas e italianas, la primera fuente en la que aparece no es ni alemana ni italiana, sino flamenca: *Het derde musick boexken* (“El tercer libro de música”), una colección de danzas a cuatro partes del compositor

<sup>80</sup> Transcripción según Hudson, *The Allemande*, vol. 2, p. 6.

<sup>81</sup> Edición moderna en Hudson, *The Allemande*, vol. 2, p.7.

<sup>82</sup> Véase Hudson, *The Allemande*, vol. 1, pp. 36-37.

y editor Tielman Susato, publicada en Amberes en 1551.<sup>83</sup> Susato era de origen alemán y su versión del tema aparece bajo el título de “Allemaigne VIII”. Las secciones a y a1 de la “alemana” de Susato son básicamente iguales a la respectivas secciones de las versiones alemanas, mientras que las secciones b y b<sup>1</sup> coinciden con las respectivas secciones de la pavana “Belle qui tiens ma vie” de Arbeau. Bajo esta forma particular, la pieza se difundió en los países bajos y en Francia como “Almande du Prince” (traducción de “Der Printzen Tantz”) o simplemente como Allemaigne.<sup>84</sup>

#### VI.2.4.4. ¿Pavana o alemana? ¿Italia o Alemania?

Siguiendo la indicación de Cabezón, que utiliza el título “Pavana italiana” para indicar una de las versiones de “La dama”, se puede afirmar con certeza que la tradición española de este tema deriva de la tradición italiana. Seguramente, el tema utilizado por Arbeau para escribir “Belle qui tiens ma vie” no procede ni de la tradición italiana ni de la tradición española, sino que procede de la tradición alemana-flamenca de Susato, ya que las piezas coinciden en la variante armónico-melódica de la sección “b”. No sería un problema transformar una “alemana” en una “pavana”: ambas eran danzas de carácter procesional en compás binario, con la diferencia que el ritmo de la pavana era más lento.<sup>85</sup>

Según Hudson, “Der Printzen Tantz” no tiene origen italiano, sino que es de origen alemán y la antigüedad de las fuentes alemanas o de las fuentes que llaman el tema “alemande” confirmarían su opinión. Por otro lado, evidencias como la carta de Andrea Calmo y la presencia del tema entre las *Villotte alla padovana* sugieren un origen italiano del tema. De todas formas, no debemos olvidar que el norte de Italia limita con las regiones germánicas, y que las zonas fronterizas presentan a menudo procesos de osmosis cultural.

Al igual que la “pavana ternaria” y algunas formas de pavana binaria, “La dama” es otro tema basado en un esquema armónico muy parecido a  $\alpha$ , que fue importado a España desde Italia. Sin embargo, el país de donde el tema se irradió al resto de Europa no fue Italia, sino, al parecer, Alemania. Este dato complica ulteriormente el panorama de la evolución y difusión del esquema  $\alpha$  de folía y de su vocabulario de recursos armónicos y melódicos.

---

<sup>83</sup> Tielman Susato, *Het derde musyck boexken [...] alderhande danserye* (Amberes, 1551); edición moderna en Nikolaus Delius, ed., *Tielman Susato (1500-1561). Danserye. Das dritte Musikbüchlein*, 2 vols. (Mainz: Schott, 1989), vol. 2, p. 14. Véase Hudson, *The Allemande*, p. 37.

<sup>84</sup> Véase Hudson, *The Allemande*, vol. 1, pp.43-44.

<sup>85</sup> Hudson, *The Allemande*, vol. 1, p. 60.

### VI.3. Resumen

Tal como ocurre en el caso de las “pavanas ternarias”, también las pavanas binarias basadas en el esquema de folía presentes en el repertorio español parecen tener su origen en el repertorio italiano. Las pavanas de Mudarra, el tema de “Pavana Italiana” que Cabezón utiliza para componer el “Discante” y el tema de pavanilla proceden de un tema conocido en Italia como la “Pavana del Duca”. El tema de “La dama” y el tema de “Pavana Italiana” que Cabezón utiliza para componer las “Diferencias” eran conocidos en Italia bajo los títulos de “Madama mi domanda”, “Prima hora de la notte” y “Bal Todesco”.

Las dinámicas de transmisión del repertorio de danzas en el Renacimiento no aparecen simples ni lineales. Como se ha subrayado en el caso de la “pavanilla”, a veces una danza extranjera podía ser asimilada por otra tradición musical, transformada en sus rasgos musicales y coreográficos y luego retransmitida dentro de un proceso circular. Esta fluidez y movilidad del repertorio no puede ser explicada basándonos exclusivamente en las fuentes musicales; la transmisión oral del repertorio debió de tener un papel primordial en estos procesos de transmisión y modificación. He subrayado cómo las anomalías de las pavanas de Mudarra con respecto al modelo italiano original de la “Pavana del Duca” pueden ser explicadas perfectamente suponiendo un sistema de aprendizaje y transmisión basado en la oralidad. Además, estudiando los tratados de danza de Arbeau y Negri se ha destacado el posible papel de los músicos prácticos y de los maestros de danzas en la transmisión oral del repertorio.

Entre las piezas instrumentales analizadas en este capítulo, las que datan de mediados del siglo XVI tienden a mantener la misma estructura del repertorio polifónico español basado en el esquema de folía: dos melodías principales (series melódicas “x” e “y”), una melodía de relleno, y el bajo que realiza las notas fundamentales de los acordes. El repertorio de danzas instrumentales basadas en el esquema de folía empieza a aparecer en las fuentes italianas a partir de las primeras décadas del siglo XVI. Este repertorio instrumental, que por lo menos en sus orígenes estaba íntimamente relacionado con el repertorio vocal, es posterior al repertorio del Cancionero Musical de Palacio. Estas evidencias conllevan en sí una contradicción: las obras instrumentales procedentes del repertorio italiano, que invaden el repertorio español durante la primera mitad del siglo XVI no sólo se basan en un esquema armónico muy parecido al que aparece en algunas obras polifónicas del repertorio español de finales del siglo XV, sino que también comparten la misma estructura. Seguramente, el repertorio de danzas italianas es más antiguo que las primeras fuentes fechadas en las que aparece; así que, a pesar de la ausencia de evidencias seguras, lo podríamos considerar contemporáneo o un poco



posterior al repertorio recogido en el Cancionero Musical de Palacio. Sin embargo, esta suposición no resuelve el problema básico de cómo en Italia y en España pudieron existir dos lenguajes musicales tan parecidos basados en el mismo vocabulario de cadencias armónicas. La estancia de Juan del Encina en Italia no sirve para justificar una presencia tan masiva y “endémica” en el repertorio italiano de fórmulas y esquemas recurrentes en el repertorio español. Suponer la existencia de una raíz común a los lenguajes musicales español e italiano podría constituir otra explicación del extraño panorama que se está delineando. Retrocediendo a los años anteriores a la última década del siglo XV, los repertorios italiano y español donde aparece el esquema de folía desaparecen, o mejor dicho, se hunden en el mundo nebuloso e indocumentado de la tradición oral. Así que por el momento no es posible encontrar la raíz común a partir de la cual se originaron los repertorios musicales español e italiano entre finales del siglo XV y principios del siglo XVI.

## CAPÍTULO VII

### OTRAS OBRAS INSTRUMENTALES BASADAS EN EL ESQUEMA DE FOLÍA Y EN ESQUEMAS PARECIDOS

Entre los capítulos dedicados al repertorio instrumental en el que aparece el esquema de folía, éste es el más heterogéneo. En el apartado VII.1 se analizarán aquellas obras instrumentales del repertorio español supuestamente basadas en el esquema de folía, que se han quedado fuera de las categorías de pavana ternaria, pavana binaria y pavanilla. En los apartados VII.2 y VII.3 extenderé el objeto de mi investigación a algunos temas que muestran un evidente parentesco con el esquema de folía, aunque no coincidan con él: la “Folía” propiamente dicha cuya música aparece por primera vez en una fuente fechada en el *Ramillete de flores* y el tema de Guárdame las vacas-*Romanesca*. Para concluir este Capítulo estudiaré el conjunto de nueve “tenores italianos” publicados en el *Trattado de glosas* por Diego Ortiz, entre los que se encuentran, además del esquema de folía (véase Capítulo V.3.3), el de *Romanesca* y otros esquemas parecidos. Las características de los “tenores italianos” y las anotaciones del teórico español pueden resultar útiles para delinear la función del esquema de folía en el repertorio instrumental y sus relaciones con otros esquemas armónico-melódicos parecidos del siglo XVI.

#### VII.1. Dos romances y una fantasía

Para terminar el análisis de las obras del repertorio instrumental español en las que aparece el esquema  $\alpha$ , es necesario analizar todavía tres piezas que ya han sido comentadas por los investigadores que se han ocupado del esquema de folía: los romances “Pues no me queréis hablar” y “Para quién crié yo cabellos” para tecla de Cabezón<sup>1</sup> y la “Fantasía que contrahaze la harpa a la manera de Ludovico” para vihuela de Mudarra.<sup>2</sup> Las dos obras de Cabezón fueron señaladas por Querol como pertenecientes a la familia de la *Folie d'Espagne*,

---

<sup>1</sup> En Venegas de Henestrosa, *Libro de Cifra Nueva*, fol. 55v y fols. 66v-67r; edición moderna en Inglés, ed., *La música en la corte de Carlos V*, vol. 2, p. 151 y pp. 189-190.

<sup>2</sup> Mudarra, *Tres libros de música*; edición facsímil (Monaco: Chanterelle, 1981), fols. 13r-14v.

mientras que la “Fantasía” de Mudarra ha sido objeto de un detallado estudio analítico por parte de John Griffiths.<sup>3</sup>

#### **VII.1.1. Antonio de Cabezón, “Romance I. Pues no me queréis hablar” (Venegas de Henestrosa, *Libro de cifra nueva*, 1557)**

Según Miguel Querol, el “Cantus Firmus” del romance “Pues no me queréis hablar” es una voz interior “del bloque armónico-melódico formado por la sucesión típica de acordes de la *Folie d'Espagne*”.<sup>4</sup> Efectivamente, aunque la melodía utilizada no coincida con la primera voz de *Señora de Hermosura* de Juan Encina (CMP, n. 81) tal como afirma Queroll, el *cantus firmus* de “Pues no me queréis hablar” es parecido a la serie melódica “y” del esquema de folía (Véase Ejemplo VII.1.).

---

<sup>3</sup> Querol, “La canción popular”, pp. 61-86. Griffiths, “La fantasía que contrahaze la harpa”, pp. 29-40.

<sup>4</sup> Querol, “La canción popular”, p. 64.

Ejemplo VII.1: Antonio de Cabezón, “Pues no me queréis hablar”  
(Venegas de Henestrosa, *Libro de cifra nueva*, 1557).<sup>5</sup>

The image displays a musical score for a piece by Antonio de Cabezón. The score is written in a grand staff format, consisting of a treble clef and a bass clef joined by a brace. The music is in a common time signature (C). The score is divided into five systems, each with a measure number at the beginning: 1, 6, 12, 17, and 22. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. There are several accidentals, including flats (b) and sharps (#), placed above or below notes. The piece concludes with a double bar line at the end of the fifth system.

<sup>5</sup> Transcripción sacada de Anglés (ed.), *La música en la corte de Carlos V*, vol. 2, p.151.

La estructura de la melodía de este romance no está clara y tampoco es evidente su conexión con el esquema armónico de folía. En el Cancionero Musical de Barcelona (CMB) se halla una versión a tres voces de “Pues no me queréis hablar”.<sup>6</sup> Debido a la textura polifónica de la versión del CMB, también en este caso es difícil reconstruir el hipotético acompañamiento homofónico que podía acompañar a la melodía del romance.

El texto íntegro de “Pues no me queréis hablar”, además de en el manuscrito M. 454 se encuentra en numerosas fuentes literarias del siglo XVI y sus variantes han sido ampliamente estudiadas y comentadas por Romeu Figueras.<sup>7</sup> A continuación se puede leer la versión del texto que aparece en el CMB:

*Pues no me quereys ablar  
como soléys  
si de otra me enamorate  
no me culpéys* 5

Y sabéis cuánto soy vuestro  
cada día mas  
No dygays, amor, «no puedo»  
que me matays.  
Y pues tanto lo alongays, 10  
mal me queréis  
*Si de otra me enamorate  
no me culpeys.*<sup>8</sup>

Aplicando el estribillo del poema al *cantus firmus* utilizado por Cabezón y realizando una comparación con la versión del CMB, es posible determinar la estructura de la melodía utilizada en el Romance (véase Ejemplo VII.2.).

---

<sup>6</sup> Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M. 454, fol. 184v; edición moderna en Ros-Fábregas, *The Manuscript Barcelona*, vol. 2, pp. 436-437.

<sup>7</sup> José Romeu Figueras, “La colección *Cantares de diversas sonatas* y la serie «Pus que no’m voleu amar»-«Pues (que) no me queréis amar» o «hablar»”, *Anuario Musical*, 22 (1967), pp. 97-143.

<sup>8</sup> Romeu, “La colección *Cantares de diversas sonatas*”, p. 104.

Ejemplo VII.2: Reconstrucción de la melodía de “Pues no me queréis hablar” utilizada por Cabezón y de un hipotético acompañamiento basado en el esquema  $\alpha$ .

The image shows two staves of musical notation in treble clef. The first staff contains the melody for the first phrase of the song, with lyrics underneath: "Pues no me que - reys a - blar co - mo so - leis". Below the lyrics are guitar chord symbols: [ i i V V i VII III III VII VII i V ]. The second staff starts at measure 13 and contains the melody for the second phrase, with lyrics: "Si de, o - tra me, e - na - mo - ra - re, no me cul - peys [no me cul - peys]". Below the lyrics are guitar chord symbols: [ i i V i VII III III VII V i ].

La melodía de “Pues no me queréis hablar” se divide en dos frases parecidas: la primera frase se encuentra en la voz más grave en los compases 1-12; la segunda frase se halla en la voz aguda en los compases 13-22; los compases 23-25 parecen ser una pequeña “coda” que encontramos, aunque distinta, también en el Cancionero de Barcelona. En el Ejemplo VII.2 presento la reconstrucción hipotética de los acordes de un acompañamiento basado en el esquema armónico  $\alpha$ .

Aunque el *cantus firmus* del romance “Pues no me queréis hablar” tiene un evidente parecido con la serie melódica “y” del esquema de folía, no es posible establecer con certeza si esta melodía pertenece al repertorio de fórmulas  $\alpha$ - $\alpha$  para la entonación de romances que he identificado en el repertorio vocal español.

### VII.1.2. Antonio de Cabezón, “Romance. Para quien crié yo cabellos” (Venegas de Henestrosa, *Libro de cifra nueva*, 1557)

El otro romance instrumental señalado por Querol, “Para quién crié yo cabellos”, está basado, sin duda alguna, en el esquema  $\alpha$  de folía (véase Ejemplo VII.3).

Ejemplo VII.3: Antonio de Cabezón, “Para quién crié yo cabellos”  
(Venegas de Henestrosa, *Libro de cifra nueva*, 1557).<sup>9</sup>

a

7

15 al

22

27 al

32

<sup>9</sup> Transcripción según Anglés, *La música en la corte de Carlos V*, pp. 189-190.

The image displays a musical score for a piece titled "Para quién crié yo cabellos". The score is written for piano and is divided into four systems, each with a measure number and a section label:

- System 1:** Measures 38-43. Labeled with a lowercase 'a' above the first measure. It features a treble clef and a key signature of one flat. The melody in the right hand is characterized by eighth-note patterns and rests, while the left hand provides a steady accompaniment.
- System 2:** Measures 44-49. Labeled with the number 44 above the first measure. It continues the melodic and accompanimental patterns from the previous system.
- System 3:** Measures 50-54. Labeled with 'a1' above the first measure. This system introduces a change in the left-hand accompaniment, featuring a more rhythmic pattern of eighth notes.
- System 4:** Measures 55-60. Labeled with the number 55 above the first measure. It concludes the piece with a final cadence in the right hand and a sustained bass note in the left hand.

En “Para quién crié yo cabellos”, Cabezón ha glosado una composición polifónica a cuatro voces: en los compases 1-37 la voz glosada es la más aguda, mientras que en los compases 38-60 Cabezón glosa alternativamente el Tenor (cc. 38-39), el Bajo (cc.39-47), el Tiple (cc. 48-50) y el Bajo (cc. 51-60). El esquema  $\alpha$  se repite 5 veces con algunas variantes; las secciones que he indicado con “a” terminan en el acorde V y las secciones señaladas como “a<sup>1</sup>” terminan en el acorde i.

No he podido encontrar alguna versión del poema “Para quién crié yo cabellos” en las fuentes literarias, así que no es posible reconstruir exactamente la relación música-texto de este romance. Seguramente, las cinco frases musicales pueden ser utilizadas para poner en música otros tantos versos de 9 sílabas que siguen el molde métrico del primer verso (y el único conocido) del poema. En el Ejemplo VII.4 he reconstruido la hipotética estructura original a cuatro voces del romance, añadiendo la porción de texto conocida a la primera frase musical (a) y añadiendo un verso inventado a la segunda frase musical (a<sup>2</sup>).



Ejemplo VII.4: Reconstrucción de la estructura a cuatro voces de  
 “Para quién crié yo cabellos”.

a  $\alpha$  (verso 1)

Pa ra quien cri - é yo - ca - be - - llos,

i V i VII III VII i V

<sup>15</sup> a1  $\alpha$  (verso 2)

[ Si me te - neis a ban - do - na - da. ]

i V i VII III VII i V i

Para reconstruir la versión polifónica a cuatro voces de “Para quién crié yo cabellos” he dejado casi intactas las tres voces más graves en la forma en la que aparecen en los compases 1-37 de la obra de Cabezón. En el primer acorde de los compases 11, 23, 35 he modificado la nota Sol con un La; este cambio está justificado por la forma en la que aparece el acorde correspondiente en las últimas dos secciones de la pieza (compases 45 y 56). Para reconstruir la voz más aguda he utilizado la melodía más aguda que aparece en los compases 50-60 de la composición.

El resultado de la reconstrucción efectuada en el Ejemplo VII.4 es una pieza basada en el esquema  $\alpha$  de folía, donde aparecen evidentes las series melódicas típicas de esta estructura. Por lo que se refiere a la relación música-texto, éste es el primer ejemplo del repertorio español basado en una fórmula  $\alpha$ - $\alpha$ , en el que el esquema  $\alpha$  sirve para poner en música un solo verso a la vez: en otros casos cada mitad de  $\alpha$  servía para musicalizar un verso (véase por Ejemplo “Rodrigo Martines”: CMP, N<sup>o</sup> 12).

### VII.1.3. Alonso Mudarra, “La Fantasía que contrahace la harpa” (*Tres libros de música*, 1546)

La “Fantasía que contrahace la harpa en la manera de Ludovico” es una de las obras más atractivas del repertorio para vihuela. Las características que hacen esta pieza tan interesante están resumidas en el título; no sólo la fantasía imita algunas características idiomáticas del arpa, sino también el estilo de tocar de un arpista en particular: Ludovico. Para imitar el arpa, Mudarra ha utilizado numerosos arpegios y rápidos redobles sobre dos cuerdas, mientras que el lenguaje armónico atrevido que ha hecho célebre esta obra era probablemente una característica del estilo del arpista Ludovico, que vivió entre finales del siglo XV y principios del XVI. La “Fantasía que contrahace la harpa” ha sido objeto de un excelente análisis por parte de John Griffiths que ha demostrado la relación de esta pieza con el esquema de folía y con las técnicas de improvisación vihuelística. Así que en el presente capítulo resumiré las conclusiones de Griffiths subrayando algunos aspectos particularmente interesantes para los objetivos de mi trabajo.

Tal como afirma Griffiths, “la *Fantasía que contrahace la harpa* está compuesta de tres variaciones continuas sobre la folía, tanto en su melodía como en su armonía”.<sup>10</sup> La primera variación ocupa 95 de los 157 compases de la tablatura original; los restantes 62 compases se dividen en dos variaciones de extensión casi igual. Por lo que se refiere al esquema de folía, Griffiths advierte que “ninguna de las variaciones es exactamente conforme a la otra, y ninguna está conforme con el esquema de folía tal como lo vemos evolucionado en el siglo XVII”.<sup>11</sup>

En el Ejemplo VII.5 se puede ver mi transcripción de los primeros 95 compases de la tablatura original, que según Griffiths corresponden a la primera variación sobre el esquema de folía. Debido a que he realizado una reducción de los valores a la mitad y debido a algunos cambios de compás que he tenido que efectuar, los compases de mi transcripción no coinciden con los compases de la tablatura.

A lo largo de la primera variación se pueden notar los tres motivos que Griffiths ha subrayado: 1) la figura de tercera descendente (compás 1) cuya última nota pertenece al esquema armónico; 2) los arpegios descendientes que imitan el arpa; y 3) los redobles extendidos que también imitan al arpa (véase Ejemplo VII.5).

---

<sup>10</sup>Griffiths, “La Fantasía que contrahace la harpa”, p.33.

<sup>11</sup>Griffiths, “La Fantasía que contrahace la harpa”, p.33.

Ejemplo VII.5: Alonso Mudarra, “La fantasía que contrahaze la arpa en la manera de Ludovico”, cc. 1-46 (*Tres libros de música*, 1546).<sup>12</sup>

The image displays a musical score for a piece by Alonso Mudarra. It consists of ten staves of music, each beginning with a measure number (6, 12, 16, 22, 26, 32, 36, 41). The notation is in a single system, featuring a treble clef and a common time signature. The music is characterized by a mix of melodic lines and complex chordal textures, with various accidentals and dynamic markings. The score is presented in a clear, legible format, suitable for study or performance.

<sup>12</sup> Transcripción realizada a partir de la edición facsímil (Monaco: Chanterelle, 1981), fols. 13r-14v. La transcripción corresponde a los primeros 95 compases de la tablatura original.

En el Ejemplo VII.6. se puede ver el esquema armónico-melódico en el que se basa la primera diferencia de esta fantasía.

Ejemplo VII.6: Esquema armónico-melódico de la primera sección de la “Fantasía que contrahace la harpa” (compases 1-46 de mi transcripción).

IV V i VII i III VII VII i i V IV

Las dos secciones siguientes de la fantasía se basan en un esquema parecido. En la segunda diferencia desaparece el quinto acorde de la serie (i) y la voz más aguda se mueve por grados conjuntos; la tercera variación, donde aparece el célebre episodio polimodal que caracteriza esta fantasía, se basa en un esquema que se aleja todavía más del esquema de folía: IV-V-I-VII-i-V-VI-V-i. El acorde IV que abre y cierra el esquema armónico del ejemplo VII.6 constituye el elemento que más aleja esta estructura del esquema de folía: según Griffiths “esto no debe extrañar dado que el acorde inicial de la folía fue el último que evolucionó en la historia de su desarrollo”, refiriéndose a aquellas obras donde el esquema es utilizado a partir del acorde V.

Después de haber analizado las tres variaciones que aparecen en la fantasía de Mudarra, Griffiths concluye que “en su técnica, esta obra nos revela la probabilidad de una práctica antigua y desconocida de muy libre improvisación sobre conocidos esquemas armónico-melódicos en este caso el de la folía”. Griffiths se remonta al siglo XV para explicar la técnica de improvisación en la que se basa esta fantasía, porque el arpista Ludovico trabajó a finales de ese siglo probablemente en la corte del rey Fernando el Católico.

Aunque aparece evidente la relación entre la “Fantasía que contrahace la harpa” y el esquema de folía, es necesario apuntar algunas características que alejan mucho esta obra de todas las que he analizado hasta ahora. Antes que nada, éste es el único caso en el que el esquema empieza y termina con el acorde IV; en todas las demás obras instrumentales o vocales basadas en  $\alpha$  el esquema empieza con V o con i manifestando una sólida estructura modal-casi tonal. El acorde de Do mayor puesto al principio y al final de un esquema

armónico que está escrito claramente en el modo de Sol menor, crea una impresión de ambigüedad modal que aunque está conforme con el estilo de la pieza, la aleja estilísticamente de todas las demás obras basadas en el esquema de folía. En segundo lugar, si nos fijamos en la primera sección de la fantasía, el esquema de folía se ha vuelto todavía más irreconocible debido a su dilatación a lo largo de los 95 compases de la tablatura original. En la primera sección de esta pieza, el esquema armónico tiene indudablemente una función estructural muy fuerte pero que se puede evidenciar sólo a través del análisis. Por el contrario, en la totalidad del repertorio basado en el esquema de folía, la progresión armónica resulta siempre evidente mediante la simple audición de la obra.

Tal como he ido subrayando a lo largo de los capítulos V y VI, todas las piezas instrumentales basadas en el esquema de folía tienen alguna relación con el repertorio vocal de canciones y danzas cantadas; esta relación es particularmente evidente en aquellas obras instrumentales donde se ha mantenido la estructura polifónica a cuatro voces. La “Fantasía que contrahace la harpa” parece ser el único caso de música instrumental basada en un esquema parecido al de folía que no muestra ninguna relación con el repertorio vocal. Así que Griffiths tiene absolutamente razón cuando asocia esta pieza a técnicas de improvisación instrumental. Pero en este caso, según mi opinión, las características idiomáticas del arpa y las técnicas de ejecución típicas de este instrumento tienen una función estructural quizás más importante que la del esquema armónico. Si nos fijamos en los compases 1-13 de mi transcripción, es posible notar como los compases 8-13 son la exacta repetición, un tono más alto, de los compases 1-7. Si tuviéramos que ejecutar esos compases en un arpa tendríamos simplemente que repetir la misma digitación desplazando las manos una posición. Los episodios sucesivos, aunque no son trasposiciones exactas de los primeros compases, reproponen las mismas fórmulas melódicas y arpegios en regiones siempre más agudas hasta el compás 25. Después del compás 25 se puede notar el proceso inverso: se reproponen las mismas fórmulas melódicas y arpegios en regiones siempre más graves hasta volver al primer acorde (IV). Podemos imaginarnos un arpista improvisando sobre los tres elementos temáticos que ha evidenciado Griffiths (intervalo de tercera menor, arpegio y redobles), y desplazando cada vez la posición de las manos hacia arriba o hacia abajo. Esta progresión de las posiciones de las manos de nuestro hipotético arpista podría explicar el origen del esquema de folía “anómalo” evidenciado en el Ejemplo VII.6.

Según mi opinión, no es posible averiguar con certeza si los elementos del esquema de folía evidenciados en esta obra son generados por una progresión de las posiciones de las manos de un arpista “virtual”, por un uso consciente del esquema armónico-melódico de folía

o por ambas circunstancias. Tampoco creo posible establecer con certeza si el esquema de folía pertenecía al bagaje de recursos del arpista Ludovico, tal como supone Griffiths, o si es un elemento introducido por el mismo Mudarra en esta fantasía. Si la opinión de Griffiths fuera correcta y el esquema de folía fue efectivamente un recurso empleado por el arpista Ludovico a la hora de improvisar, tendríamos probablemente otra conexión entre el esquema de folía, el ambiente musical valenciano, el Duque de Calabria y las cortes del norte de Italia (véase Capítulo V). Efectivamente, tal como ha demostrado Egberto Bermúdez, Ludovico no fue arpista de Fernando el Católico, sino de otro Fernando: el Duque de Calabria.<sup>13</sup> Además, Bermúdez sugiere que Ludovico pudo ser el mismo “Ludovico dall’arpa” que en 1487 estaba al servicio de la corte ferraresa de Ercole I d’Este, y que probablemente pasó al servicio de la corte napolitana después de las bodas de Ercole II d’Este con Eleonora de Aragón, hija de Ferrante de Nápoles, hermano de Federico y tío de Fernando (véase Capítulo V.5.1).<sup>14</sup>

## VII.2. La danza de Folía

En el siglo XVI y durante las primeras décadas del siglo XVII, el tema musical denominado “Folía” coincide sólo parcialmente con el esquema  $\alpha$  de folía. El origen de esta paradoja es debida al hecho de que los musicólogos del siglo XX identificaron el esquema armónico  $\alpha$  con la Folía barroca del siglo XVIII (o “folía tardía”) que se basa en la secuencia de acordes i-V-i-VII-III-VII-i-V-i. Sin embargo, la folía tardía es una danza muy distinta de la folía temprana tanto por lo que se refiere al ritmo, como al esquema armónico-melódico.

En la Introducción me he ocupado del origen y significados del término “folía”, de su presencia en las fuentes literarias e instrumentales y de los varios enfoques con los que los investigadores han estudiado el tema.<sup>15</sup> En este apartado, después de resumir algunas características generales de la folía temprana, me limitaré en examinar los tres juegos de variaciones sobre Folías del siglo XVI que han quedado en las fuentes musicales españolas: los primeros dos se encuentran en el manuscrito *Ramillete de flores* copiado en 1593;<sup>16</sup> el

---

<sup>13</sup> Bermúdez, “Sobre la identidad de Ludovico”, pp. 9-16.

<sup>14</sup> Bermúdez, “Sobre la identidad de Ludovico”, pp. 9-16.

<sup>15</sup> Véase Introducción 2.1.1.

<sup>16</sup> Madrid, Biblioteca Nacional, Mss 6001, fols. 272r-273r y 275r-278r; edición moderna en Rey, *Ramillete de flores*, pp. 86-88 y 93-99.

tercero fue añadido a mano a finales del siglo XVI en el ejemplar de *Silva de sirenas* de Valderrabano conservado en la Biblioteca Nacional de Viena.<sup>17</sup>

### VII.2.1. Características de la folía temprana

Richard Hudson es el investigador que se ha ocupado más profundamente de la danza de folía, que él ha denominado folía temprana para distinguirla de la folía tardía. Estudiando sobre todo fuentes italianas para guitarra rasgueada de la primera mitad del siglo XVII, Hudson establece una melodía estándar de folía temprana (véase Ejemplo VII.7.).

Ejemplo VII.7: Folía temprana estándar según Richard Hudson.<sup>18</sup>

The musical score is presented in two systems. The first system contains the first two verses (v. 1 and v. 2), with 'Verso 1' above the first measure and 'v. 2' above the last measure. The second system contains the last two verses (v. 3 and v. 4), with 'v. 3' above the first measure and 'v. 4' above the last measure. The melody is written on a treble clef staff, and the bass line is on a bass clef staff. The bass line includes chord symbols: i, V, i, VII, i, V, i, VII, i, V, i.

La mayoría de las fuentes estudiadas por Hudson son tablaturas alfabéticas para guitarra que sólo indican los acordes para ejecutar sin especificar las melodías, por lo que la

<sup>17</sup> Wien, Österreichische Nationalbibliothek, manuscrito añadido a Valderrábano, *Silva de Sirenas* (Valladolid, 1547), fols. 105v-107r. Otras tres versiones tempranas de “folías” se encuentran en el manuscrito para vihuela y laúd de origen napolitano copiado alrededor de 1600 conservado en Cracovia (Kraków, Biblioteka Jagielonska, Mus Ms 40032).

<sup>18</sup> Ejemplo de Hudson, “The Folia Melodies”, p. 106.

reconstrucción de la melodía estándar de folía temprana realizada por Hudson es en parte hipotética. De todas formas, analizando el esquema armónico-melódico de la folía temprana propuesto por Hudson y su relación con la forma poética, parece evidente que esta danza se basa en una fórmula simétrica parecida a la fórmula  $\alpha$ - $\alpha$ , utilizada para poner en música estrofas constituidas por un número par de versos octosílabos o heptasílabos (véase Ejemplo VII.8).

Ejemplo VII.8: Estructura rítmica, poética y armónico-melódica de la folía temprana.

The image displays a musical score for the early Folia, divided into two systems. The first system contains 'Verso 1' and 'v. 2', while the second system contains 'v. 3' and 'v. 4'. The notation includes a treble clef with a key signature of one flat and a bass clef. Rhythmic values are indicated by numbers 2 and 3 under the notes. Harmonic analysis is shown in the bass staff with chords labeled 'i', 'V', and 'VII'. Brackets below the bass staff indicate the symmetrical structure:  $\beta_1$  and  $\beta_2$  for each verse, and a larger  $\beta$  bracket encompassing both halves of the system.

Cada verso corresponde a una mitad del esquema  $\beta$ : el esquema  $\beta_1$  termina con el mismo acorde VII y con la misma nota Do con la que empieza el esquema  $\beta_2$ . A su vez,  $\beta_2$  termina con el acorde V y la nota La con la que empieza el siguiente  $\beta_1$ ; el acorde VII constituye el eje de simetría del esquema. La melodía de folía temprana propuesta por Hudson coincide con la serie melódica “y”, excepto por la falta de la nota (en este caso un Re) que tendría que corresponder al acorde III. Tanto desde el punto de vista armónico-melódico como desde un punto de vista estructural (simetría en la disposición de los elementos, conexiones



entre las parte del esquema armónico) las analogías entre esta fórmula  $\beta\text{-}\beta$  y la fórmula  $\alpha\text{-}\alpha$  son evidentes.

Para realizar su estudio, Hudson se basó exclusivamente en fuentes fechadas a partir de los primeros años del siglo XVII; no conocía las Folías del *Ramillete de flores*, ni las Folías manuscritas añadida al ejemplar de *Silva de Sirenas* de la Biblioteca Nacional de Viena, versiones compuestas seguramente a finales del siglo XVI. De hecho, exceptuadas estas fuentes de las que me ocuparé en los Capítulos VII.2.2 y VII.2.3, la evolución de la folía temprana puede ser trazada prevalentemente en base a las fuentes musicales italianas para guitarra. Es interesante destacar que en Italia se asimiló la Folia al *Fedele*; Girolamo Montesardo en su *Nova inventione d'itavolatura* de 1606, una de las primeras fuentes italianas en las que aparecen Folías, utiliza el siguiente título: “Folía chiamata così dagli Spagnuoli, che da Italiani si chiama Fedele”.<sup>19</sup> Montesardo parece considerar Folia y *Fedele* como un mismo tema llamado de dos formas distintas por los italianos y los españoles.<sup>20</sup>

### VII.2.2. Las Folías de la colección *Ramillete de flores* (1593)

Dejando a un lado la problemática cuestión de la presencia de una melodía de Folia en el *De musica* de Salinas (véase Introducción, 2.1.1.2), es posible afirmar que las primeras obras nombradas “Folías” aparecen por primera vez en una fuente fechada entre las piezas para vihuela del manuscrito *Ramillete de flores* (1593).<sup>21</sup> El primer juego de variaciones es de autor anónimo y consta de cuatro diferencias; el segundo juego consta de diez diferencias y fue compuesto probablemente por el vihuelista Juan Andrés de Mendoza.<sup>22</sup> Ambas obras no empiezan con la versión “llana” del tema, sino que principian directamente con una diferencia.

En el Ejemplo VII.9 se pueden ver las primeras dos diferencias de autor anónimo que se encuentran en el manuscrito *Ramillete de Flores*, en la transcripción de Maurice Esses:

---

<sup>19</sup> Girolamo Montesardo, *Nuova inventione d'itavolatura per sonare li balletti sopra la chitarra spagnuola senza numeri e note* (Florenca, 1606), p. 24; fuente reproducida en Hudson, *The Folia*, p. 7.

<sup>20</sup> Véase Hudson, *The Folia*, vol. 1, p. xxiii y Hudson, “The Folia, Fedele”, pp. 398-411.

<sup>21</sup> Rey, ed., *Ramillete*, pp. 86-88 y 93-99.

<sup>22</sup> Véase Rey, *Ramillete*, p. 16.

Ejemplo VII.9: Anónimo, “[Diferencias] de Folías”, cc. 1-32 (*Ramillete de flores*, 1593).<sup>23</sup>

The image displays a musical score for a piece titled "[Diferencias] de Folías". The score is written in 3/4 time and consists of four systems of music. Each system includes a treble clef staff and a bass clef staff. The first system is labeled "serie melódica y" and "serie melódica x". The second system is labeled "i V i VII". The third system is labeled "[diferencia] 2" and "V i VII". The fourth system is labeled "i VII i IV vi IV V I". The score is annotated with figured bass notation (V, i, VII, IV, vi, I) below the bass staff of each system.

El elemento más llamativo de esta pieza es la ambigüedad entre modo mayor y menor que se puede notar en cada una de las diferencias. El Si bemol se alterna con el Si natural de una forma aparentemente casual (véanse los compases 6, 15-16, 20, 31-32 del Ejemplo VII.9). La ambigüedad es reforzada por el hecho de que tercera mayor y menor se alternan en los acordes finales de casi todas las diferencias incluida la última (compases 15-16, 47-48, 63-64). Tal como subrayó Hudson, la folía temprana en el siglo XVII puede tener el acorde de tónica mayor o menor y de hecho en las fuentes del siglo XVII se encuentran numerosos ejemplos de Folías en modo mayor (I-V-I-VII-I-V-I);<sup>24</sup> en las Folías del Ejemplo VII.9 parecen

<sup>23</sup> Transcripción según Esses, *Dance*, vol. 2, pp. 181-182.

<sup>24</sup> Véase Hudson, *The Folia*, vol. 1, ejemplos n<sup>os</sup> 3, 6, 8, 9, 11, 13, 16, 17, 18, 25, 26, 28, 30, 31 etc...

coexistir contemporáneamente las dos versiones del tema en modo mayor y en modo menor. Sin embargo, esta no es una excepción ya que Hudson recogió por lo menos seis versiones de Folías procedentes de fuentes italianas para guitarra rasgueada donde se alternan de forma evidente el acorde de tónica mayor y menor;<sup>25</sup> estas seis piezas proceden de fuentes manuscritas fechadas alrededor de 1630.

La pieza anónima titulada “Folías” del *Ramillete* no coincide exactamente con la estructura básica de folía temprana identificada por Hudson. En primer lugar, la versión del *Ramillete* carece del comienzo anacrúsico que aparece en casi todas las folias tempranas barrocas y del acorde inicial “i”. En segundo lugar, la simetría entre las dos mitades del esquema  $\beta$  se rompe debido a la inserción del acorde IV en  $\beta_2$  (véase Ejemplo VII.9, compases 13-14, 29-30). Además de aquella melodía que según Hudson es típica de la folía temprana y que coincide parcialmente con la serie melódica “y” de  $\alpha$ , en la versión anónima del *Ramillete* se puede identificar otra voz que se mueve generalmente a una tercera inferior y que corresponde a la serie melódica “x”. Las otras dos voces principales, el Bajo y el Tenor, llevan respectivamente las notas fundamentales de los acordes y una melodía de relleno basada exclusivamente en las notas Do y Re.

Como en el caso de las “Folías” anónimas, a las “Folías” de Mendoza también les faltan el comienzo anacrúsico y el acorde inicial i, típicos de la folía temprana (véase Ejemplo VII.10).

---

<sup>25</sup> Véase Hudson, *The Folia*, vol. 1, ejemplos n<sup>os</sup> 7, 19, 24, 29, 35, 44.

Ejemplo VII.10: Mendoza, “Honze diferencias de Folías”, cc. 1-16  
(*Ramillete de flores*, 1593).<sup>26</sup>

The image shows a musical score for a piece titled "Honze diferencias de Folías" by Mendoza. The score is in 3/4 time and consists of two systems. The first system shows two melodic series: "Serie melódica x" in the upper voice and "Serie melódica y" in the lower voice. The second system continues the piece, with a note that "[siguen otras 10 diferencias]" (other 10 differences follow). Chord symbols (V, i, VII, VI) are placed below the bass line.

Esta versión de “Folías” presenta otra discrepancia importante con el esquema básico de folía temprana de Hudson: la voz más aguda no coincide con la serie melódica “y”, sino con la serie melódica “x”. La serie melódica “y” aparece en la segunda voz que se mueve una sexta por debajo de la melodía más aguda.

### VII.2.3. Anónimo, “Folías” (añadidas a Valderrábano, *Silva de Sirenas*)

El otro juego de variaciones sobre Folías que se encuentra en fuentes españolas del siglo XVI fue añadido a mano a finales del siglo XVI en el ejemplar de *Silva de Sirenas* de Valderrábano conservado en la Biblioteca Nacional de Viena.<sup>27</sup>

<sup>26</sup> Transcripción según Esses, *Dance*, vol. 2, p. 183.

<sup>27</sup> Viena, Österreichische Nationalbibliothek, manuscrito añadido a Valderrábano, *Silva de Sirenas*, fols. 105v-107r.

Ejemplo VII.11: Anónimo, “Folías”, cc. 1-32  
 (añadidas a mano en Valderrábano, *Silva de Sirenas*, fols. 105v-107-r).<sup>28</sup>

The musical score consists of four systems, each with a treble and bass staff. The first system is labeled 'serie melódica x' and 'serie melódica y'. The second system starts at measure 8. The third system starts at measure 16 and is labeled '[diferencia 2]'. The fourth system starts at measure 24 and is labeled '[dif. 3]'. Chord symbols V, i, VII, IV, and V are placed below the bass staff. The score ends with 'etc...' and '[siguen otras cinco diferencias...]'.

También en este caso, la melodía más aguda no corresponde a la serie melódica “y”, sino a la serie melódica “x”; la serie melódica “y” se encuentra en la tercera voz (Tenor) y se mueve a distancia de sexta con respecto a la melodía más aguda; en la segunda voz se halla la simple melodía de relleno que caracteriza también las piezas basadas en el esquema  $\alpha$  de folía.

Tal como pasa en el caso de las “Folías” del *Ramillete*, en esta versión del tema falta el comienzo anacrúsico típico de las folías tempranas barrocas. Sin embargo, en el Ejemplo VII.11 es posible notar claramente cuál pudo ser el origen de la anacrusa inicial típica de la

<sup>28</sup> Transcripción según Esses, *Dance*, vol. 2, pp. 174-175.

folía temprana. En esta pieza, las figuraciones melódicas que caracterizan cada diferencia empiezan en realidad en el último compás de la diferencia anterior (véase Ejemplo VII.11, compases 16 y 32); por eso Esses en su transcripción ha indicado el final de la primera diferencia en el compás 15 en vez de en el compás 16. De esta forma, todas las diferencias menos la primera llegan a tener, de hecho, un principio anacrúsico que coincide con el acorde “i”. Esta manera de enlazar las diferencias y la transmisión oral del repertorio llegaron probablemente a modificar el tema de folía temprana, que en su versión más antigua empezaba sin anacrusa y con el acorde V.

#### VII.2.4. La Folía entre Renacimiento y Barroco

Los ejemplos de Folías del siglo XVI que he analizado no son suficientes para establecer con seguridad la forma de esta danza cantada en su versión más antigua, sobre todo porque no tenemos una versión llana del tema. Sin embargo, es posible subrayar algunas características que las tres versiones analizadas comparten: 1) faltan el comienzo anacrúsico y el acorde “i” correspondiente; 2) las dos series melódicas “x” e “y” aparecen en cada una de las tres versiones: en dos casos la serie melódica x se encuentra en la voz más aguda (Ejemplo VII.10 y Ejemplo VII.11), en un caso la melodía más aguda corresponde a la serie melódica “y” (Ejemplo VII.9); y 3) en todas las versiones falta el acorde III que será introducido gradualmente en las Folías del siglo XVII. Probablemente estas características eran propias de la danza de Folía en su versión ibérica, antes de que fuera exportada a Italia entre finales del siglo XVI y principios del XVII.

Entre las fuentes recogidas por Hudson, sólo un ejemplo de “Folías” presenta un comienzo sin anacrusa y empieza directamente con el acorde V, como en los Ejemplos VII.9, VII.10 y VII.11.<sup>29</sup> Los demás ejemplos que Hudson analizó empiezan con anacrusa sobre el acorde i o con un compás completo sobre el mismo acorde. Tal como afirma Hudson, la falta de anacrusa inicial caracteriza también el *Fedele*, aquel tema musical que los italianos confundían con la folía temprana; parece entonces que la forma ibérica de Folía coincidía casi exactamente con el *Fedele* italiano.

Por lo que se refiere a las melodías, tanto la serie melódica “x” como la serie melódica “y” pueden encajar con el esquema armónico estándar de folía temprana propuesto por Hudson (véase Ejemplo VII.8). Además, entre los ejemplos de folía temprana con melodía

---

<sup>29</sup> Hudson, *The Folia*, ejemplo n. 9.

anteriores a 1650 publicados por Hudson, algunos (como la “Partita di Donna amata, Aria della Folia” de Giovanni Stefani, 1622) tienen como melodía la serie melódica “y” mientras que otros (como la “Folía” de anónimo de 1613) tienen como melodía la serie melódica “x”. Parece que también en el caso de la Folia, no existía una melodía fija, sino dos modelos de melodía (correspondientes a las series melódicas “x” e “y”) que se podían utilizar indiferentemente.

Hudson ha subrayado cómo el acorde III entra gradualmente a formar parte del esquema armónico de Folia a lo largo del siglo XVII; el uso de III dentro del esquema armónico de folía temprana no se puede explicar con las reglas que rigen las variaciones armónicas típicas de este repertorio, como la inserción de dominantes secundarias.<sup>30</sup> Así que, según Hudson, el acorde III era en origen ajeno al esquema de Folia y efectivamente las Folias renacentistas analizadas en este capítulo parecen confirmar su opinión. Es interesante constatar en qué forma el acorde III es introducido en el esquema armónico melódico de folía temprana (véase Ejemplo VII.12)

Ejemplo VII.12: Estructura de folía temprana con el acorde III añadido.<sup>31</sup>

The image shows a musical score for a piece in 3/4 time, key of B-flat. It consists of two systems, each with two verses (v. 1, v. 2, v. 3, v. 4). The melody is written in the treble clef and the bass line in the bass clef. Chord symbols are placed below the bass line: i, V, i, VII, III, VII, i, V. Brackets below the bass line indicate phrase structures: alpha (covering the first four measures of each verse) and alpha 2 (covering the last four measures of each verse). The III chord is introduced in the second measure of the second phrase in each verse.

<sup>30</sup> Richard Hudson, “The Folia dance” p. 212.

<sup>31</sup> Para realizar este ejemplo he modificado la estructura del Ejemplo VII.8 comparándola con las versiones de *Folias* para guitarra rasgueada publicadas por Hudson en las que aparece el acorde III. Véase Hudson, *The Folia*, vol. 1, pp. 16-21.

Tal como se puede notar en el Ejemplo VII.12, la inserción del acorde III rompe la simetría del esquema  $\beta$  dejando inalterada la estructura métrico-poética del tema. Así que el acorde III en las folías tempranas tiene una función distinta de la que tiene en otras piezas renacentistas basadas en el esquema  $\alpha$ , donde constituye el eje de simetría del esquema armónico-melódico. La variante de folía temprana que presenta la inserción del acorde III empieza a aparecer en las fuentes musicales a partir de los años veinte del siglo XVII y su presencia se hará más frecuente en la segunda mitad del siglo. Mientras tanto, la música de Folía sufre un proceso de modificación que llevará a la codificación de la folía tardía (véase Introducción 2.1.4.2). Hudson atribuye un papel importante en la transmisión de la nueva forma de folía a la corte de Francia, y en particular al guitarrista italiano Francesco Corbetta (ca. 1615-1681) que residió en París como maestro de guitarra del joven Luis XIV;<sup>32</sup> en las “Folías” de Corbetta se pueden notar todos los pasajes intermedios entre la folía temprana y la folía tardía. Sin embargo, antes de las obras de Corbetta, los franceses habían conocido ya la folía en su forma temprana a través del *Metodo* de Luis de Briceño (1626) donde se encuentran ocho versiones de Folía para guitarra rasgueada.<sup>33</sup>

La primera versión de la folía tardía que muestra todas las características típicas de este tema es el “Air des Hautbois de Les folies d’Espagne” de Lully (1672).<sup>34</sup> En las décadas siguientes, las dos formas de Folía coexisten en las fuentes de música instrumental y seguimos encontrando ejemplos de folías tempranas hasta mediados del siglo XVIII; en algunas fuentes españolas, las folías tempranas y las tardías son nombradas respectivamente “Folías españolas” y “Folías italianas” (o “francesas”).<sup>35</sup> Sin embargo, en el siglo XVIII la nueva forma de folía se afirmará definitivamente como tema estándar, también gracias al éxito internacional de las sonatas de Corelli para violín op. 5 (1700).<sup>36</sup> A principios del siglo XVIII, la Folía (o *Follia* o *Folie d’Espagne*) es el único tema superviviente de las numerosas danzas y arias del Renacimiento basadas en el esquema  $\alpha$ . A partir de entonces se producirá el

---

<sup>32</sup> Véase Hudson, *The Folia*, pp. xxv-xxvii.

<sup>33</sup> Luis de Briceño, *Método muy facilísimo para aprender a tañer la guitarra a lo español* (París, 1626); edición facsímil (Ginebra: Minkoff, 1972), fols. 8r-10r.

<sup>34</sup> Versailles, Bibliothèque Municipale, MS 168: *Partition de plusieurs marches [...] recuellis par Philidor l’aîné... 1705*, pp. 38-39; fuente citada por Hudson, *The Folia*, p. xxxvi.

<sup>35</sup> Véase por ejemplo: Santiago de Murcia, “Folías muy despacio al estilo de Francia” en *Resumen de acompañar la parte con la guitarra* (s.l., 1714); edición facsímil (Mónaco: Chanterelle, 1980), pp. 96-99; Santiago de Murcia, “Folías españolas” y “Folías Ytalianas” en el “Códice Saldívar n. 4”: edición facsímil y transcripción en Craig, H. Russel, ed., *Santiago de Murcia’s “Códice Saldívar n. 4”*, 2 vols. (Chicago: University of Illinois Press, 1995), vol. 2 pp. 146-1511, y pp. 224-236.

<sup>36</sup> Arcangelo Corelli, “Follia” en *Sonate a violino e violone o cimbalo... opera quinta* (Amsterdam, 1717), pp. 62-68 (primera edición: Roma, 1700).



cortocircuito entre el nombre de la danza y un esquema armónico específico que causará la proyección del término “folía” hacia el pasado para designar obras del siglo XVI que no tenían nada que ver con esta danza.

### **VII.3. Los esquemas armónico-melódicos de *Las vacas*, *Romanesca* y *Passamezzo***

Existe un innegable parentesco entre el esquema armónico-melódico de Guárdame las vacas y el de folía: Guárdame las vacas se basa en el esquema  $\alpha_2$  (la segunda mitad de  $\alpha$ ) repetido dos veces, terminando la primera vez con V y la segunda con i: III-VII-i-V; III-VII-i-V-i. La relación entre los dos esquemas armónico-melódicos aparece tan estricta que a partir de los estudios de Otto Gombosi, los investigadores han analizado de forma conjunta los dos temas (véase Introducción 2.1.2). Además, el esquema de *Las vacas* ha sido relacionado con otros dos esquemas armónicos cuyo empleo fue muy frecuente en la música instrumental italiana, francesa y alemana del siglo XVI: el de *Romanesca* y el de *Passamezzo antico*. El esquema armónico de la *Romanesca* coincide con el esquema de *Las vacas*; el esquema armónico del *Passamezzo antico* coincide con el de *Las vacas* y de la *Romanesca* excepto en el primer acorde de la serie que es i en vez de III: i-VII-i-V; III-VII-i-V-i (véase Introducción 2.1.2).

El estudio del esquema de *Las vacas-Romanesca* en el marco del repertorio internacional del siglo XVI presenta problemas análogos al estudio del esquema de folía: ¿hasta qué punto es lícito establecer conexiones entre esquemas parecidos utilizados bajo diferentes nombres? Muchas veces el esquema armónico de *Las vacas-Romanesca* es utilizado fuera de España en obras instrumentales sin que aparezca algún nombre específico que se refiera al esquema armónico. Además, el mismo uso del término *Passamezzo* para indicar un esquema armónico ha sido cuestionado más veces debido al hecho de que ese título se refería a una danza específica y no a la estructura armónica; existen decenas de *Passamezzi* que no se basan en el esquema de *Passamezzo antico*, así como hay piezas que a pesar de no llamarse “*Passamezzo*” emplean dicho esquema.

Un estudio exhaustivo de *Las vacas-Romanesca* y del *Passamezzo* en el ámbito del repertorio instrumental internacional podría ser objeto de un extenso trabajo monográfico. Así que en este capítulo me limitaré a subrayar algunos datos que pueden ser útiles para delinear la historia de la difusión del esquema de folía y de aquel vocabulario armónico que a partir de

principios del siglo XVI dio origen a este grupo de esquemas armónicos con características parecidas.

### VII.3.1. Guárdame las vacas

A partir de la colección *Los seys libros del Delphin* para vihuela de Narváez (1538), Guárdame las vacas es uno de los temas más utilizados por los compositores españoles de música instrumental del siglo XVI para escribir diferencias.<sup>37</sup> Otras diferencias sobre Las vacas para vihuela se encuentran en los *Tres libros de música* de Mudarra (1546),<sup>38</sup> en *Silva de Sirenas* de Valderrábano (1547),<sup>39</sup> en el *Libro de música* de Pisador (1552)<sup>40</sup> y en el manuscrito *Ramillete de flores* (1593),<sup>41</sup> versiones para tecla se encuentran en el *Libro de cifra nueva* de Venegas de Henestrosa (1557)<sup>42</sup> y en las *Obras* de Cabezón (publicadas póstumamente en 1578).<sup>43</sup> La presencia del tema en casi todas las colecciones de música instrumental españolas del siglo XVI es un indicio evidente de su popularidad en la época.

Existe una diferencia importante entre el uso del esquema de Las vacas y el uso del esquema de folía en la música renacentista española. Tal como he mostrado en todas las obras vocales e instrumentales analizadas hasta ahora, en España raramente el esquema de folía es asociado a un título fijo; la única excepción sea quizás el caso de la pavanilla. Por otro lado, Guárdame las vacas se reconocía como un tema unívoco con características armónicas y melódicas precisas. Si en la historia de la música del Renacimiento no es posible hablar del

---

<sup>37</sup> Luis de Narváez, *Los seys libros del Delphin de música de cifras para tañer vihuela* (Valladolid, 1538), fols [92v-94v] y fols. [94v-96v]; edición facsímil (Ginebra: Minkoff, 1980), pp. 196-204; edición moderna en Emilio Pujol (ed.), *Luys de Narváez. Los seys libros del Delphin*, Monumentos de la Música Española, vol. III (Barcelona: CSIC, 1945), pp. 85-89.

<sup>38</sup> Mudarra, *Tres libros de música*, fols. 17r-18r y fol. 24r.

<sup>39</sup> Valderrábano, *Silva de Sirenas*; edición facsímil (Ginebra: Minkoff, 1981), fols. 96v-97r; edición moderna en Emilio Pujol, ed., *Enríquez de Valderrábano. Libro de música de vihuela*, 2 vols., Monumentos de la Música Española, vol. XXIII (Barcelona: CSIC, 1965), vol.2, pp. 72-74.

<sup>40</sup> Pisador, *Libro de música*; edición facsímil (Ginebra: Minkof, 1973), fols. 2v-4r.

<sup>41</sup> Rey, ed., *Ramillete de flores*, pp. 32-36.

<sup>42</sup> Venegas de Henestrosa, *Libro de cifra nueva*, fols 65v-66v; edición moderna en Anglés (ed.), *La música en la corte de Carlos V*, pp. 186-188.

<sup>43</sup> Cabezón, *Obras de música*, fols. 185r-186r, fols. 197r-199r y fols. 199r-200r; edición moderna en Anglés, ed., *Antonio de Cabezón*, vol. 3, pp. 49-52, pp. 79-83, y pp. 84-87.

esquema de folía como un “sólido bloque armónico-melódico”, en el caso de *Las vacas* tal definición parece ser más coherente.

En su *Tesoro de la lengua castellana* (1611), Sebastián de Covarrubias describe *Las vacas* de la siguiente manera:

“Las vacas es una cierta sonada entre músicos, y sobre ella han hecho grandes diferencias de contrapunto y pasos forçados; y dixo así por empear el villancico con estas palabras «Guárdame las vacas, carillejo por tu fe», etcétera”.<sup>44</sup>

La primera frase de Covarrubias (“una cierta sonada entre músicos, y sobre ella han hecho grandes diferencias de contrapunto y pasos forçados”) puede ser dividida en dos partes conceptualmente distintas. En la primera parte de la frase, Covarrubias nos describe “*Las vacas*” como “una sonada entre músicos”: o sea, un tema musical que se suele tocar entre varias personas. El término “sonada” no significa necesariamente “música instrumental”; Covarrubias describe el término “sonada” como “El son o cantarcico que corruptamente llaman tonada” y describe el término “tonada” como “El ayre y cantarcillo vulgar, cuales son las tonadas que oy usan los músicos de guitarra”.<sup>45</sup> Entonces, “*Las vacas*” sería un “cantarcico” o tema de origen popular (vulgar) que se suele ejecutar con grupos de músicos. En la segunda parte de la frase, Covarrubias está describiendo dos formas específicas de variación: sobre el tema de *Las vacas* se han hecho “diferencias de contrapunto” y “pasos forçados”. La expresión “diferencia de contrapunto” parece referirse a la técnica de variación utilizada por músicos como Cabezón, que componían cada diferencia modificando una o más voces del tejido polifónico de un tema, pero podría indicar también unas variaciones improvisadas según la praxis del contrapunto (véase Capítulo X.1.2). La expresión “paso forçado” parece describir la técnica de variación conocida como “bajo obstinado”, pero podría indicar también aquel tipo de improvisación polifónica donde el músico debe atenerse a unos límites prefijados que pueden indicar el número o el valor de las notas a realizar sobre cada nota del *cantus firmus* (véase Capítulo X.1.1.2). Finalmente, Covarrubias escribe los primeros versos del villancico que da el nombre al tema (“Guárdame las vacas, carillejo por tu fe”).

---

<sup>44</sup> Covarrubias, *Tesoro*, pp. 988-989.

<sup>45</sup> Covarrubias, *Tesoro*, pp. 944 y 966.

En el Capítulo III.1.4 he analizado la estructura del esquema armónico-melódico de *Las vacas* en relación con el texto poético. La versión polifónica a cuatro voces de Flecha, que según la cronología de las ensaladas de este autor propuesta por Romeu sería anterior a la primera versión instrumental de este tema, presenta las mismas características evidenciadas en las obras vocales basadas en el esquema de folía (véase Ejemplo VII.13).

Ejemplo VII.13: Mateo Flecha, “Guárdame las vacas” (*La viuda*, 1539?).<sup>46</sup>

Tal como se puede ver en el Ejemplo VII.13, cada voz tiene una función precisa: Tenor y Tiple entonan respectivamente las series melódicas “y” y “x” del esquema  $\alpha 2$  de folía en sextas paralelas; el Altus entona la melodía de relleno y el Bajo las notas fundamentales de los acordes. En las páginas siguientes analizaré algunos ejemplos de *Las vacas* sacados del repertorio instrumental español para constatar, entre otros aspectos que puedan resultar significativos, en qué medida reflejan un origen vocal del tema.

### VII.3.1.1. Luys de Narváez, “Diferencias sobre Guárdame las vacas” (*El Delphín*, 1538)

*El Delphín* de Luys de Narváez es la primera colección española de música instrumental donde aparecen obras tituladas “diferencias”. En *El Delphín* aparecen también por primera vez unas variaciones sobre el tema de *Las vacas*; se trata de dos juegos de

<sup>46</sup> Véase Capítulo III.1.4.

variaciones que comprenden respectivamente cuatro y tres diferencias.<sup>47</sup> En el Ejemplo VII.14 he transcrito las primeras dos diferencias del primer juego.

Ejemplo VII.14: Narváez, “Cuatro diferencias sobre Guárdame las vacas”, cc. 1-16  
(*El Delphin*, 1538).<sup>48</sup>

En la quinta en el tercer traste es la llave de Cesolfant. En la tercera en primer traste es la clave de Cesolfant.

Primera diferencia

Segunda diferencia

Tal como se puede notar en el Ejemplo VII.14, en las primeras dos diferencias de Narváez no queda rastro de una estructura polifónica a cuatro voces parecida a la evidenciada en el Ejemplo VII.13. Estas variaciones se basan en el dúo entre bajo y melodía. En la melodía de las primeras dos diferencias es posible notar rasgos de la serie melódica “y” de  $\alpha 2$  (notas indicadas con asterísco). La melodía original de *Las vacas* (serie melódica “y”) puede ser detectada también en la “Tercera diferencia” y es aún más evidente en la “Cuarta diferencia”. Aunque es posible considerar las cuatro diferencias del primer juego de variaciones como unas glosas realizadas a partir de la melodía original de *Las vacas*, Narváez trata esta melodía con mucha libertad hasta llegar a ocultar sus rasgos distintivos.

<sup>47</sup> Narváez, *El Delphin*, fols. [92v-94v] y fols. [94v-96v]; edición facsímil, pp.196-200 y pp. 200-204.

<sup>48</sup> Narváez, *El Delphin*, fols. [92v-93r]; transcripción realizada a partir de la edición facsímil, pp. 196-197.

El segundo juego de diferencias sobre las vacas que se encuentra en *El Delphín*, lleva el título “Otras tres diferencias hechas por otra parte” (véase mi transcripción de la primera diferencia en el Ejemplo VII.15.).

Ejemplo VII.15: Narváez, “Otras tres diferencias hechas por otra parte”, cc. 1-10  
(*El Delphín*, 1538).<sup>49</sup>

En la cuarta en el tercer traste es la llave de Iefant  
En la segunda en primer traste es la clave de Cesolfaut

Primera diferencia

[ripresa]

En la primera diferencia del segundo juego de variaciones se nota perfectamente la melodía original del tema en la voz más aguda. Esta vez no se trata de la melodía basada en la serie melódica “y” que se puede detectar en todas las variaciones del primer juego, sino que Narváez utiliza la melodía basada en la serie melódica “x”. En la diferencia del Ejemplo VII.15, la serie melódica “y” aparece glosada en la voz central. Otros dos aspectos importantes caracterizan la variación del Ejemplo VII.15: 1) el primer acorde de cada frase no es un III, típico del esquema armónico de *Las vacas-Romanesca*, sino un i; de esta forma el esquema utilizado va a coincidir con el esquema armónico de *Passamezzo antico* (i-VII-i-V); y 2) el autor ha añadido una *ripresa* de dos compases al final de la diferencia. El cambio del primer acorde del esquema armónico de *Las vacas* y la añadidura de una *ripresa* al final de la variación son características que comparten las tres diferencias del segundo juego. En la segunda variación, Narváez parece glosar otra vez la melodía basada en la serie melódica “x”,

<sup>49</sup> Narváez, *El Delphín*, fol. [94v]; transcripción realizada a partir de la edición facsímil, pp. 200-201.

mientras que en la tercera variación aparece claramente la serie melódica “y” en la voz más aguda.

Los datos relativos al uso de *Las vacas* en las primeras diferencias instrumentales del repertorio español que quiero subrayar son básicamente dos: 1) Narváez utiliza como melodía principal de sus variaciones sobre “Las vacas” tanto la serie melódica “x” como la serie “y”; y 2) en el segundo juego de variaciones, el tema de Guárdame las vacas aparece asociado a un esquema armónico que difiere del esquema  $\alpha_2$  y que coincide con el esquema armónico de *Passamezzo antico*.

### **VII.3.1.2. Alonso Mudarra, “Romanesca; o Guárdame las vacas” (*Tres libros de música*, 1546)**

También en los *Tres libros de música en cifras para vihuela* de Mudarra se encuentran dos juegos de diferencias sobre las vacas; el primero está escrito para vihuela y el segundo para guitarra de cuatro órdenes.<sup>50</sup> Mudarra utiliza para ambos juegos un título muy significativo: “Romanesca; o Guárdame las vacas”. En el Ejemplo VII.16 he transcrito la primera de las cinco diferencias para vihuela.

---

<sup>50</sup> Mudarra, *Tres libros de música*, fols. 17r-18r y fol. 28r.

Ejemplo VII.16: Mudarra, “Romanesca; o Guárdame las vacas”, cc. 1-10  
(*Tres libros de música*, 1546).<sup>51</sup>

The image displays a musical score for three staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with a '3' above the first measure and a '5' below the first measure. The second staff continues the melody with a '5' above the first measure. The third staff starts with a '9' above the first measure and a '8' below the first measure, labeled '[ripresa]'. The score is written in a style typical of 16th-century manuscript transcriptions.

En las diferencias de Mudarra se puede reconocer una estructura polifónica a tres voces (véase Ejemplo VII.16). Mudarra utiliza la serie melódica “y” como melodía más aguda tanto en las diferencias para vihuela como en las diferencias para guitarra; el perfil de la melodía principal se puede distinguir con facilidad. También Mudarra, así como Narváez en su segundo juego de diferencias, añade una *ripresa* de dos compases al final de cada variación.

Tanto en las diferencias para vihuela como en las de guitarra, Mudarra utiliza el esquema armónico tradicional de Las vacas. En el título de ambos juegos, Mudarra relaciona claramente “Las vacas” con la “Romanesca”, demostrando así que la identidad o el parecido entre estos dos temas está históricamente justificado. Además, el título “Romanesca” aparece por primera vez en una fuente musical precisamente en los *Tres libros de música* de Mudarra.

### VII.3.1.3 Anónimo, “Cinco diferencias sobre Las vacas” (Venegas de Henestrosa, *Libro de cifra nueva*, 1557)

En el *Libro de cifra nueva* se encuentra un juego de cinco diferencias para tecla sobre Las vacas.<sup>52</sup> Esta pieza es particularmente interesante porque el autor introduce las cinco

<sup>51</sup> Mudarra, *Tres libros de música*, fol. 17r; transcripción realizada a partir de la edición facsímil, p. 57.



diferencias con una versión llana (o sea, no glosada) del tema, mientras que en los ejemplos examinados hasta ahora los autores empezaban el juego de variaciones directamente por la primera diferencia (véase Ejemplo VII.17.).

Ejemplo VII.17: Anónimo, “Cinco diferencias sobre Las vacas”, cc. 1-16  
(Venegas de Henestrosa, *Libro de cifra nueva*, 1557).<sup>53</sup>

[siguen cinco diferencias...]

En esta versión llana del tema de “Las vacas” es evidente la típica estructura polifónica a cuatro voces que caracteriza las obras vocales e instrumentales basadas en el esquema de folía: el Alto y el Tiple que proceden por terceras paralelas llevan respectivamente la serie melódica “x” e “y” del esquema armónico-melódico  $\alpha_2$ ; el Bajo realiza las fundamentales de

<sup>52</sup> Venegas de Henestrosa, *Libro de cifra nueva*, fols. 65v-66v; edición moderna en Inglés, ed., *La música en la corte de Carlos V*, pp.186-188.

<sup>53</sup> Transcripción según Inglés, ed., *La música en la corte de Carlos V*, pp.186-188, cc. 1-16.

los acordes; el Tenor lleva la melodía de relleno que alterna las notas Do y La. Ésta es también la misma estructura evidenciada en la versión polifónica a cuatro voces de Las vacas que se encuentra en la ensalada *La viuda* de Flecha. Sin embargo, en la versión de Flecha las series melódicas “x” e “y” se encuentran invertidas con respecto al Ejemplo VII.17 y proceden por sextas paralelas (compárese el Ejemplo VII.17. con el Ejemplo VII.13). Además, a diferencia de la versión de Flecha, el tema de Las vacas presente en el libro de Henestrosa es rítmicamente incompatible con el texto poético tradicional debido a la figuración de tres semibreves en los compases pares.

En las cinco diferencias que siguen al tema de Las vacas en *Libro de cifra nueva*, la estructura polifónica a cuatro voces se mantiene evidente; el autor anónimo compone las diferencias glosando una o más voces a la vez y dejando básicamente sin cambiar las demás.

#### **VII.3.1.4. Características del esquema armónico-melódico de Las vacas en el repertorio instrumental**

Los ejemplos señalados resumen las formas de tratar el tema de Las vacas en las diferencias instrumentales del repertorio español del siglo XVI. Las melodías utilizadas en las diferencias sobre Las vacas no coinciden siempre con el número de sílabas del texto poético. El patrón rítmico del ejemplo VII.17 es el que más frecuentemente se utiliza;<sup>54</sup> en algunos casos, como en el segundo juego de diferencias compuestas por Cabezón, se nota una alternancia entre ritmo ternario y ritmo binario (véase Ejemplo VII.18).

---

<sup>54</sup> Véase Esses, *Dance*, vol. 2, Ejemplos D-206, D-212, D-213, D-216, D-216, D-217.

Ejemplo VII.18: Antonio de Cabezón, “Diferencias sobre Las vacas”, cc. 1-2  
(*Obras de música*, 1578).<sup>55</sup>



La falta de correspondencia entre las melodías de Las vacas utilizadas en las diferencias instrumentales y el texto poético de la canción puede indicar que los compositores del siglo XVI concebían este tema musical con cierto nivel de abstracción. Sin embargo, es innegable que el tema de Las vacas mantiene unas características homogéneas a lo largo de todo el siglo XVI. Generalmente en las versiones para tecla de Las vacas es posible reconocer una estructura polifónica a cuatro voces; cada voz, cuándo no está glosada, mantiene las funciones específicas evidenciadas en las obras que se basan en el esquema de folía. La serie melódica “x” o la serie melódica “y” puede ser utilizada indiferentemente como melodía más aguda; el mismo Cabezón, para escribir sus tres juegos de diferencias sobre las vacas, utiliza en un caso la serie melódica “y” como voz más aguda y en dos casos la serie melódica “x” (véase Ejemplo VII.18.).<sup>56</sup>

El esquema de Las vacas no se parece al esquema de folía sólo de una forma exterior, o sea en la coincidencia de las secuencia de acordes III-VII-i-V(-i). Los dos esquemas coinciden también en la estructura polifónica a cuatro voces, en las funciones de las series melódicas y en el hecho de que las series melódicas “x” e “y” pueden ser utilizadas indistintamente como melodía más aguda.

<sup>55</sup> Íncipit sacado de Esses, *Dance*, p.322.

<sup>56</sup> Véase Anglés, ed. *Antonio de Cabezón*, vol. 3, pp. 49-52, 79-83, 84-87.

### VII.3.2. Relaciones entre Las vacas y la *Romanesca*

Se suele interpretar el título *Romanesca* como “aria al estilo de Roma”, atribuyendo al tema un origen italiano.<sup>57</sup> Sin embargo, la coincidencia entre los esquemas armónicos de Las vacas y de *Romanesca* ha generado una tendencia entre los investigadores a unificar los dos temas e intentar establecer la primacía de España o Italia como su lugar de origen.<sup>58</sup> Efectivamente, hemos visto que tal confusión existía también en el siglo XVI, ya que Mudarra titula sus diferencias “*Romanesca; o Guárdame las vacas*”. Además, el hecho de que los *Tres libros* de Mudarra sea la primera fuente en la que aparece el título *Romanesca* es una evidencia que parecería sugerir el origen español del tema. Sin embargo, el esquema de Las vacas-*Romanesca* no aparece por primera vez en fuentes ibéricas ni en fuentes italianas, sino en la colección de música para laúd *Dixhuit basses dances*, publicada por Pierre Attaingnant en 1530.<sup>59</sup> Después de aparecer por primera vez en la colección de Mudarra, el título “*Romanesca*” se encuentra en otra fuente no italiana: el *Carminum pro Testudine Liber IV* publicado por Pierre Phalèse en 1546.<sup>60</sup> En las fuentes italianas encontramos juegos de variaciones bajo el título “*Romanesca*” sólo en la segunda mitad del siglo XVI.<sup>61</sup> Una evidencia que parecería favorecer el origen italiano del esquema de *Romanesca*, la encontramos en el tratado de Ortiz, donde el esquema armónico-melódico de *Romanesca* se halla incluido entre el grupo de “tenores italianos” (véase Capítulo VII.4).

No todos los autores del siglo XVI confunden, como Mudarra, la *Romanesca* con Las vacas. Según Francisco Salinas (*De musica libri septem*, 1577), existe una diferencia entre los dos temas, y es básicamente una diferencia métrica.

He pensado que debía avisar al lector sobre este punto para que no se crea en la necesidad de formar siempre el metro itifálico con tres troqueos [...]. Entre estos dos metros, es decir entre uno, formado por

---

<sup>57</sup> Véase Giuseppe Gerbino, “*Romanesca*”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 vols, ed. Stanley Sadie (London: MacMillan Publishers, 2001), vol. 21, pp. 577-579.

<sup>58</sup> Véase por ejemplo Otto Gombosi, “Italia patria del basso ostinato”, pp. 14-25.

<sup>59</sup> Edición moderna en Daniel Hertz, *Preludes, chansons and dances for lute. Published by Pierre Attaingnant, Paris (1529-1530)* (Neuilli-Sur-Seine: Société de Musique d’Autrefois, 1964), p. 99.

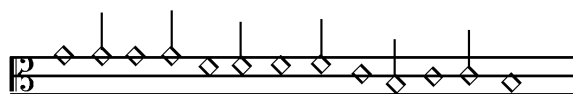
<sup>60</sup> Pierre Phalèse ed., *Carminum pro Testudine Liber IV* (Löwen, 1546), n° 49; fuente citada en Gerbino, “*Romanesca*”, p. 577.

<sup>61</sup> Para un listado exhaustivo de fuentes, véase Apfel, *Grundlagen eine Geschichte der Satztechnik*, vol. 2, pp. 221-234.

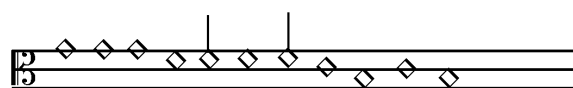
troqueos con la combinación de tríbracos, y otro, formado por jónicos o molosos combinados por ditroqueos u otros de seis tiempos, hay una diferencia: la misma que existe entre los pies que los forman. Así, el metro trocáico tiene un compás de tres mínimas, que los prácticos llaman proporción menor; y el jónico tiene un compás de tres semibreves, llamado proporción mayor. Es la misma diferencia que existe entre la música del canto español *Las vacas* y el que se canta en Roma llamado *Stantia romanescha*.<sup>62</sup>

A continuación Salinas propone los ejemplos musicales de *Las vacas* y de *Romanesca* (véase Ejemplo VII.13).

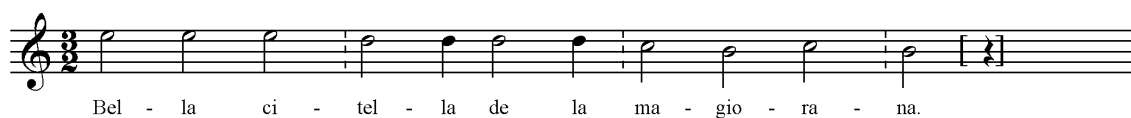
Ejemplo VII.19: Francisco Salinas, “Guárdame las vacas” y “Romanesca”  
(*De musica libri septem*, 1577).<sup>63</sup>



*Guárdame las vacas Carillejo y besar té*



*Bella citella de la magiorana*



<sup>62</sup> Fernández de la Cuesta, ed., *Siete libros*, p. 609.

<sup>63</sup> Transcripciones realizadas a partir de la reproducción de los originales en Fernández de la Cuesta, ed., *Siete libros*, p. 609.

Dejando a un lado la complicada terminología métrica empleada por Salinas, las principales diferencias métricas entre la melodía de Las vacas y de *Romanesca* son las siguientes: 1) el tema de Las vacas está escrito en un compás de tres mínimas (proporción menor) mientras que la *Romanesca* tiene un compás de tres semibreves; y 2) todos los pies métricos de las vacas son troqueos (semibreve-mínima) mientras que la *Romanesca* alterna pies molosos (tres semibreves) con troqueos; por consecuencia, en la *Romanesca* se nota una alternancia de compás entre 3/2 y 6/4.

Según John Ward, las fuentes musicales apoyan plenamente la afirmación de Salinas, mientras que según Hesses la contradicen.<sup>64</sup> Efectivamente, según la afirmación de Salinas, las variaciones de Cabezón cuyo incipit se puede ver en el Eemplo VII.18, no estarían basadas en Las vacas, sino en la *Romanesca*.

De la afirmación de Salinas se pueden sacar otros datos interesantes sobre la función y el uso de Las vacas y de la *Romanesca*: 1) La melodía de Las vacas y de la *Romanesca* pertenecen respectivamente a la tradición musical española e italiana (de Roma); 2) La melodía de la tradición española está siempre relacionada con el texto del villancico “Guárdame las vacas”, mientras que la melodía romana sirve para entonar “Stantia” (“estancias”). Por este motivo la melodía italiana tiene el título genérico de “Romanesca”: el tema servía para entonar poemas y no estaba relacionado con un texto fijo, tal como pasa en el caso español.<sup>65</sup>

Salinas nos propone como ejemplo de texto de *Romanesca* un verso endecasílabo, o sea el metro típico de la poesía lírica y popular en Italia. Por otro lado, los versos del estribillo de Las vacas son de seis sílabas. De aquí deriva otra diferencia fundamental entre Las vacas y la *Romanesca* por lo que se refiere a la relación entre música y texto: el esquema armónico-melódico  $\alpha_2$  sirve para poner en música dos versos poéticos en el caso de Las vacas y un sólo verso poético en el caso de la *Romanesca* (véase Ejemplo VII.20.).

---

<sup>64</sup> Ward, *The Vihuela de mano*, p. 331; Esses, *Dance*, vol. 1, p. 660.

<sup>65</sup> Esses cita varios ejemplos en *Dances*, vol. 1, p. 660.

Ejemplo VII.20: Relación entre esquema armónico-melódico y texto en *Las vacas* y en la *Romanesca*.

The image shows a musical staff in G major with a treble clef. The melody consists of the following notes: G4, A4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. Above the staff, two lines of text with brackets indicate the structure of the pieces. The top line, labeled 'Romanesca', shows 'verso 1' covering the first six notes (G4 to E4) and 'v.2 etc...' covering the remaining notes. The bottom line, labeled 'Las vacas', shows 'verso 1' covering the first six notes, 'v. 2' covering the next two notes (F#4, E4), 'v. 3' covering the next two notes (D4, C4), and 'v. 4 etc...' covering the final three notes. Below the staff, Roman numerals indicate the chords: III (G4), VII (A4), VII (B4), i (A4), V (G4) for the first six notes; III (G4), VII (A4) for the next two; VII (B4), i (A4), V (G4), i (A4) for the last four. Further down, Greek letters with subscripts indicate melodic patterns: α2a (III-VII), α2b (VII-i-V), α2a (III-VII), and α2b' (VII-i-V-i). At the very bottom, α2 spans the first six notes and α2' spans the last four notes.

Mediante la alternancia de “troqueos” y “molosos”, la melodía de *Romanesca* (según la descripción de Salinas) se adapta con facilidad a las varias configuraciones rítmicas que puede tener un verso endecasílabo. El hecho de que la *Romanesca* fuese algo más “flexible” que un tema musical está confirmado por las palabras de Galilei cuando asocia “l’aria comune della terza rima e quella della romanesca”.<sup>66</sup> Según Einstein, la *Romanesca* se utilizaba para entonar versos de la “ottava rima”, o sea las estancias de ocho endecasílabos típicas de los poemas caballerescos italianos del XVI y típicas también de la poesía italiana de tradición oral.<sup>67</sup>

La *Romanesca* ha sido asociada también al baile. En la *Orchésographie*, Arbeau cita la “gallarda llamada *Romanesca*” como ejemplo de danza demasiado usual y trivial.<sup>68</sup> Además, existen ejemplos de *Passamezzi* y gallardas basados explícitamente en el tema de *Romanesca*.<sup>69</sup> Es evidente que *Las vacas* y la *Romanesca*, a pesar de basarse en el mismo esquema armónico-melódico, y a pesar de ser confundidas por los mismos músicos del siglo XVI constituían dos temas musicales totalmente distintos. Por un lado un verdadero tema musical (“*Las vacas*”) que los músicos españoles utilizaban también para escribir diferencias; por el otro un “aria da cantare”, o sea un patrón musical sin un texto fijo que podía ser

<sup>66</sup> Véase Claude V. Palisca, “Vincenzo Galilei”, pp. 352-353.

<sup>67</sup> Alfred Einstein, “Die Aria di Ruggiero”, *Sammelblände der Internationalen Musik-Gessellschaft*, 13 (1911-1912), pp. 444-454.

<sup>68</sup> Arbeau, *Orchésographie*, fol. 52v: “A Orleans quant nous donnions des aulbades, nous avions tousjours sur noz Lutz & Guiternez la gaillarde appellee la Romanesque: Mais je la treuvoir trop frequentee & triviale”.

<sup>69</sup> Véase Marcello Cofini, “*Romanesca*”, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil, 9 vols. Ludwig Finscher, ed. (Kassel: Bärenreiter, 1998-), vol. 8, pp. 458-463; y Ward, *The vihuela de mano*, pp. 340-347.

adaptado para entonar cualquier verso endecasílabo. Los españoles fueron los primeros en utilizar Las vacas como base para variaciones, mientras que la *Romanesca* parece emerger más tarde en las fuentes musicales italianas, pero esto no implica necesariamente que el tema italiano tenga su origen en “Las vacas” españolas. La opinión de Esses, según el cual los dos esquemas se desarrollaron independientemente en Italia y España, parece ser la más probable.<sup>70</sup> Así que el doble título que aparece en los *Tres libros* de Mudarra no es una prueba del origen español del esquema armónico-melódico  $\alpha_2$ , sino que es una prueba de que en 1546 coexistían en Europa dos temas parecidos basados en el mismo esquema armónico-melódico, pero que tenían una función y un uso distintos.

### VII.3.3. Relaciones entre Las vacas-Romanesca y el Passamezzo

En las fuentes de música instrumental española no se encuentra ninguna obra titulada “Passamezzo”. Sin embargo, me parece necesario tratar brevemente del tema en este capítulo debido a las siguientes razones: 1) el esquema armónico de *Passamezzo antico* es muy parecido al esquema de Las vacas-Romanesca y su estudio puede ser importante para delinear la evolución y difusión del esquema  $\alpha$  y de otros esquemas similares; y 2) el esquema armónico de *Passamezzo antico* está presente en el repertorio instrumental y vocal español: en las variaciones sobre *Las vacas* de Narváez (Ejemplo VII.15.) es utilizado de forma sistemática, pero también aparece de una forma menos evidente en algunas piezas del Cancionero Musical de Palacio.<sup>71</sup>

En el siglo XVI, el término “passamezzo” se utilizaba principalmente para indicar un tipo de danza binaria de origen italiano que ciertos autores de la época relacionaban con la pavana: Salinas (*De musica libri septem*, 1577) comenta un ejemplo de “Pauana milanese, sive Passoemezzo vulgo vocatur”;<sup>72</sup> Arbeau (*Orchésographie*, 1588), al comentar la pavana “Belle qui tiens ma vie” (véase Capítulo VI.2.4.1), afirma que los ministriles a veces tocan la pavana “moins pesamment, & d'une mesure plus legiere” y la llaman “passe meze”.<sup>73</sup> Giulia Sutton, estudiando las coreografías del *Passamezzo* en los tratados de Caroso (*Il ballarino*,

---

<sup>70</sup> Esses, *Dance*, vol. 1, p. 662.

<sup>71</sup> Según Edward Lowinsky (*Tonality and Atonality*, p. 5 y p. 80) los siguientes números del CMP se basan en variantes del *Passamezzo antico*: 181, 271, 278, 359, 363, 420, 426 y 431.

<sup>72</sup> Fernández de la Cuesta, ed., *Siete libros*, p. 572.

<sup>73</sup> Arbeau, *Orchésographie*, fol. 32r.



1581 y *Nobiltà di dame*, 1600), ha llegado a la conclusión de que las coreografías del “passo e mezo” son unas variantes más elaboradas de la coreografía de la “pavana”.<sup>74</sup>

En la terminología empleada por los musicólogos del siglo XX el término “passamezzo” ha pasado a indicar principalmente los dos esquemas armónicos que se solían utilizar para componer la homónima danza en el siglo XVI: el *Passamezzo antico* (i-VII-i-V; III-VII-i-V-i) básicamente idéntico al esquema de *Romanesca*-Las vacas, y el *Passamezzo moderno* (I-IV-I-V; I-IV-I-V-I) en modo mayor. El uso del término “Passamezzo” para indicar un esquema armónico no es totalmente injustificado, tal como pasa en el caso del término “folía”. Los investigadores emplean la palabra “folía” para indicar un esquema armónico mucho más antiguo que la danza homónima, y que a veces difiere mucho del esquema en el que se basan las Folías barrocas. En el caso del *Passamezzo* la asociación entre esquema armónico y danza es más justificada por las siguientes razones: 1) el esquema se empleaba efectivamente para escribir *Pasamezzi* en el siglo XVI; y 2) en la segunda mitad del siglo XVI, los músicos distinguían los *Passamezzi moderni* de los *Passamezzi antichi* en base al diferente esquema armónico.<sup>75</sup>

Tanto el título “Passamezzo” como el esquema armónico de *Passamezzo antico* aparecen probablemente por primera vez en el manuscrito para tecla Ital. IV.1227 de la Biblioteca Marciana de Venecia, que Knud Jeppesen fecha alrededor de los años veinte del siglo XVI (véase Ejemplo VII.21).<sup>76</sup> Significativamente, se trata del mismo manuscrito que contiene el ejemplo más antiguo de *La cara cosa* (véase Capítulo V.3.2.2).

---

<sup>74</sup> Julia Sutton - Marian Walker, eds., *Fabritio Caroso: Nobiltà di Dame. A treatise on courtly dance, together with the coreography and music of 49 dances* (Oxford: Oxford University Press, 1986), p. 39.

<sup>75</sup> Véase Ward, *The vihuela de mano*, p. 343.

<sup>76</sup> Venezia, Biblioteca Marciana (Ms. Ital. IV, 1227); edición moderna in Jeppesen, *Balli antichi veneziani*, p. 13.

Ejemplo VII.21: Anónimo, “Passo e mezzo”  
 (Venezia, Biblioteca Marciana, Ms. Ital. IV, 1227).<sup>77</sup>

A diferencia de las fuentes posteriores, en el manuscrito de Venezia se encuentra sólo el tema del *Passamezzo* sin diferencias. La indicación de repetición en el último compás sugiere que la música debía de ser repetida más veces, por supuesto para cubrir toda la duración del baile. En los compases 3, 7 y 11 han sido insertados algunos acordes que acompañan las cadencias de la melodía. Entre los compases 2-3 y 4-5 los acordes que realiza la mano izquierda proceden por movimiento paralelo, produciendo así quintas paralelas prohibidas por las reglas de contrapunto de la época.

En fuentes fechadas, el esquema armónico de *Passamezzo antico* aparece por primera vez empleado en una gallarda (sin que aparezca el término “passamezzo”) de las *Dixhuit basses dances* publicadas por Attaignant en 1530.<sup>78</sup> La primera aparición del término “passamezzo” en una fuente fechada ocurre en otra colección no italiana: *Ein newgeordent künstlich Lautenbuch* de Hans Neusidler, publicado en 1536.<sup>79</sup> Se trata también de la primera fuente en la que el *Passamezzo* es concebido como una serie de variaciones continuas sobre un esquema armónico (véase la primera diferencia en el Ejemplo VII.22).

<sup>77</sup> Transcripción según Jeppesen, *Balli antichi*, p. 13.

<sup>78</sup> Hertz, *Preludes, chansons and dances*, p. 95.

<sup>79</sup> Hans Neusidler, *Ein newgeordent künstlich Lautenbuch* (Nuremberg, 1535); edición moderna en Adolf Kocirz, *Österreichische Lautenmusik*, pp. 15-37.

Ejemplo VII.22: Hans Neusidler, “Hie folget ein welscher tantz Wascha mesa”  
(*Lautenbuch*, 1535).<sup>80</sup>

The image shows a musical score for a lute piece. It is written in G minor (one flat) and common time. The score is divided into two systems, each containing four measures. The first system shows the beginning of the piece, and the second system starts at measure 5. The notation is for a lute, with a treble clef and a bass clef. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The piece ends with '[etc...]'.

Neusidler modifica el nombre de “Passo e mezzo” en “Wascha mesa” de forma parecida a como había hecho con “La cara cosa” que en su colección de 1544 llega a ser “Clira Cassa” (véase Capítulo V.3.2.2); además, Neusidler considera claramente la danza “Wascha mesa” de origen italiano (“welscher tantz”).

En fuentes italianas impresas, el esquema armónico de *Passamezzo* aparece por primera vez en la *Intabolutura de liuto de diversi autori*, publicada en 1536 por Giovanni Antonio da Castiglione; la pieza se titula “Pavana Milanese” y es de Paolo Borrono.<sup>81</sup> La primera fuente italiana impresa en la que aparece el título “Pasamezzo” es la *Intabolutura del lauto* de Antonio Rotta (1546).<sup>82</sup> Después de estos ejemplos tempranos se encuentran decenas de *Passamezzi* en fuentes manuscritas e impresas para laúd y tecla hasta mediados del siglo XVII.<sup>83</sup> En muchas ocasiones el *Passamezzo antico* era explícitamente utilizado como base para escribir otros tipos de danzas. Por ejemplo, en el *Libro quinto* de música para laúd de

<sup>80</sup> Transcripción según Koczirz, *Österreichische Lautenmusik*, p. 36.

<sup>81</sup> Fuente citada en Ward, *The vihuela de mano*, p. 339.

<sup>82</sup> Fuente citada en Giuseppe Gerbino-Alexander Silbiger, “Passamezzo”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 vols, ed. Stanley Sadie (London: MacMillan Publishers, 2001), vol. 19, pp. 195-196, especialmente p. 195.

<sup>83</sup> Para un listado exhaustivo de las fuentes, véase Apfel, *Grundlagen eine Geschichte der Satztechnik*, vol. 2, pp. 169-187.

Giulio Abondante se halla un “Pass’e mezzo antico” seguido por la “Gagliarda del ditto”;<sup>84</sup> en cada uno de los tres libros para laúd de Giacomo Gorzanis encontramos pequeñas suites compuestas por “Passo e mezzo”, “Padoana del ditto” y “Saltarello del ditto”.<sup>85</sup>

John Ward, después de un análisis exhaustivo de las fuentes instrumentales europeas donde aparecen los esquemas de *Passamezzo* y *Romanesca*, notó que sobre todo en las fuentes más antiguas la melodía de la *Romanesca* era asociada al bajo del *Passamezzo antico*. Según la opinión de Ward sería posible afirmar entonces que el esquema de *Passamezzo antico* se originó a partir de la *Romanesca*. La conclusión de Ward es interesante aunque a veces este autor tiende a mezclar géneros y temas musicales distintos. Dos ejemplos en los que se basa Ward para llegar a sus conclusiones son las “Diferencias sobre Guárdame las vacas” de Narváez y la “Pavana milanese” de Borrono. En el primer caso, Narváez está utilizando claramente el tema de *Las vacas*; lo sabemos por el título, por el compás ternario y por el ritmo de la melodía que sigue el ritmo métrico del villancico. En el segundo caso, Borrono no cita ni la *Romanesca*, ni el *Passamezzo*; su danza es una Pavana Milanese cuya melodía coincide con la melodía de *Romanesca* y cuyo esquema armónico coincide con el de *Passamezzo antico*.

Vincenzo Galilei parece marcar con claridad las diferencias entre *Romanesca* y *Passamezzo*. En *Il libro primo della prattica del contrappunto*, Galilei describe el efecto que un tocador de *aulos* ocasionó en un joven al pasar a tocar un “modo” relajado después de haber tocado un “modo” animado; según Galilei, podemos entender este efecto si se compara el sonido animado de la *Romanesca* con el sonido relajado del *Passamezzo*.<sup>86</sup> El cambio de “modo” que realiza el tocador de *aulos* es equiparado con la diferencia que existía entre la *Romanesca* y el *Passamezzo*. ¿A qué aspectos de estas músicas se refiere Galilei? Ciertamente no al esquema armónico, sino a las diferencias entre el compás, el ritmo y a otros factores relacionados con la improvisación melódica y con la praxis de ejecución de estos temas, que desconocemos.

Seguramente es necesario distinguir el *Passamezzo* de la *Romanesca* como géneros musicales: la *Romanesca* era una “aria” a la manera de Roma para entonar estrofas poéticas, mientras el *Passamezzo* era una danza. El hecho de que la *Romanesca* se basara en uno de los

---

<sup>84</sup> Giulio Abondante, *Il quinto libro de tabolatura da Liuto* (Venecia, 1587); edición facsímil (Ginebra: Minkoff, 1982), fols. 142-154.

<sup>85</sup> Giacomo Gorzanis, *Intabolatura di liuto. Libro primo* (Venecia, 1561); *Secondo libro de Intabolatura di liuto* (Venecia, 1563); *Il terzo libro de intabolatura di liuto* (Venecia, 1564); edición facsímil (Ginebra: Minkof, 1981), pp. 9-21, 81-88, 145-155.

<sup>86</sup> Vincenzo Galilei, *Il libro primo della prattica del contrappunto*, Firenze, Biblioteca Nazionale, MSS Galileiani, Anteriori a Galileo, Vol. I, fol. 100r; fuente citada en Palisca, “Vincenzo Galilei”, p. 358.

esquemas en los que se basan muchos *Passamezzi* no debe llevar a confundir los dos temas musicales que en el siglo XVI tenían funciones distintas. Por otro lado, desde la perspectiva más amplia de la evolución del lenguaje musical, *Romanesca* y *Passamezzo* compartían seguramente el mismo vocabulario armónico. Las observaciones de Ward sobre las características en común entre los dos temas adquieren una gran importancia sólo desde esta segunda perspectiva. Sin embargo, intentar establecer la derivación de un tema de otro parece ser imposible.

#### **VII.4. Los “tenores italianos” en el *Trattado de glosas* de Diego Ortiz (1553)**

En el *Trattado de glosas* (1553) de Diego Ortiz encontramos los esquemas armónico-melódicos de *Passamezzo antico*, *Passamezzo moderno*, *Romanesca* y folía (*La cara cosa*), bajo el título colectivo de “tenores italianos”.<sup>87</sup> El hecho de que un teórico del siglo XVI considere estos esquemas relacionados entre sí es seguramente un hecho significativo. Así que en este capítulo me ocuparé del conjunto de los “tenores italianos” intentando averiguar cuáles podían ser las características que según Ortiz comparten estos esquemas.

El tratado de Ortiz junto con el *Arte de tañer fantasía* de Tomás de Santa María es una de las fuentes teóricas más importantes del Renacimiento sobre improvisación instrumental. Pero, mientras que el de Santa María es un tratado completo sobre improvisación, el texto de Ortiz se limita en proporcionar numerosos ejemplos de glosas que el instrumentista tiene que aprender, reproducir o imitar. No creo que sea casualidad el hecho de que en los dos principales tratados de improvisación instrumental de Renacimiento aparece el esquema armónico melódico de folía aunque de dos formas muy distintas.

##### **VII.4.1. El segundo libro del *Trattado de glosas***

Según Ortiz, existen tres maneras de tocar la viola con el acompañamiento de clave, que son objeto del segundo libro del *Trattado de glosas*: 1) improvisación libre (“fantasía”); 2) tocar sobre un “canto llano”; y 3) tocar sobre una composición polifónica (“sobre compostura”). Ortiz es elusivo a la hora de explicar cómo tocar una fantasía: “La fantasía no

---

<sup>87</sup> Diego Ortiz, *Trattado de glosas*; edición moderna a cargo de Max Schneider, ed., *Trattado de glosas*, pp. 107-136. Véase Apéndice 4.12.

la puedo yo mostrar por que cada uno la tañe de su manera mas diré lo que se requiere para tañerla”.<sup>88</sup> Por lo que se refiere a la “seconda manera de tañer el violón sobre el Cymbalo que es sobre canto llano”, Ortiz propone seis ejemplos de recercadas sobre el “canto llano” que se conocía en Italia como “La Spagna” y en España como “Canto llano de la alta”.<sup>89</sup> Para explicar la tercera manera de tocar “sobre compostura”, Ortiz afirma que “hase de tomar el Madrigal, o Motete, o otra cualquier obra que se quisiere tañer, y ponerla en el cimbalo, como ordinariamente se suele hazer, y el que tañe el Violón puede tañer sobre cada cosa compuesta dos o tres differentias, o mas”.<sup>90</sup> Ortiz pone cuatro ejemplos de recercadas sobre el Madrigal “O felici occhi miei” de Jacques Arcadelt (1507-1568); en la primera recercada la viola glosa la voz más grave, en la segunda la viola glosa el “suprano”, en la tercera recercada glosa otra vez el bajo, y en la cuarta recercada la viola realiza una quinta voz independiente (“quinta pars”).<sup>91</sup> Después de estos ejemplos, siguen cuatro recercadas sobre la *chanson* “Dulce Memoire” de Pierre Sandrin (c. 1490- después de 1560) que tienen la misma estructura que las recercadas anteriores.<sup>92</sup>

Ortiz concluye el segundo libro de su tratado con nueve recercadas “sobre tenores italianos”:

Para mayor cumplimento desta obra me pareçio poner aquí estas Recercadas sobre estos Cantos llanos que en Italia comunmente llaman Tenores, en los cuales se ha de advertir que quierendolos tañer como aqui estan apuntadas las quatro bozes, y la recercada sobre ellas es el efecto principal para que la hize. Mas queriendo tañer el contrapunto sobre el baxo solo, queda el contrapunto en perfection como si para esta sola boz se hiziera, y para en caso que falte el Cimbalo se puede estudiar y tañer desta manera.<sup>93</sup>

---

<sup>88</sup> Schneider, ed., *Trattado de glosas*, p. 51.

<sup>89</sup> En fuentes españolas se encuentran por lo menos dos obras basadas en este tenor: una de Francisco de la Torre (CMP, fol. 223r) y otra de Cabezón (en Venegas de Henestrosa, *Libro de cifra nueva*, fols. 10v-10r); véase Esses, *Dance*, vol. 1, pp. 563-569.

<sup>90</sup> Schneider, ed., *Trattado de glosas*, p. 68. Véase Apéndice 4.12.

<sup>91</sup> Schneider, ed., *Trattado de glosas*, pp. 73-85. Véase Apéndice 4.12.

<sup>92</sup> Schneider, ed., *Trattado de glosas*, pp. 90-106. Véase Apéndice 4.12.

<sup>93</sup> Schneider, ed., *Trattado de glosas*, p. 106. Véase Apéndice 4.12.

Cada una de las nueve recercadas es un juego de variaciones; la viola realiza cada recercada sobre un acompañamiento de clave a cuatro voces que se repite siempre idéntico en cada variación, según el principio del bajo obstinado.

### VII.4.2. Los “tenores italianos”

En el Capítulo V.3.3 he analizado las recercadas cuarta y octava en relación con la tradición musical del tema conocido en Italia como *La cara cosa-La gamba* y conocido en España como pavana. En el Ejemplo VI.23 se pueden ver todos los acompañamientos para clave sobre los que se basa cada recercada de Ortiz. He reproducido los tenores tal como aparecen en la edición de Max Schneider, o sea, sin reducción de los valores de las notas y con la indicación de compás original. He añadido los grados de la escala en los que se basan los acordes e indico las divisiones de cada “tenor” en dos o tres semifrases (Véase Ejemplo VII.23).

Ejemplo VII.23: Los “tenores italianos” de Ortiz (*Trattado de glosas*, 1553).<sup>94</sup>

#### 1) “Recercada primera”

The score for the first recercada is presented in two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef, both in common time. The music consists of a series of chords and melodic fragments. The figured bass notation below the staves is: i VII i V i VII i iv V i. The piece is divided into two sections, 'a' and 'b', indicated by vertical dashed lines.

#### 2) “Recercada segunda”

The score for the second recercada is presented in two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef, both in common time. The music consists of a series of chords and melodic fragments. The figured bass notation below the staves is: I IV I V I VII I IV V I. The piece is divided into two sections, 'a' and 'b', indicated by vertical dashed lines.

<sup>94</sup> Schneider, ed., *Trattado de glosas*, pp. 107-136.

3) "Recercada tercera"

[clave]

a b  
 I IV I V I IV I V vi IV V I

Detailed description: This musical score is for a piece titled "Recercada tercera". It is written for a grand staff (treble and bass clefs) in a common time signature (C). The piece is divided into two sections, 'a' and 'b'. Section 'a' consists of 10 measures, and section 'b' consists of 9 measures. The notation features a variety of chords, including triads and dyads, with some notes beamed together. Below the staff, a series of Roman numerals (I, IV, I, V, I, IV, I, V, vi, IV, V, I) indicates the harmonic structure of the piece.

4) "Recercada quarta"

[clave]

a  
 V i VII III VII i V  
 9 b c  
 V i VII III VII i V i VII III VII i IV V i

Detailed description: This musical score is for a piece titled "Recercada quarta". It is written for a grand staff in common time. The piece is divided into three sections: 'a' (8 measures), 'b' (8 measures, starting at measure 9), and 'c' (8 measures, starting at measure 17). The notation includes various chords and melodic lines. Roman numerals (V, i, VII, III, VII, i, V, V, i, VII, III, VII, i, IV, V, i) are placed below the staff to denote the harmonic progression.

5) "Recercada quinta"

[clave]

i VII i V i

Detailed description: This musical score is for a piece titled "Recercada quinta". It is written for a grand staff in common time. The piece consists of 10 measures of music, primarily composed of chords. The Roman numerals (i, VII, i, V, i) below the staff indicate the harmonic structure.

6) "Recercada sexta"

[clave]

a b  
 III VI i VII III VII i IV V i  
 (vi)(V) (I)

Detailed description: This musical score is for a piece titled "Recercada sexta". It is written for a grand staff in common time. The piece is divided into two sections, 'a' and 'b'. Section 'a' has 10 measures, and section 'b' has 10 measures. The notation includes chords and melodic lines. Roman numerals (III, VI, i, VII, III, VII, i, IV, V, i, VI, i, VII, III, VII, i, IV, V, i) are placed below the staff to denote the harmonic structure.



7) "Recercada settima"

a

b

[clave]

III VII i V III VII i IVV I

17

c

d (c1)

IV V I IV V I

8) "Recercada ottava"

a-a1

[clave]

V i VII III VII i V

9

b-b1

c-c1

V i VII III VII i V V i VII III VII i IV V i

9) "Quinta pars" [Recercada novena]

a

b

[clave]

I IV I IV I V IV/6 V vi V I IV vi V I

Gustave Reese redujo simplemente los acompañamientos de estas recercadas a los esquemas armónico-melódicos de folía (“Recercadas” 4 y 8), *passamezzo antico* (“Recercadas” 1 y 5), *passamezzo moderno* (“Recercadas” 2, 3 y sólo parcialmente 9), *romanesca* (“Recercada 7”) y *Ruggiero* (“Recercada 6”).<sup>95</sup> Sin embargo, los “tenores italianos” no constituyen esquemas armónicos abstractos, sino que son esquemas rítmico-armónico-melódicos, o sea que corresponden a piezas específicas. Por ejemplo, según Esses, la “Recercada segunda” utiliza el tema que Antonio Valente (1576) llama “Tenore de zefiro”, mientras que la “Recercada sexta” se basa en el “Tenore grande alla napolitana”.<sup>96</sup> Podríamos identificar en la “Recercada primera” un *Passamezzo* no sólo basándonos en el esquema armónico-melódico, sino también en el compás binario; la “Recercada settima” corresponde al tema de *Romanesca* en compás ternario seguida por dos *riprese*, mientras que la *Recercada cuarta* y la *Recercada ottava* pertenecen seguramente a la familia de la pavana ternaria, de *La cara cosa* y *La gamba* (véase Capítulo V.3); la Recercada 9 o “Quinta pars” es la primera versión del aria de *Ruggiero* que aparece en una fuente fechada.<sup>97</sup>

En la tabla VII.1 resumo las características de cada *tenore*. En la primera columna (“Recercada”) se puede leer el título de la recercada; en la segunda columna (“Tema”) he escrito el título del tema o del *tenore* cuando ha sido posible la identificación; en la tercera columna (“Compás”) he anotado el tipo de compás (binario o ternario); en la cuarta columna (“Rep.”) indico cuántas variaciones realiza la viola sobre cada *tenore*; en la quinta columna (“Esquema armónico”) resumo el esquema armónico de cada *tenore*; en la sexta columna (“Melodías”) he anotado algunas características de las voces que componen cada *tenore*.

---

<sup>95</sup> Gustav Reese, “The repertoire of Book II of Ortiz’s *Tratado*”, *The Commonwealth of Music, in honor of Curt Sachs*, eds. Gustave Reese y Rose Brandel (Nueva York: The Free Press, 1965), pp. 201-207.

<sup>96</sup> Esses, *Dances*, vol.1, p. 577.

<sup>97</sup> Véase Giuseppe Gerbino, Alexander Silbiger, “Ruggiero”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 vols, ed. Stanley Sadie (London: MacMillan Publishers, 2001), vol. 21, pp. 878-879.

Tabla VII.1: Características de los “tenores italianos” de Ortiz.

Recercada	Tema	Compás	Rep.	Esquema armónico	Melodías
<i>Recercada 1</i>	<i>Passamezzo</i>	Binario	7	Passamezzo antico i-VII-i-V; i-VII.i-iv-V-i	Cantus y Tenor se mueven por sextas paralelas excepto en la cadencia final. El Bajo realiza las notas fundamentales de los acordes.
<i>Recercada 2</i>	<i>Tenore di Zeffiro</i>	Ternario	6	Parecido al pass. mod. I-IV-I-V; I-VII-I-IV-V-I	Cantus y Tenor se mueven por sextas paralelas menos en la cadencia final y en el compás 1, donde no aparece la tercera del acorde. El Bajo realiza las notas fundamentales de los acordes.
<i>Recercada 3</i>	Desconocido	Ternario	7	Parecido al Pass. mod. I-IV-I-V; I-IV-I-V-(vi-IV)-V-i	Cantus y Tenor se mueven por sextas paralelas menos en la cadencia final y en el compás 4. El Bajo realiza las notas fundamentales de los acordes.
<i>Recercada 4</i>	<i>La gamba</i>	Ternario	3	La gamba (Folia) V-i-VII-III-VII-i-V; V-i-VII-III-VII-i-V; V-i-VII-III-VII-i-IV-V	Cantus y Tenor se mueven por sextas paralelas menos en la cadencia final. El Bajo realiza las notas fundamentales de los acordes.
<i>Recercada 5</i>	Desconocido	Ternario	9	Passamezzo antico (primera mitad) i-VII-i-V-(i)	Cantus y Tenor se mueven por sextas paralelas. El Bajo realiza las notas fundamentales de los acordes.
<i>Recercada 6</i>	<i>Tenore grande alla napolitana</i>	Ternario	3	III-VI-i-VII-III; III-VII-i-IV-V-i	Cantus y Tenor se mueven por sextas paralelas menos en la cadencia final y en el compás 3. El Bajo realiza las notas fundamentales de los acordes.
<i>Recercada 7</i>	<i>Romanesca + riprese</i>	Ternario	3	Romanesca III-VII-i-V; III-VII-i-IV-V-I; IV-V-I x 2 veces	Cantus y Tenor se mueven por sextas paralelas menos que en las <i>riprese</i> . El Bajo realiza las notas fundamentales de los acordes.
<i>Recercada 8</i>	<i>La gamba</i>	Ternario	2	La gamba (folia) V-i-VII-III-VII-i-V x 2; V-i-VII-III-VII-i-V x 2; V-i-VII-III-VII-i-IV-Vx2	Aparece sólo la voz más grave
<i>Quinta pars</i>	<i>Ruggiero</i>	Binario	7	Parecido al Pass. mod. I-IV-I-IV-I-V-IV6-V; V-vi-V-I-IV-vi-V-I	Cantus y Tenor se mueven por sextas paralelas menos en la cadencia final y en los cc. 4,6. El Bajo realiza las notas fundamentales de los acordes menos en el segundo acorde del compás 4.

Ha sido posible reconocer el tema original que corresponde a cada *tenore* en siete casos sobre nueve. Aunque las “Recercadas” tercera y quinta se basan respectivamente en el esquema de *passamezzo moderno* y *antico*, no he identificado los temas con el de *Passamezzo*

debido a que no tienen compás binario, sino ternario. Sin embargo, por su conformación rítmica la “Recercada tercera” podría ser perfectamente una gallarda sobre *Passamezzo antico*. El título de la última recercada, “Quinta pars”, se refiere evidentemente a la parte de viola que he omitido en el ejemplo; no queda clara la razón de esta advertencia, ya que todas las recercadas menos la n. 8 (véase Capítulo V.3.3) presentan una *quinta pars* independiente de las demás voces. Probablemente, el título de la última recercada es un error del impresor que en este caso siguió la estructura y el orden que tienen las recercadas sobre “O felici occhi miei” y sobre “Dulce Memoire”.

Cada *tenore* está formado por un conjunto de cuatro voces notadas separadamente en el original con los nombres de Cantus, Altus, Tenor y Bassus.<sup>98</sup> Las cuatro voces se mueven homofónicamente formando acordes en estado fundamental y tienen las mismas funciones que han sido subrayadas analizando la mayoría de las piezas basadas en el esquema de folía: el Bajo realiza siempre las fundamentales de los acordes, exceptuado el caso de un único acorde (*tenore* n.9, compás 4, acorde 2); el Tenor y el Cantus realizan las melodías principales que se mueven constantemente por sextas paralelas (series melódicas “y” y serie melódica “x”); y el Altus ejecuta una simple melodía de relleno de 3-4 notas. Las únicas excepciones al movimiento paralelo de Tenor y Cantus se encuentran cuando aparecen acordes sin tercera (véase tenor 2, compases 1,3,8; tenor 6 cc. 1,4,9,10) y en algunas cadencias finales (véase tenor 1, c. 7; tenor 2, c. 7; tenor 3, c. 7; tenor 4, c. 15; tenor 6, c. 7; tenor 7, c. 14). Las dos melodías principales se mueven exclusivamente por grados conjuntos en los tenores 1,3,4,5 y 7; en los demás tenores las melodías principales se mueven casi exclusivamente por grados conjuntos: en el tenor 2 aparecen dos intervalos de tercera (entre las notas Sol y Mi del Tiple en los compases 1-3); en el tenor 6 aparecen dos intervalos de tercera (entre las notas Si y Sol del Tiple en los cc. 2-3); y en el tenor 9 aparece un intervalo de tercera (entre las notas La-Fa del Tiple en el compás 3).

Entre los tenores italianos, además del esquema armónico-melódico de folía (tenores 4 y 8), aparecen algunos esquemas que tienen un evidente parecido con el esquema de folía: el *Passamezzo antico* (tenores 1 y 5) y la *Romanesca* (tenor 7). Los demás tenores italianos tienen un esquema armónico que difiere mucho de  $\alpha$ : los números 2 y 3 en modo mayor no pertenecen a la familia del esquema  $\alpha$  y los nn. 6 y 9 presentan unas variantes significativas con respecto a la *Romanesca* o al *Passamezzo antico*. Sin embargo, para Ortiz y sus contemporáneos todos estos esquemas pertenecían a una única familia de “tenores italianos”. Efectivamente, a través del análisis del conjunto de nueve “tenores” del *Trattado*, es posible

---

<sup>98</sup> Véase Apéndice 4.12.

afirmar que el esquema de folía pertenece a una familia más amplia de esquemas armónicos que no comparten necesariamente los mismos acordes, pero sí que comparten unas características estructurales específicas.

### VII.4.3. El concepto de “tenor italiano”

¿Cómo ha de ser interpretado el concepto de “tenor italiano”? El término “tenores” podría referirse al conjunto de cuatro voces (o sea al esquema rítmico-armónico-melódico), a una de las melodías principales (en nuestro caso a la serie melódica “y” en el Tenor o a la serie melódica “x” en el Tiple) o al Bajo que tiene una función estructural importante, ya que “queriendo tañer el contrapunto sobre el baxo solo, queda el contrapunto en perfection como si para esta sola boz se hiziera”.<sup>99</sup>

Esses, por ejemplo, opina que con las expresiones “Canto llano” y “Tenores italianos” Ortiz se refiere a la melodía del bajo:

“éste es un ejemplo de viejos términos aplicados a una nuevo método de composición. La música no se basa en el uso tradicional del *cantus firmus*, sino en un nuevo tipo de proceso armónico. Para cada nota en el bajo (que es el “canto llano”), el clave realiza una tríada a cuatro voces en estado fundamental [mi traducción]”.<sup>100</sup>

Según Hudson, el término “Tenores italianos” indica el conjunto de las cuatro voces, o sea el esquema armónico-melódico del acompañamiento.<sup>101</sup> Efectivamente, con la frase “se ha

---

<sup>99</sup> Schneider, ed., *Trattado de glosas*, p. 106.

<sup>100</sup> Esses, *Dance*, vol. 1, p. 575: “Here we have an illustration of old terms being applied to a new compositional procedure. The music does not use the traditional control of a *cantus firmus*. Instead it employs a new kind of harmonic control. For each note in the bass (which is the so called canto llano, the harpsichord realizes a four-voice triad in root position”.

<sup>101</sup> Richard Hudson, “Ground”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 vols., ed. Stanley Sadie (Londres: MacMillan Publishers, 2001), vol. 10, pp. 446-450, especialmente p. 446.

de advertir que querendolos tañer [los tenores] como aquí estan apuntadas las quatro bozes,” Ortiz parece identificar los “tenores” con las “cuatro voces”.<sup>102</sup>

Para interpretar el significado de la expresión “tenor italiano”, es necesario pensar con las categorías y los criterios teóricos de Ortiz y de sus contemporáneos. Antes que nada es preciso averiguar si Ortiz consideraba las recercadas sobre tenores italianos como un género de improvisación “sobre canto llano” o “sobre compostura” (véase Capítulo VII.4.1). En la introducción a “la segunda manera de tañer el violon con el Cymbalo” sobre “canto llano”, Ortiz parece indicar claramente que las recercadas sobre “tenores italianos” pertenecen a este género de improvisación.

De esta manera de tañer pongo aquí seis recercadas sobre este canto llano que se sigue, el cual se ha de poner en el címbalo por donde esta apuntado por contrabajo, acompañándole con consonancias y algún contrapunto al propósito de la recercada que tañera el violón de estas seis. Y de esta manera la Recercada dirá bien por que es de contrapunto suelto y advierta el lector que de esta manera de tañer hay otros ejemplos sobre tenores en lo último de este libro por satisfacer a diferentes gustos, cada uno tome lo que mejor le pareciere.<sup>103</sup>

Después de esta introducción siguen las seis recercadas a dos voces sobre el canto llano de “La Spagna” para viola en clave de tenor y para bajo. Tal como explica Ortiz, la melodía de “La Spagna” escrita en clave de Fa, corresponde a la voz más grave del clave; el clavecinista, basándose en estas notas graves y en las notas más agudas “de la recercada que tañera el violon” tiene que improvisar “consonancias” y algún contrapunto. Ortiz describe una forma muy particular de tocar una recercada sobre canto llano; la viola realiza la recercada sobre las notas del canto llano ejecutadas por la mano izquierda del clavecinista que también tiene que improvisar acordes y algo de contrapunto e imitación con la mano derecha. Prácticamente Ortiz está describiendo aquella praxis de acompañamiento que medio siglo después llegaría a ser un elemento imprescindible de la praxis instrumental: el “bajo continuo”.

---

<sup>102</sup> Schneider, ed., *Trattado de glosas*, p. 106. Véase Apéndice 4.12.

<sup>103</sup> Schneider, ed., *Trattado de glosas*, p. 55. Véase Apéndice 4.12.

¿A qué se refiere exactamente Ortiz con el término “consonancias”? La respuesta se puede leer en el tratado *Arte de tañer fantasía* de Fray Tomás de Santa María publicado en 1565, más de veinte años después del tratado de Ortiz. Las consonancias son acordes y el “arte de tañer a consonancias” es el arte de improvisar un acompañamiento por acordes a partir de una melodía o de una melodía y un bajo, respetando ciertas reglas que Santa María explica exhaustivamente (véase Capítulo IV.2 e Introducción 2.2.2.2). Gracias al tratado de Santa María, conocemos las reglas que regían la primitiva praxis de bajo continuo descrita por Ortiz. Los acordes estaban clasificados jerárquicamente en grados según el mayor o menor nivel de consonancia. La mayor o menor consonancia de un acorde de cuatro sonidos se establecía en base a la disposición vertical de las notas dentro del intervalo formado por las voces extremas (Bassus y Tiple); para cada intervalo entre las dos voces extremas, Santa María establece cuatro grados de consonancia del acorde, según la posición de las voces intermedias.<sup>104</sup> En la jerarquía de las consonancias, viene siempre en primer lugar el acorde de triada en su posición fundamental con la nota fundamental duplicada; con respecto a este acorde, los acordes en estado fundamental con la tercera duplicada o la primera inversión de un acorde tienen siempre un grado inferior de consonancia. Santa María explica que para acompañar una melodía hay que utilizar, cuándo sea posible, los acordes más consonantes. Una vez explicadas las diferentes tipologías de acordes ordenados según su nivel de consonancia, Santa María dedica gran parte de su tratado a explicar las varias formas en las que se pueden encadenar los acordes según el tipo de melodía que hay que armonizar.

Ortiz señala que “de esta manera de tañer hay otros ejemplos sobre tenores en lo último de este libro”. Así que las recercadas sobre “tenores italianos” son análogas a las recercadas sobre canto llano de las que Ortiz habla describiendo “la segunda manera de tañer el violon con el Cymbalo”, y no son recercadas “sobre compostura”. Por lo tanto, parece más exacta la opinión de Esses, según el cual, el término “tenore italiano” corresponde a la voz más grave de los acompañamientos para clave, que la opinión de Hudson según el cual el término “tenore italiano” se refiere al conjunto del esquema armónico-melódico. Por esta razón, Ortiz advierte que las recercadas sobre tenores italianos pueden ser tocadas también a dos voces, o sea, en la misma forma en la que aparecen notadas las seis recercadas sobre el canto llano de “La Spagna”.

Aunque las recercadas “sobre tenores italianos” pertenecen al género de la recercada sobre canto llano, es evidente que Ortiz, utilizando la expresión “estos cantos llanos que en

---

<sup>104</sup> Santa María, *Arte de tañer*, parte II, fols. 14v-15v. Véase apéndice 4.13.

Italia comunmente llaman Tenores”, no se refiere exclusivamente al origen de las melodías, o al término con el que se nombraban en Italia, sino también a un género específico de cantos llanos. De hecho, en la versión española del *Trattado de glosas*, Ortiz se refiere a “La Spagna” con el término “canto llano” que es diferente del término “tenore”, utilizado sólo en relación con las últimas nueve recercadas; en la versión en italiano del *Trattado*, Ortiz indica el canto llano de “La Spagna” con el término “canto piano”, mientras que se refiere a los tenores italianos con el término “tenori”, manteniendo así una evidente distinción entre dos géneros distintos o parcialmente distintos. Efectivamente, es posible distinguir algunas diferencias llamativas entre las recercadas sobre el canto llano de “La Spagna” y los tenores italianos. En primer lugar, en el caso de las recercadas sobre el canto llano “La Spagna”, Ortiz sugiere que el clavecinista improvise unos acordes basándose en la voz más grave (el canto llano) y en la melodía de la recercada. Esto implica una serie de combinaciones que pueden ser diferentes en cada recercada, ya que las relaciones entre melodía y bajo dan lugar a secuencias de acordes diferentes en estado fundamental o en inversión; en el caso de los tenores italianos, Ortiz no anota simplemente una línea melódica de bajo, sino unos bloques armónico-melódicos fijos constituidos por acordes en estado fundamental, que pueden ser interpretados como el resultado de cuatro voces superpuestas, cada una con una función específica (véase Capítulo VII.6.2). En segundo lugar, “La Spagna” era efectivamente una melodía específica que los compositores solían utilizar como *cantus firmus*; esta melodía podía aparecer también en la voz de Tenor tal como ocurre en las piezas de Francisco de la Torre y Cabezón.<sup>105</sup> Los cantos llanos que Ortiz parece nombrar “tenores italianos” aparecen siempre en el Bajo, pero no se trata en realidad de verdaderas melodías. Por ejemplo, en el caso de *La cara cosa* (tenores 4 y 8) no sabemos si la melodía principal coincidía con la serie melódica “x” o “y”, pero seguramente la melodía de este tema no se hallaba en el Bajo. Le Roy utiliza la serie melódica “x” como melodía de “Mes pas semez” (uno de los títulos franceses de *La gamba*) en la versión para guitarra y voz;<sup>106</sup> Arbeau utiliza la misma serie melódica cuando anota el ejemplo de “J’aimeiroys mieulx dormir” (otra versión francesa de *La gamba*).<sup>107</sup> También en el caso de la *Romanesca* (tenor 7), la voz más aguda parece ser el elemento más importante del tema. Salinas, para ejemplificar la *Romanesca*, no transcribe el bajo sino la melodía;<sup>108</sup> Vincenzo

---

<sup>105</sup> Véase Esses, *Dance*, vol I, pp. 565-568.

<sup>106</sup> Le Roy, *Second livre de guitterre*, fols. 7v-8r.

<sup>107</sup> Arbeau, *Orchésographie*, fols. 60r-61r.

<sup>108</sup> Fernández de la Cuesta, ed., *Siete libros*, p. 609.



Galilei utiliza el término *aria* para enfatizar la importancia de la melodía más aguda en las canciones populares de sus tiempos entre las cuales se halla la Romanesca:

Hoy en día muchas de nuestras arias no alcanzan ni superan un compás de seis notas. Por ejemplo las partes de soprano de *Come t'haggio lasciato vita mia* [...], el *aria comune della terza rima*, la de la *Romanesca* y miles de otras. El soprano de estas arias es la parte que principalmente les confiere el *aria*, aunque cuando seis u ocho voces están cantando en armonía.<sup>109</sup>

Ortiz, al emplear *La gamba* o la *Romanesca* como bases para acompañar una recercada no utiliza como elementos portadores de la composición las melodías originales del tema, sino el Bajo del acompañamiento, y compone el contrapunto de la viola a partir de esta voz. Las demás voces no son estructuralmente relevantes, así que su ejecución es opcional; si realizadas, tienen la función de “consonancias” (acordes) según una concepción evidentemente vertical y acordal de la música. Sin embargo, cada “tenor italiano” era en origen una tema musical autónomo, o “aria”, con dos melodías principales (series melódicas x e y), un Bajo “fijo” que realizaba las notas fundamentales de los acordes, y una simple tercera melodía que completaba la armonía triádica. Evidentemente, también la interpretación de Hudson, según la cual el término “tenore italiano” se refiere al conjunto del esquema armónico-melódico, puede ser considerada correcta.

Los datos que acabo de subrayar demuestran un cambio importante en la forma de concebir piezas particulares (o “arias”) como *La cara cosa*, la *Romanesca* o el *Rugiero*, que se produjo a mediados del siglo XVI. Este cambio coincide con el proceso de formación de los esquemas armónicos en tres fases sugerido por Esses: 1) una melodía popular; 2) la misma melodía más un acompañamiento homofónico; y 3) una pieza instrumental donde aparece el acompañamiento homofónico sin que aparezca necesariamente la melodía original.<sup>110</sup> La teoría de Esses parece ser correcta, pero no totalmente exhaustiva: los tenores italianos no son

---

<sup>109</sup> Gallei, *Dubbi*; edición moderna en Rempp, *Die Kontrapunkttraktate*, p. 182: “ancora hoggi molte delle mostrate arie o non aggiungono o non trapassano la quantità di sei corde; come sarebbe per esempio la parte del soprano di *Come t'haggio lasciato vita mia* [...], l'aria comune della terza rima, quella della *romanesca*, et nelle altre; il soprano delle quali che è quello che dà principalmente loro l'aria, quando bene anco cantasse in consonanza con sei et otto altri, non passa oltre la detta quantità di corde”. Véase Apéndice 4.7.

<sup>110</sup> Esses, *Dance*, vol. 1, p. 583.

simplemente unas piezas a cuatro voces “cristalizadas” en esquemas armónicos; todos los tenores comparten unas características estructurales que no se pueden explicar sino suponiendo un origen común.

## VII.5. Resumen

En el Capítulo VII.1 he analizado tres obras instrumentales que en literatura secundaria habían sido relacionadas con la folía. El *cantus firmus* del romance “Pues no me quereis hablar” presenta un parecido con la serie melódica “y” del esquema de folía: sin embargo la armonización que Cabezón construye sobre la melodía y la versión del tema que se encuentra en el CMB sugieren que el romance original tenía que alejarse del esquema armónico  $\alpha$ . Por otro lado, el romance “Para quién crié yo cabellos” de Cabezón está sin duda basado en el esquema  $\alpha$  de folía. El uso del esquema  $\alpha$  para entonar las letras de romances se remonta al repertorio del Cancionero Musical de Palacio (véase Capítulo I); así que “Para quién crié yo cabellos” puede ser considerado un elemento de continuidad con la tradición musical española de principios del siglo XVI. El esquema armónico en el que se basa la “Fantasía que contrahace la harpa” de Alonso Mudarra, tiene cierto parentesco con el esquema de folía. Sin embargo, la fantasía de Mudarra representa el único caso de una pieza instrumental basada en un esquema de folía que no puede ser relacionada con el repertorio vocal. Además, en esta pieza el esquema armónico tiene una función estructural abstracta que se aleja mucho de la función que suelen tener el esquema de folía u otros esquemas parecidos.

El tema de Folía en su versión más antigua, el tema de Guárdame las vacas, la *Romanesca* y el *Passamezzo antico* no sólo comparten parte de los acordes del esquema armónico. Estas piezas comparten también aquellas características estructurales que han sido subrayadas en todas las obras vocales e instrumentales basadas en el esquema  $\alpha$ : dos melodías principales que proceden por sextas o terceras paralelas, una tercera melodía de relleno construida alrededor de dos o tres notas y el bajo que realiza las notas fundamentales de los acordes. Éstas son las mismas características que comparten los “tenores italianos” del tratado de Ortiz, entre los cuales figuran *La gamba*, la *Romanesca*, el *Passamezzo*, el *Tenore grande alla napolitana* y el *Tenore di Zeffiro*. El estudio del repertorio de tenores italianos ha permitido subrayar las siguientes evidencias: 1) los teóricos no reconocían la existencia de esquemas armónico-melódico abstractos, sino de temas musicales concretos; 2) estos temas concretos no estaban relacionados entre sí en base a la mayor o menor coincidencia de los

acordes empleados en el esquema armónico (tal como ha sido subrayado por los musicólogos contemporáneos), sino en base a elementos estructurales y a su uso; los elementos estructurales comprenden tanto la dimensión vertical (“consonancias”) como la dimensión horizontal (disposición y funciones de las voces); el uso se refiere a la presencia de estos temas en la tradición oral con la doble función de arias para cantar y “bases” para improvisar.

Las características estructurales que los tenores italianos comparten son las mismas que comparten las obras basadas en el esquema de folía del Cancionero Musical de Palacio que es anterior al repertorio instrumental italiano. Las evidencias subrayadas parecen sugerir un origen independiente de estas estructuras en las tradiciones musicales italiana y española. A este propósito resulta ser particularmente indicativa la presencia en España e Italia de temas parecidos que probablemente se originaron de forma independiente en los dos países y que los mismos autores de la época llegaron a confundir: por un lado la danza de Folía y Guárdame las vacas; por el otro el *Fedele* y la *Romanesca*.

## PARTE II

### CONCLUSIONES

#### 1. El esquema de folía en el repertorio instrumental español del siglo XVI

A partir de los *Tres libros de música en cifra para vihuela* (1546) de Alonso Mudarra, el esquema de folía tiene una presencia significativa en las fuentes españolas de música instrumental del siglo XVI. La Tabla Conc.II.1 presenta las piezas analizadas en la Parte II (Capítulos V-VII) y las respectivas colecciones de música. No sólo indico las piezas estrictamente basadas en el esquema de folía, sino también aquellas obras basadas en esquemas parecidos (como Guárdame las vacas, o la danza de Folia). He decidido incluir el *Tratado de glosas* de Ortiz entre las fuentes españolas, aunque la inclusión de esta obra en la tradición instrumental italiana o española parece ser una cuestión problemática. Las colecciones de música aparecen en orden cronológico. Para cada pieza resumo el esquema armónico utilizando la terminología adoptada en los capítulos anteriores:  $\alpha$  corresponde a la secuencia de acordes (i-)V-i-VII-III-VII-i-V(-i);  $\beta$  corresponde a la secuencia (i-)V-i-VII-i-V(-i);  $\alpha 1$  y  $\alpha 2$  corresponden a la primera y segunda mitad de  $\alpha$ , mientras  $\beta 1$  y  $\beta 2$  corresponden a la primera y segunda mitad de  $\beta$ ; cuándo no sea posible reducir un esquema armónico a una de las categorías mencionadas indicaré directamente los grados de los acordes que componen el esquema.

Tabla Conc.II.1: Listado de obras del repertorio instrumental español basadas en el esquema de folía o en otros esquemas parecidos.

Colección	Título	Esquema armónico
Luís de Narváez, <i>Los seis libros del Delphín</i> , 1538.	“Guárdame las vacas”	: $\alpha 2$ - $\alpha 2$ ’:
	“Otras tres diferencias” (Las vacas)	i-VII-i-V-i-VII-i-V-i
Alonso Mudarra, <i>Tres libros de música</i> , 1546.	“Pavana I” (vihuela) “Pavana III” (guitarra)	: $\alpha$ :-: $\alpha 2$ :-:V-VII-I-IV-VII-i-V-VI-V-i:
	“Fantasia que contrahaze la harpa”	IV-V-i-VII-i-III-VII-i-V-IV; IV-V-i-VII-III-VII-i-V-IV; IV-V-I-VII-i-V-VI-V-i.
	“Romanesca o Guárdame las vacas” (2 juegos para vihuela y guitarra)	: $\alpha 2$ - $\alpha 2$ ’:
Enríquez de Valderrábano, <i>Silva de sirenas</i> , 1547.	“Pavana” (ternaria) “Diferencias sobre la dicha pavana”	: $\alpha 1$ - $\alpha 2$ :-: $\alpha$ ’:-: $\alpha$ ’:
	“Guárdame las vacas”	: $\alpha 2$ - $\alpha 2$ ’:

Diego Pisador, <i>Libro de música de vihuela</i> , 1552.	“Pavana muy llana” (ternaria)	: $\alpha$ 1- $\alpha$ 2:-: $\alpha$ ?:-: $\alpha$ ?”:
	“Las vacas”	: $\alpha$ 2- $\alpha$ 2’:
Diego Ortiz, <i>Tratado de glosas</i> , 1553.	“Recercada 4” ( <i>La gamba</i> )	: $\alpha$ 1- $\alpha$ 2- $\alpha$ ’- $\alpha$ ?”:
	“Recercada 8” ( <i>La gamba</i> )	: $\alpha$ 1- $\alpha$ 2:-: $\alpha$ ?:-: $\alpha$ ?”:
	“Recercada 7” ( <i>Romanesca</i> )	: $\alpha$ 2- $\alpha$ 2’:
	“Recercada 1” ( <i>Passamezzo antico</i> )	:i-VII-i-V; i-VII-i-iv-V-i:
	“Recercada 5” ( <i>Passamezzo antico</i> )	:i-VII-i-V: (i).
Miguel de Fuenllana, <i>Orphénica Lyra</i> , 1554	Flecha, “Para mi me lo querría” ( <i>El jubilate</i> ). Véase Cap. III.1.2.	$\alpha$ :- $\beta$ :
Luís Venegas de Henestrosa, <i>Libro de música en cifra</i> , 1557.	Cabezón, “Pavana con su glosa” (ternaria).	: $\alpha$ 1- $\alpha$ 2:-: $\alpha$ ?:-: $\alpha$ ?”:
	Cabezón, “Romance. Para quien crié yo cabellos”	: $\alpha$ - $\alpha$ ’:
	Anónimo, “Las vacas”	: $\alpha$ 2- $\alpha$ 2’:
Antonio de Cabezón, <i>Obras de música</i>	“Discante sobre la Pavana Italiana” (pavanilla)	: $\alpha$ : (igual a la 1ª sección de Mudarra, “Pavana”)
	“Diferencias sobre la Pavana Italiana” (La dama)	: $\alpha$ 1-VII-III-VII:-: $\alpha$ 2:
	“Diferencias sobre el canto de «La dama le demanda»” (La dama)	: $\alpha$ 1-VII-III-VII:-: $\alpha$ 2:
	“Las vacas” (3 juegos)	: $\alpha$ 2- $\alpha$ 2’:
Manuscrito de Simancas (después de 1580)	Anónimo, “Pavanilla”	$\alpha$
<i>Ramillete de flores</i> , 1593	Anónimo, “Pavanilla”	: $\alpha$ :
	Anónimo, “Folias”	: $\beta$ 1- $\beta$ 2:
	Mendoza, “Folias”	: $\alpha$ 2- $\alpha$ 2’:
	Páez, “Bacas” (2 juegos) Narváez, “Bacas”	: $\alpha$ 2- $\alpha$ 2’:
Añadidura a <i>Silva de Sirenas</i> (finales s. XVI)	Anónimo, “Folias” (2 juegos)	: $\beta$ 1- $\beta$ 2:

El tema de Las vacas representa un elemento constante en casi todas las colecciones de música instrumental a partir de 1538 hasta el siglo XVII. Dejando a un lado el caso particular del tratado de Ortiz, la mayor concentración de obras basadas en esquemas de folía se produce en el caso de dos autores específicos: Mudarra (5 piezas) y Cabezón (5 piezas).

La distribución temporal de este repertorio en el arco del siglo XVI es particularmente interesante si se pone en relación con los datos subrayados en la Parte I de este trabajo. Las obras vocales basadas en el esquema de folía tienen una concentración máxima en el Cancionero Musical de Palacio (entre finales y principios del siglo XVI) y en el repertorio de las ensaladas de Flecha y Cárceres (primera mitad del siglo XVI). Se ha podido subrayar como alrededor de mediados del siglo XVI desaparecen de los cancioneros aquellas piezas basadas en el esquema de folía y caracterizadas por un alto nivel de simplicidad y redundancia. Por el contrario, en el repertorio instrumental de mediados del siglo XVI se encuentran numerosos

ejemplos de piezas basadas en el esquema de folía y en esquemas parecidos. Podría parecer que el repertorio instrumental siguió cultivando un estilo musical que había desaparecido del repertorio vocal. Efectivamente, las piezas instrumentales basadas en el esquema de folía y en esquemas parecidos mantienen una relación estructural muy evidente con el repertorio vocal analizado en la Parte I. En la Tabla Conc.II.2 resumo las características estructurales de las piezas instrumentales analizadas.

Tabla Conc.II.2: Características estructurales de las obras instrumentales analizadas.

<b>Armonía</b>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1) Generalmente las obras están escritas en modo Protus de Re o en su transposición a Sol.</li> <li>2) Las voces presentan un movimiento homofónico por acordes de tríadas en estado fundamental.</li> <li>3) Los acordes pueden seguir los esquemas armónicos del Ejemplo Conc.I.1 con algunas variantes como la repetición de una pareja de acordes o la inserción de una secuencia cadencial.</li> </ol>
<b>Melodías</b>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1) El Bajo entona siempre las notas fundamentales de los acordes.</li> <li>2) Siempre se encuentran dos melodías principales por grados conjuntos que siguen respectivamente el modo auténtico de Re (serie melódica y) y en el modo plagal de Re (serie melódica x); pueden moverse por terceras o sextas paralelas según su disposición en las voces.</li> <li>3) En las obras a cuatro voces se encuentra una melodía de relleno basada esencialmente en dos notas (La y Do, en el modo de Re).</li> </ol>

Las características señaladas en la Tabla Conc.II.2 son idénticas a aquellas señaladas en la Tabla Conc.I.1 a propósito del repertorio vocal. A pesar de estas semejanzas entre repertorio vocal e instrumental, es difícil afirmar la existencia de una continuidad entre las obras del repertorio cancioneril más antiguo y las obras del repertorio instrumental que se basan en esquemas de folía. En el repertorio instrumental no se encuentra ninguna obra basada en la fórmula  $\alpha\text{-}\beta$ , que constituye el tema estadísticamente más recurrente en el repertorio vocal (5 ejemplos en el Cancionero Musical de Palacio, 4 ejemplos en el repertorio de las ensaladas, 1 ejemplo en el tratado de Santa María, y otro ejemplo representado por el villancico religioso “Ab veu clara”). También el estudio histórico-analítico sobre el origen de los distintos temas sugiere una cierta discontinuidad entre el repertorio instrumental español basado en esquemas de folía y el repertorio vocal.

## 2. Origen y difusión de los temas del repertorio instrumental Español basados en esquemas de folía

Gran parte de las páginas de la Parte II sobre el repertorio instrumental han sido dedicadas al estudio de los orígenes de los temas musicales analizados. Este trabajo, aparentemente excesivo con respecto a los objetivos propuestos en la Introducción, ha sido necesario para trazar los desplazamientos de los esquemas de folía a través de Europa a lo largo del siglo XVI. En este apartado propongo un resumen de las conclusiones sobre los orígenes de los principales temas analizados. Para evidenciar y resumir los datos utilizaré unos mapas donde se apuntan los desplazamientos de cada tema utilizando flechas: la punta de la flecha indica la dirección de la transmisión del tema; al lado de la flecha se puede leer el período en el que se produjo la transmisión del tema; si la transmisión de un tema entre dos países se produjo en dos o más etapas, se añade un número al lado de la fecha para especificar el orden de las fases de transmisión; las flechas continuas indican una transmisión del tema más probable; las flechas discontinuas indican que no ha sido posible establecer con certeza la dinámica de la transmisión.

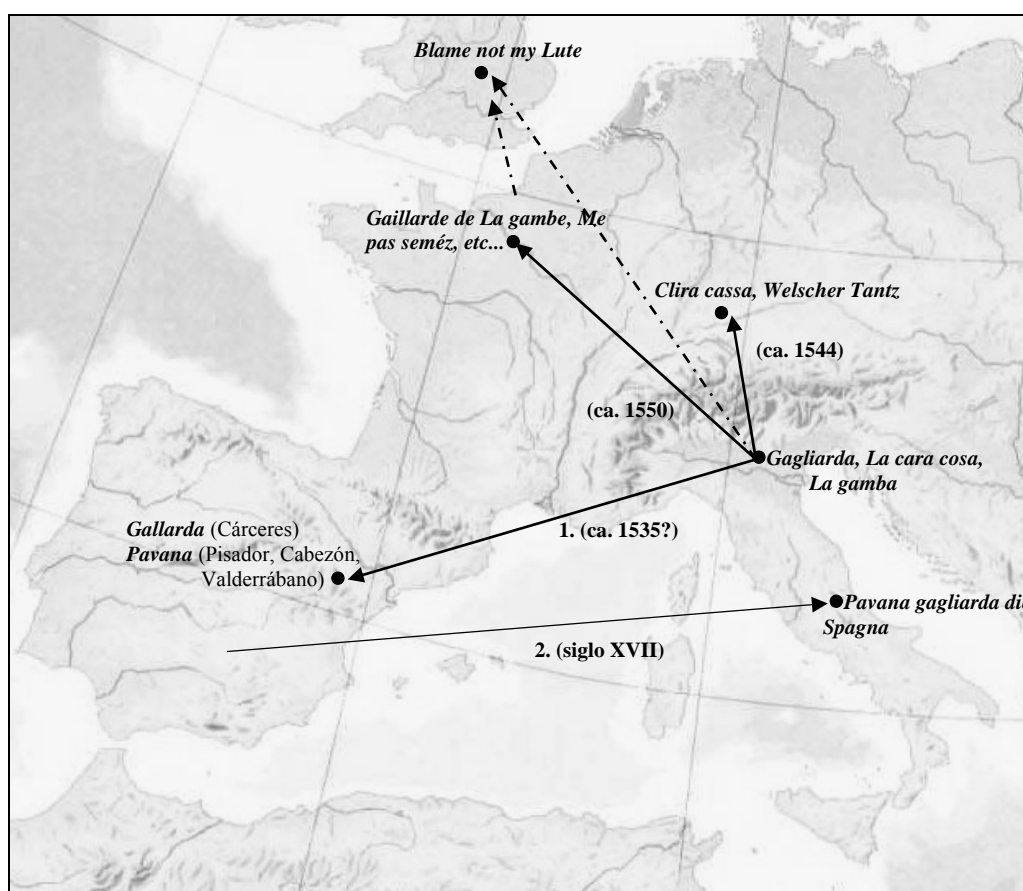
### 2.1. La pavana ternaria

La pavana ternaria es en realidad una gallarda de origen italiano. Su presencia en Italia es atestiguada a partir de los años veinte y treinta del siglo XVI bajo los nombres de *La cara cosa* y *La gamba*. Tal como se puede ver en la Ilustración Conc.II.1, además de en España esta danza se difundió en Alemania (en los años cuarenta) en Francia (a partir de 1550) y en Inglaterra (segunda mitad del siglo XVI).

En España se produjo una confusión terminológica entre los términos “pavana” y “gallarda” y este tema específico está presente en las fuentes de música instrumental bajo el título erróneo de “Pavana”. Bartoméu Cárceres es el único autor español que denomina correctamente este tema como “gallarda” en la ensalada *La trulla*. A través del estudio de la *La trulla* y examinando las demás fuentes musicales españolas y europeas se ha llegado a las siguientes conclusiones: 1) la pavana ternaria española era conocida en el resto de Europa como gallarda; 2) *La trulla* es anterior a otras fuentes de pavanas ternarias instrumentales, a los poemas de Fernández y Timoneda, y a *El maestro* de Luis Milán (1536) primera fuente española en la que se encuentran pavanas instrumentales y donde una “gallarda” de origen italiano es denominada “pavana”; 3) *La trulla* es probablemente anterior a las primeras ensaladas de Mateo Flecha el Viejo y fue estrenada probablemente entre 1530 y 1535; y 4) a

través de la corte valenciana se importaron a España desde Italia las danzas de pavana y gallarda, y en este mismo ambiente se produjo la confusión terminológica entre “pavana” y “gallarda”.

Ilustración Conc.II.1: Origen y difusión de la pavana ternaria.



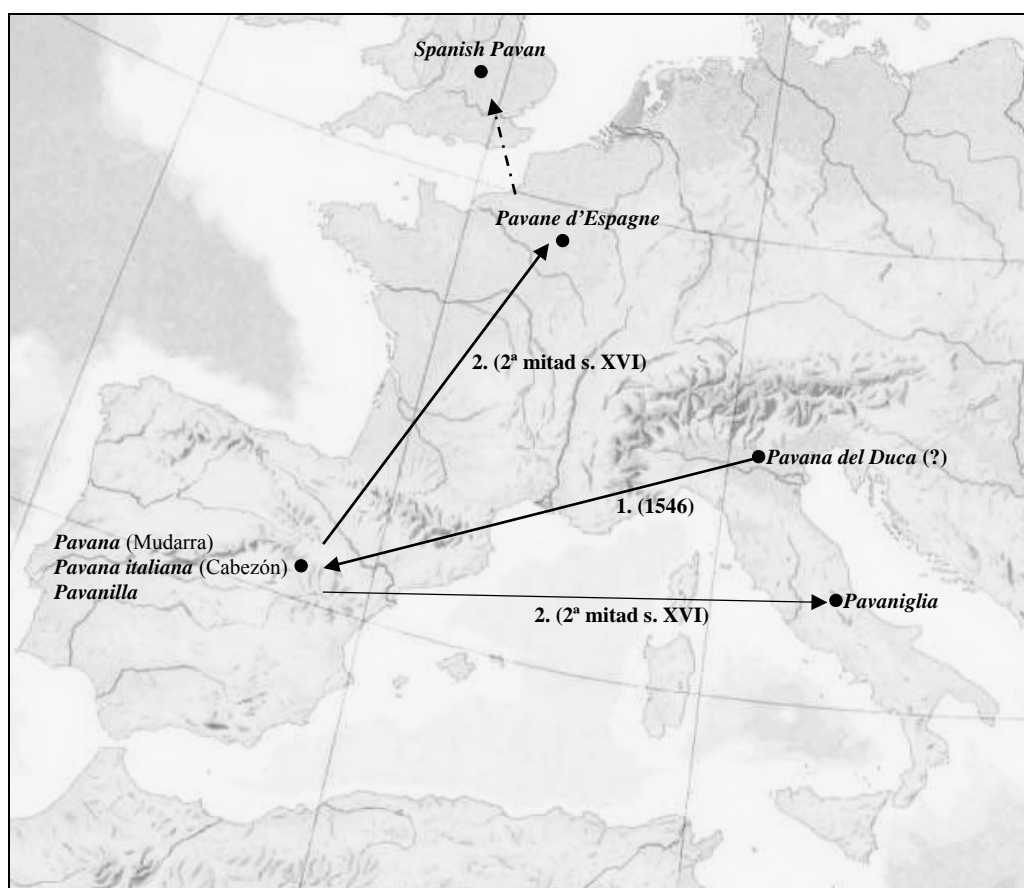
A principios del siglo XVII, en una segunda fase de la transmisión, la pavana ternaria española volvió a Italia donde fue nombrada con el título ambiguo, pero significativo, de “Pavana gagliarda die Spagna” (Fabrizio Costanzo, *Fior Novello*, 1627).



## 2.2. La pavana binaria (Mudarra) y la pavanilla

La pavanilla constituye un ejemplo interesante de cómo una danza puede sufrir modificaciones importantes tanto en el aspecto musical como en la coreografía durante la migración de un país a otro. Según mi hipótesis, la pavanilla es el resultado del “acortamiento” de una pavana de origen italiano (la “Pavana del Duca”) que se produjo en España a mediados del siglo XVI. Este proceso de modificación y recreación de una pavana italiana tuvo lugar en cuatro etapas: 1) Mudarra publica dos versiones (“Pavana I” y “Pavana III”) de una pavana en tres secciones (a-b-a) muy parecida a la “Pavana del Duca”; 2) posteriormente, los músicos empiezan a utilizar sólo la primera sección (a) de la pavana publicada por Mudarra para escribir variaciones; 3) se nombra “pavanilla” esta versión reducida de la pavana italiana y se inventa una coreografía que encaja con el nuevo esquema, pero reconociendo todavía el origen italiano del tema; y 4) en España el origen italiano de la danza cae en el olvido.

Ilustración Conc.II.2: Origen y difusión de la “Pavana del Duca” y de la pavanilla.



Posteriormente, en la segunda fase de difusión internacional del tema, la pavanilla y su coreografía fueron exportadas desde España a Francia, Italia e Inglaterra (véase Ilustración Conc.II.1.); a pesar de que en estos países la pavanilla fue reconocida y asimilada como una danza típica de España, el tema original (“La pavana del Duca”) del que se originó la pavanilla y el esquema armónico en el que ésta se basaba eran de origen italiano.

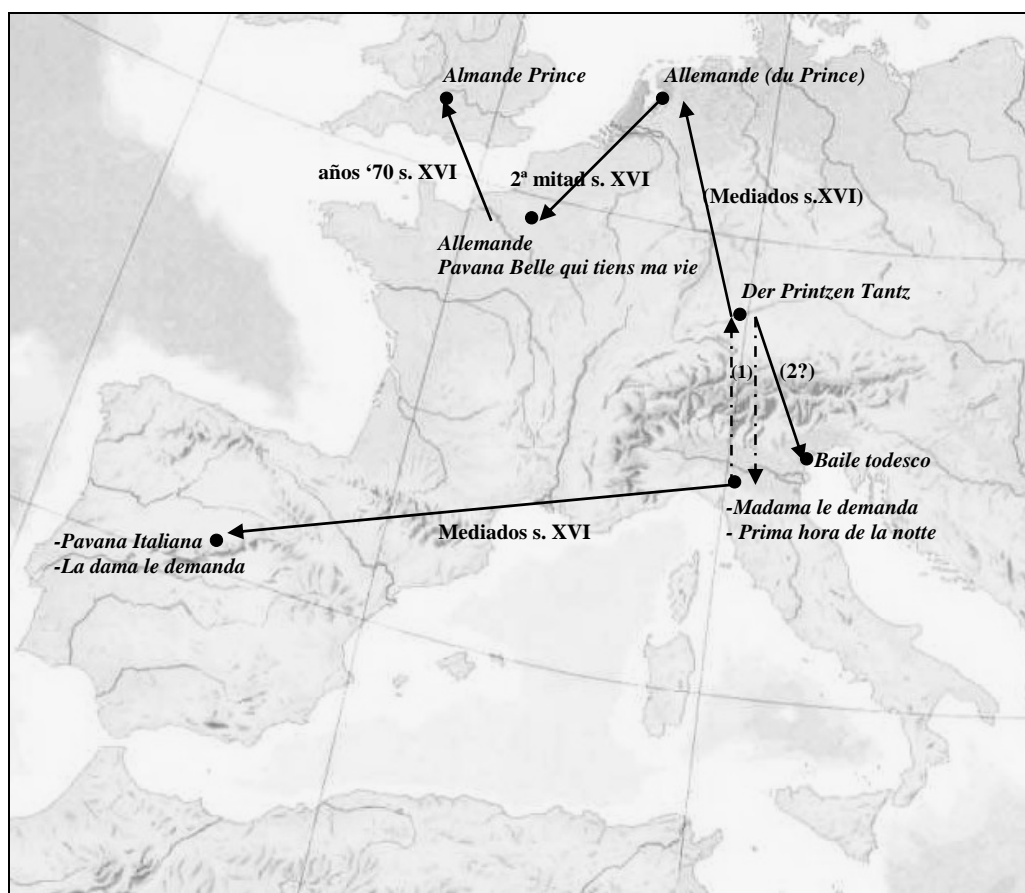
### **2.3. El tema de pavana “La dama le demanda”**

El tema que Cabezón titula “La dama le demanda” o “Pavana Italiana” llegó a España desde Italia. Aunque no he conseguido encontrar en las fuentes italianas una versión de “Madama le demanda” anterior a la de Becchi (1568), los títulos utilizados por Cabezón indican Italia como el lugar de origen de esta danza. Además, en el *Libro primo di villotte a la Padovana* de Filippo Azzaiolo (1557) se encuentra otra versión del tema bajo el título “Prima hora de la notte”, que podría ser anterior a la de Cabezón.

No ha sido posible averiguar si el país de origen de este tema fue efectivamente Italia. Según Hudson, el tema es de origen alemán y la antigüedad de las fuentes alemanas (a partir de 1556) o de las fuentes que llaman el tema “alemande” (a partir de 1550) confirman su opinión; además, en Italia el mismo tema se conoció bajo el título “Baile todesco” (Gorzanis, *Il secondo libro de intabolutura di liuto*, 1563). Por otro lado, evidencias como la carta de Andrea Calmo que a mediados del siglo XVI cita la *villotta* “Prima hora de la notte” como perteneciente a un repertorio de tipo popular, y la presencia del tema entre las *Villotte alla padovana* hacen pensar en un origen italiano del tema. Así que es posible formular tres hipótesis sobre el origen del tema: 1) origen alemán (transmisión a Italia y elaboración del tema como *villotta* y como Pavana); 2) origen italiano (transmisión a Alemania, elaboración del tema y retransmisión a Italia como “Baile todesco”); 3) origen independiente en ambos países; esta última hipótesis es apoyada por la existencia de casos análogos en las tradiciones italiana y española (Folía y *Fedele*, Las vacas y *Romanesca*) y por los contactos entre las regiones del norte de Italia y el área germánica.

Seguramente fue Alemania el país de donde el tema se difundió hacia los países bajos para llegar a Francia. Todas las versiones del área franco-flamenca tienen en común una variante de la sección B; a partir de los años setenta, el tema llegó también a Inglaterra desde el área franco-flamenca (véase Ilustración Conc.II.3.).

Ilustración Conc.II.3: Origen y difusión de *La dama le demanda* o “pavana italiana”.

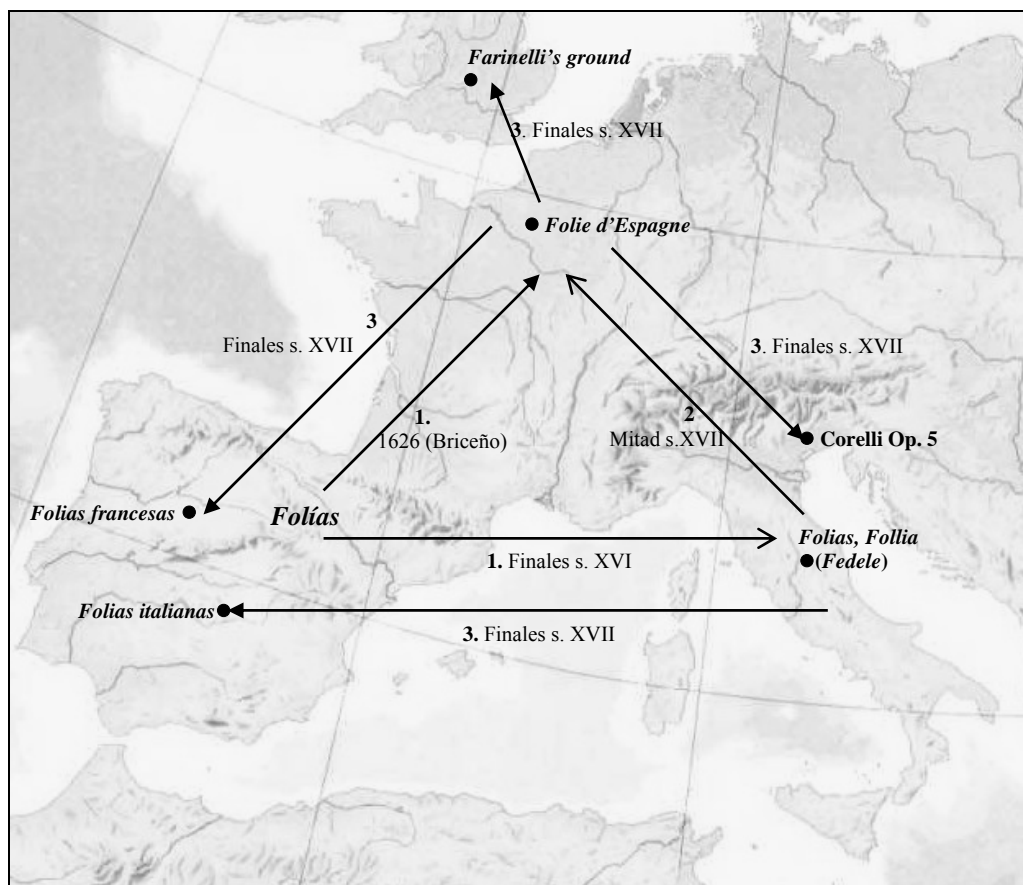


#### 2.4. La danza de Folía.

Tal como se puede observar en la Ilustración Conc.II.4, también la danza de Folía sufrió un proceso de difusión-elaboración-redifusión. En una primera fase el tema de origen ibérico fue exportado a Italia, donde fue asimilado al *Fedele*, un tema autóctono básicamente idéntico a la Folía (finales del siglo XVI) y a Francia (Briceño, *Metodo muy facilísimo*, 1626). En Italia se añadió el acorde III al esquema melódico-armónico de folía temprana, y la danza empezó a sufrir aquellas modificaciones que llevarían a la codificación de la folía tardía barroca. En una segunda fase, el tema elaborado en Italia es transmitido a la corte francesa a través de músicos italianos como Francesco Corbetta que residió varios años en París. En París se afirmó la versión tardía del tema a partir del “Air des Hautbois de Les folies de Espagne” de Lully (1672). En una tercera fase, a través de fuentes italianas (Folías italianas) y francesas (Folías francesas), la folía tardía es retransmitida a España donde convive, entre finales del siglo XVII y primera mitad del siglo XVIII, con la versión temprana del tema (Folías españolas). La versión tardía del tema, tal como había sido codificada en Francia, tuvo

un éxito internacional gracias a las sonatas de Corelli op. 5 (1700). En Inglaterra, la folía tardía se conoció bajo el título de “Farinelli’s Ground”.

Ilustración Conc.II.4: Origen y difusión del tema de *Folía* (siglos XVI-XVIII).



## 2.5. Guárdame las vacas y *Romanesca*

A pesar de compartir el mismo esquema armónico-melódico, Guárdame las vacas y la *Romanesca* eran dos temas con características y funciones distintas. Seguramente Guárdame las vacas es un tema originario de España; por lo que se refiere a la *Romanesca*, aunque ciertos investigadores hayan sugerido un origen español, es probable que el tema se originara en Italia de forma independiente de *Las vacas*.

### 3. Presencia del repertorio italiano en las fuentes españolas de música instrumental

El estudio de los orígenes de las obras analizadas en la Parte II ha permitido evidenciar una importante presencia de temas italianos en el repertorio instrumental español. En particular, ha sido posible averiguar que la “pavana ternaria”, la “pavana binaria”, la pavanilla y “La dama” eran temas procedentes de Italia. La “Fantasía” de Mudarra, por sus características excepcionales con respecto al repertorio analizado, representa un caso aparte (véase Capítulo VII.1.3.); sin embargo, si tal como sugiere John Griffiths el uso del esquema de folía en esta obra reflejaba el estilo del arpista Ludovico, tendríamos probablemente otro punto de contacto con Italia (véase Capítulo VII.1.3.).

En el capítulo V.5.1 han sido subrayadas las influencias de la cultura italiana en la corte valenciana del Duque de Calabria. Asimismo ha sido posible reconocer que el ambiente literario-musical de la corte valenciana tuvo un papel importante en la transmisión a España de las danzas de pavana y gallarda y en particular de la gallarda italiana “La cara cosa” conocida posteriormente en España como “Pavana”. Además, no es una casualidad que los dos compositores que estadísticamente publicaron más obras basadas en esquemas de folía procedentes de Italia, o sea Mudarra y Cabezón, viajaron a Italia.

Mudarra, en la epístola de dedicación de los *Tres libros* “al muy Magnífico Señor don Luys Çapata” alude a un viaje que debió de hacer a Italia: “en estos mis libros ay algunas migajas de tanto bueno como e visto en aquella casa [de los Duques del Infantado, Diego Hurtado de Mendoza e Iñigo López] y en otras partes de España e Italia”.<sup>1</sup> Según Emilio Pujol, en 1529 Mudarra pudo formar parte del séquito de Iñigo de Mendoza para acompañar a Carlos V en la jornada de Italia en ocasión de la coronación del emperador en Bolonia.<sup>2</sup> Tal como afirma Mudarra, algunas obras de su colección de música las había “visto” [tocar] en Italia. En Italia, Mudarra escuchó probablemente una *Romanesca* que identificó con Las vacas; en Italia tuvo también que escuchar la “Pavana del Duca” que transcribió con algunas licencias en dos versiones para vihuela y guitarra.

En 1548, Cabezón acompañó al príncipe Felipe en el primero de sus viajes europeos que duró casi tres años.<sup>3</sup> La primera parte del viaje, desde Génova hasta Flandes duró cuatro meses: “El príncipe y sus ministriles pasaron por Génova, Milán, Cremona, Mantua, Trento,

---

<sup>1</sup> Mudarra, *Tres libros de música*; edición facsímile (Monaco: Chanterelle, 1981), f. 1v.

<sup>2</sup> Emilio Pujol, ed., *Alonso Mudarra, Tres libros de música en cifra para vihuela (Sevilla, 1546); transcripción y estudio por Emilio Pujol*, Monumentos de la Música Española vol. VII (Barcelona: C.S.I.C. / Instituto Español de Musicología, 1984), Estudio, p. 30.

<sup>3</sup> Higinio Anglés, ed., *La música en la corte de Carlos V*, vol. 1, pp. 107-116.

Bozen, Innsbruck, Munich, Augsburg, Ulm, Heidelberg [...] hasta llegar a Bruselas”.<sup>4</sup> Durante este recorrido, Cabezón pasó justo por el centro de irradiación del tema de *La dama Printzen tantz*, o sea por el norte de Italia, Austria y Alemania meridional. En este viaje italiano, precisamente durante la estancia en Mantua o Milán, Cabezón habría podido escuchar también la “Pavana del duca”. El príncipe Felipe festejó el primer día de año nuevo de 1549 en el palacio de Ferrante Gonzaga que era entonces gobernador de Milán: “el siguiente día, que fue de Año nuevo de 1549, fué el príncipe a cenar en casa de don Hernando Gonzaga...”.<sup>5</sup> Terminada la cena “el príncipe dançó con la princesa y con su hija, y después de haber dançado algunos muy bien pavanas y gallardas, se començó la danza de la hacha...”.<sup>6</sup> No sabemos si Felipe y su corte participaron en festejos parecidos también durante la estancia en Mantua, huéspedes del Duque Francesco III Gonzaga; sin embargo, la corte de un Duque de Mantua parece haber sido el sitio ideal donde poder escuchar una “Pavana del Duca”. Por lo que se refiere a la “pavana ternaria”, es muy probable que Cabezón conociera este tema a través de una fuente española y no durante su viaje por Italia, ya que también este autor cae en la confusión terminológica entre “pavana” y gallarda”.

Entre los temas analizados, los que seguramente tienen un origen español serían *Guárdame las vacas*, la *Folía* y el romance de Cabezón “Para quien crié yo cabellos”. De los tres temas de origen español sólo el romance de Cabezón se basa en el esquema  $\alpha$  de folía; el esquema de *Las vacas* se basa en  $\alpha_2$ , y la *Folía* se basa en el esquema  $\beta$ . Por lo tanto, en las fuentes españolas de música instrumental, la cantidad de obras de origen español basadas en el esquema de folía es poco relevante con respecto a la presencia de temas de origen italiano. Por lo que se refiere a la difusión de obras basadas en el esquema de folía, es posible evidenciar una discontinuidad entre el repertorio vocal (sobre todo el repertorio del CMP y de las ensaladas) y el repertorio típicamente instrumental.

De las fórmulas  $\alpha$ - $\beta$  no queda rastro en el repertorio instrumental; evidentemente, esta tradición de polifonía oral después de emerger en el CMP y en el repertorio de las ensaladas vuelve a hundirse en el acervo de la cultura oral. Sin embargo, tal como demuestra el cantarcillo “No niegues Virgen preciosa” presente en el *Arte de tañer fantasías* de Santa María, a mediados del siglo XVI esta tradición seguía viva; simplemente ya no estaba de moda entre los compositores de música culta.

---

<sup>4</sup> Anglés, *La música en la corte de Carlos V*, vol. 1, p. 110.

<sup>5</sup> Anglés, *La música en la corte de Carlos V*, vol. 1, p. 111.

<sup>6</sup> Anglés, *La música en la corte de Carlos V*, vol. 1, p. 111.

#### 4. ¿Temas, fórmulas o bajos obstinados?

Temas como la *Romanesca*, el *Passamezzo* y *La cara cosa* han sido objeto de varias interpretaciones por parte de los investigadores. Según Gombosi, el elemento estructural más importante de estos temas se halla en el bajo; según Ward, está en el andamio armónico-melódico proporcionado por el conjunto de las cuatro voces; según Ernst Appfel, se halla en las dos melodías principales (series melódicas x e y) más el bajo; otros datos dejarían pensar que la melodía más aguda es el elemento más característico de estas piezas.<sup>7</sup> Estas cuatro interpretaciones corresponden a tres tipologías de temas musicales: el bajo obstinado (Gombosi y Apfel), una fórmula para improvisar (Ward) y un tema musical.<sup>8</sup>

El uso que los compositores del siglo XVI hacían de *La cara cosa-La gamba* puede indicar si los músicos de la época consideraban esta pieza como un simple tema, un bajo obstinado o una fórmula para improvisar. Todas las versiones polifónicas de *La cara cosa-La gamba* tienen una estructura basada en tres voces principales con funciones específicas (véase Tabla Conc.II.2). Vincenzo Ruffo (1564), al escribir versiones de *La gamba* in “tenore”, “in soprano” y “en basso”, parece considerar todas las voces del tema como elementos estructurales característicos del tema. Por otro lado, es evidente que *La cara cosa* tenía un texto, y un texto implica una melodía como elemento estructural más importante. Le Roy (1555) utiliza la serie melódica “x” como melodía de “Mes pas semez” (uno de los títulos franceses de *La gamba*) en la versión para guitarra y voz; y Arbeau (1588) utiliza la misma serie melódica cuando anota el ejemplo del “Ayre de la Gaillarde apellee J’aimeroys mieulx dormir” (otra versión francesa de *La gamba*). El tipo de variaciones que Cabezón (1557) y los vihuelistas españoles realizan sobre la pavana ternaria (otra variante de *La cara cosa*) es básicamente distinto de la variación sobre bajo obstinado; estos autores mantienen la estructura polifónica de la pieza y glosan una o más voces. Sólo con las recercadas de Ortiz (1553) podemos hablar propiamente de variaciones sobre bajo obstinado; el teórico español considera el bajo de *La gamba* como un *cantus firmus* y las demás voces como un elemento armónico accesorio. En el mismo período (mediados del siglo XVI), el tema de *La cara cosa* era interpretado por diferentes autores como una melodía (Le Roy), un conjunto polifónico de cuatro voces (Ruffo y Cabezón) y un bajo sobre el que improvisar variaciones (Ortiz). Es evidente que las características de este tema varían en base al uso que del tema se hace.

---

<sup>7</sup> Véase Introducción 2.1.4, 2.1.5.1 y 2.2.2.

<sup>8</sup> Apfel, aunque reconozca una importancia primaria a las melodías en la generación de los esquemas armónico-melódicos, se refiere siempre a las piezas del siglo XVI que utilizan esos esquemas con el término “Ostinato”. Véase Apfel, *Grundlagen eine Geschichte der Satztechnik*, pp. 12-23.

En el repertorio vocal español he podido identificar una fórmula para improvisar villancicos que he llamado  $\alpha$ - $\beta$  en base a su estructura armónico-melódica. Decidí considerar  $\alpha$ - $\beta$  como una “fórmula” y no un “tema” porque las piezas basadas en este esquema tenían características estructurales, métricas y rítmicas distintas; tales características podían ser unificadas identificando un proceso de adaptación del esquema a una forma métrico-poética. En el caso de las obras instrumentales analizadas en la Parte II es más apropiado hablar de “temas” más que de “fórmulas”. *La cara cosa* aunque aparezca con textos distintos en Italia, Francia, España e Inglaterra es siempre reconocido en cada tradición como un tema musical con características fijas y lo mismo se puede decir de *La dama*. La música de Las vacas, aunque podía servir para entonar textos distintos del original, era reconocida como un tema específico; por otro lado, la *Romanesca* es más parecida a una fórmula, ya que su melodía era adaptable a varios moldes métricos de endecasílabo. Sin embargo, también en el caso de la distinción entre tema y fórmula, las piezas pertenecientes al repertorio analizado en la Parte II muestran una cierta ambigüedad. Cuando Gorzanis escribe un “Passo e mezzo” una “Padovana” y un “Saltarello sobre *La cara cosa*”, o cuando Le Roy escribe una “pavane” de *La gambe*, estos autores están utilizando un tema específico de Gallarda como un molde para componer distintas formas de danzas; lo mismo ocurre cuando encontramos “gallardas” explícitamente compuestas sobre *Romanesca* o “paduanas” y “saltarelli” sobre *Passamezzo antico*. En conclusión, también Ward tenía razón al considerar estas piezas como esqueletos armónico-melódicos utilizados para improvisar o componer música. Es necesario subrayar que el uso de estos temas como fórmulas está ausente del repertorio español del siglo XVI y caracteriza sobre todo al repertorio italiano, alemán y francés.

## **5. Relación entre el esquema de folía y otros esquemas parecidos**

Tal como ha sido subrayado en el Capítulo VII.4, Ortiz consideraba las piezas basadas en el esquema de folía y en otros esquemas parecidos (*Romanesca* y el *Passamezzo antico*) como pertenecientes a la familia de “tenores italianos”. Los tenores italianos comprenden otros esquemas que se alejan del esquema de folía y que sin embargo comparten las características estructurales evidenciadas en la Tabla Conc.II.2. Además, los tenores italianos comparten las mismas características estructurales de las piezas instrumentales y vocales de origen español basadas en el esquema de folía o en esquemas parecidos. La fuente española más antigua que atestigua este tipo de estructuras es el Cancionero Musical de Palacio, así que



el fenómeno parece emerger de forma independiente en Italia y en España. ¿De dónde pudo brotar concretamente este repertorio de temas que comparten las mismas características estructurales?

### 5.1. Relaciones entre repertorio instrumental y repertorio vocal

Todas las obras instrumentales analizadas en la Parte II (menos el caso particular de la “Fantasía” de Mudarra) muestran una relación muy estrecha con el repertorio vocal. Antes que nada se trata de una analogía estructural: las obras instrumentales analizadas tienden a mantener la estructura polifónica a cuatro voces presente en las piezas analizadas en la Parte I. Además, en el caso de la mayoría de las piezas instrumentales es posible establecer con certeza un origen de los temas en el repertorio vocal. Por lo que se refiere al repertorio de origen español, tanto Las vacas como la Folia servían para entonar textos poéticos además de para danzar, y la relación entre el “Romance” de Cabezón y el repertorio vocal es evidente.

También las danzas instrumentales originarias de Italia tienen una indudable relación con el repertorio vocal. Muchas de estas obras, a pesar de haber sobrevivido sólo en fuentes de música instrumental, podían ser ejecutadas *a cappella* tal como sugiere Vincenzo Galilei:

Todavía en día muchas de nuestras arias no alcanzan ni superan una cantidad de seis notas. Por ejemplo las partes de soprano de Come t’haggio lasciato vita mia, ti parti cor mio caro, la brunettina mia, la pastorella si leva per tempo, l’aria comune della terza rima, la de la Romanesca y miles de otras. El soprano de estas arias, que es la parte que principalmente proporciona el “aria” a estas piezas aunque cuándo seis u ocho voces están cantando en armonía, no sobrepasa la dicha cantidad de notas.<sup>9</sup>

Además de subrayar la importancia estructural de la melodía en estos temas, Galilei afirma que también la Romanesca solía ser ejecutada polifónicamente.

---

<sup>9</sup> Vincenzo Galilei, *Dubbi*, p. 182: “ancora hoggi molte delle mostrate arie o non aggiungono o non trapassano la quantità di sei corde; come sarebbe per esempio la parte del soprano di Come t’haggio lasciato vita mia, ti parti cor mio caro, la brunettina mia, la pastorella si leva per tempo, l’aria comune della terza rima, quella della romanese, et nelle altre; il soprano delle quali che è quello che dà principalmente loro l’aria, quando bene anco cantasse in consonanza con sei et otto altri, non passa oltre la detta quantità di corde. Véase Apéndice 4.7.

Thomas Morley afirma que en Italia se solía ejecutar la música de danza sin instrumentos musicales:

Los italianos ejecutan las gallardas (que ellos nombran “saltarelli”) sin ornamentaciones y les añaden textos de canciones que cantan y bailan en sus mascaradas, muchas veces sin utilizar instrumentos. En vez de utilizar instrumentos, los cortesanos disfrazados de hombres corrientes cantan y bailan a la vez sobre sus canciones.<sup>10</sup>

Tal como ha demostrado Caroline Cunningham, muchas obras instrumentales italianas del siglo XVI a pesar de tener títulos relacionados con un texto poético sin indicación del tipo de danza, pertenecían en realidad a géneros específicos de danza además de tener su origen en el repertorio polifónico vocal.<sup>11</sup> Es emblemático el caso del manuscrito veneciano para tecla de los años veinte del siglo XVI, donde aparecen por primera vez *La cara cosa* y el *Passamezzo*.<sup>12</sup> Tal como afirma Knud Jeppesen,

a pesar de que estas danzas tengan sólo el principio del texto [...] no cabe ninguna duda de que casi todas o todas no sólo eran tocadas con instrumentos, sino también cantadas. Se trata de canciones para bailar que tienen su origen en melodías populares o en canciones vulgares. Efectivamente, gracias a las fuentes literarias conocemos buena parte de estas poesías generalmente escritas en dialectos (especialmente el Veneciano, el Paduano y el Bergamasco). Conocemos la música correspondiente a estos poemas, que en origen tenía que ser una simple melodía, gracias a elaboraciones polifónicas o a citas en frottole, o como danzas en tablaturas de tecla y laúd de los siglos XV y XVI [mi traducción].<sup>13</sup>

---

<sup>10</sup> Morley, *A plaine and Easy Introduction*; edición moderna a cargo de Alec Harman, ed. (Londres: Dent and Sons, 1952), p. 197: “The italians make their Galliards (which they term Saltarelli) plain, and frame ditties to them which in their masquerades they sing and dance, and many times without any instruments at all, but instead of instruments they have courtesan disguised in men’s apparel who sing and dance to their own song”.

<sup>11</sup> Caroline M. Cunningham, “Ensemble dances”, pp. 159-203.

<sup>12</sup> Venezia, Biblioteca Marciana (Ms. Ital. IV, 1227); edición moderna in Knud Jeppesen, *Balli antichi*, p. 13.

<sup>13</sup> Jeppesen, *Balli antichi*, pp. xi-xii: “Sebbene le danze abbino soltanto gli inizi del testo o brevi denominazioni per il titolo, non può esservi alcun dubbio che quasi tutte, forse nessuna esclusa, venissero non solo suonate, ma anche cantate. Si tratta di canzoni a ballo che per lo più risalgono a melodie popolari o a volgari canzoni.

En otro pasaje, comentando la escritura armónica “incorrecta” de las piezas donde abundan quintas y octavas paralelas, Jeppesen parece sugerir una relación entre el repertorio de este manuscrito y una praxis de polifonía de tradición oral italiana.

la armonía con sus sorprendentes elementos heterofónicos demuestra una evidente afinidad con la polifonía primitiva improvisada, que podemos escuchar también hoy día entre los campesinos italianos.<sup>14</sup>

También Ernst Appfel, analizó la presencia de los esquemas armónicos que él denomina “ostinati” en el repertorio vocal renacentista italiano. Además de haber subrayado la relación entre los dos repertorio llegó a la conclusión de que el nuevo lenguaje armónico de tipo acordal se originó en el repertorio vocal antes que en el repertorio instrumental.<sup>15</sup>

## 5.2. El origen de los esquemas armónicos en un proceso de composición

Los análisis realizados en la Parte I y II de este trabajo confirman la opinión de Ernst Appfel que había reconocido en el conjunto de las dos melodías principales que se mueven por terceras o sextas paralelas más el bajo el elemento estructural típico de este repertorio.<sup>16</sup> Además, las relaciones entre el repertorio de danzas instrumentales y el repertorio vocal de origen popular, así como los análisis realizados en la Parte II, confirman la teoría de Esses sobre la formación en tres etapas de los esquemas armónico-melódicos renacentistas: 1) una melodía popular; 2) la misma melodía más un acompañamiento homofónico; y 3) una pieza

---

Conosciamo difatti dalla letteratura una quantità di queste poesie o rime da strapazzo che i articolano di solito in dialetti popolari (particolarmente veneziani, padovani o bergamaschi). Le rispettive musiche, in origine soltanto monodiche, ci sono però tramandate quasi esclusivamente in elaborazioni polifoniche come cantus firmus o citazioni in frottole e simili o come danze in intavolatura per cembalo, organo e liuto del 15° e 16° sec.”

<sup>14</sup> Jeppesen, *Balli antichi*, p. x, nota 2: “L’armonia con i suoi sorprendenti elementi eterofonici dimostra del tutto una chiara affinità con la polifonia primitiva improvvisata, che si trova ancora fra i contadini italiani”.

<sup>15</sup> Appfel, *Grundlagen eine Geschichte der Satztechnik*, vol. 1, pp. 62-70 y pp. 127-160.

<sup>16</sup> Ernst Appfel, *Grundlagen eine Geschichte der Satztechnik*, vol. 1, pp. 62-64; y “Zur Folia und zu anderen Ostinato-Modellen”, *Die Musikforschung*, 28 (1975), pp. 291-296.

instrumental donde aparece el acompañamiento homofónico sin que aparezca necesariamente la melodía original.<sup>17</sup> Sin embargo, la teoría de Esses no puede explicar por qué todos los esquemas armónico-melódicos renacentistas comparten las mismas características estructurales. Algunos investigadores, para explicar estas analogías, han intentado proponer un origen común para todos los esquemas armónico-melódicos. Gombosi buscó este origen en el *Passamezzo antico*, considerando que este esquema era el prototipo desde el que se originaron los demás;<sup>18</sup> según Hudson el origen de todos los esquemas se halla en cuatro esquemas armónico-melódicos abstractos (que corresponden a los de *Passamezzo antico*, *Romanesca*, *Folia*, *Passamezzo moderno*), raíces de todas las variantes utilizadas en la música de danza de los siglos XVI-XVII;<sup>19</sup> según Edward Lowinsky y Murray Bradshaw el origen común de los esquemas armónicos y del nuevo lenguaje acordal que éstos suponen se halla en las cadencias típicas de la música polifónica renacentista.<sup>20</sup> Cada una de estas teorías se basa en una hipótesis que no puede ser demostrada: 1) la generación de unos esquemas a partir de otro supuestamente más antiguo; 2) la existencia de cuatro esquemas-raíces; y 3) la introducción de cadencias de la música polifónica culta en la música de estilo popularizante.

Tanto el repertorio analizado de origen español (desde el Cancionero Musical de Palacio hasta las Folías) como el repertorio de origen italiano (desde las *frottole* hasta la música de danza) comparten las mismas características estructurales. Si no es posible establecer la existencia de un modelo originario y su difusión a través del tiempo y del espacio geográfico queda una tercera opción: habrá que encontrar el origen de estos esquemas en un proceso de composición intentando contestar a la siguiente pregunta: ¿existen unas reglas que si aplicadas pueden generar automáticamente todas las formas de esquemas armónico-melódicos?

Ernst Apfel es el único investigador que ha sugerido un proceso de composición como base de todos los esquemas armónico-melódicos; según Apfel el núcleo generador de estos esquemas se hallaría en una “grundmelodie” doblada por otra melodía procedente por sextas o terceras paralelas; a las dos melodías se les añadiría el bajo para formar el esquema armónico-melódico.<sup>21</sup> Apfel se limita a señalar que este proceso tiene su origen en el repertorio vocal de

---

<sup>17</sup> Esses, *Dances*, Vol. 1, p. 583.

<sup>18</sup> Gombosi, “Italia patria del basso ostinato”, pp. 14-25.

<sup>19</sup> Hudson, “The Concept of Mode”, pp. 63-183.

<sup>20</sup> Lowinsky, *Tonality and Atonality*, pp. 1-12; Bradshaw, *The Falsobordone*, p. 38.

<sup>21</sup> Apfel, “Zur Folia”, pp. 291-296. y *Grundlagen eine Geschichte der Satztechnik*, vol. 1, pp. 62-63.

los siglos XV-XVI.<sup>22</sup> El tratado *Arte de tañer fantasía* de Santa María es la única fuente primaria que ha dejado entrever un posible origen del esquema de folía: el villancico “No niegues Virgen preciosa” basado en el esquema  $\alpha$ - $\beta$  es asociado por Santa María a la cultura oral y popular (“hombres y mugeres que no saben de música”) y a un género relacionado con la improvisación polifónica; el fabordón. Además, Richard Hudson, sin conocer el *Arte de tañer fantasía* de Santa María, había evidenciado las analogías entre la folía temprana y el lenguaje armónico típico del repertorio del *falsobordone*; utilizando unas reglas del tratado de Gulielmus Monachus para realizar un *falsobordone*, Hudson consiguió generar el esquema armónico de folía temprana a partir de una melodía de Salinas.<sup>23</sup> Ernest Trumble, por otro lado, utilizó las reglas del tratado de Guilelmus Monachus para explicar la evolución del *fauxbourdon* al *falsobordone*: según Trumble, las estructuras acordales que emergen en los repertorios italiano y español de finales del siglo XV son el resultado del mismo proceso de improvisación polifónica en el que se basa el *fauxbourdon-falsobordone*.<sup>24</sup> Todas estas evidencias convergen hacia un período, un repertorio, un género musical y un contorno cultural de donde pudo originarse no sólo el esquema de folía, sino también el conjunto de esquemas armónico-melódicos típicos del Renacimiento: 1) finales del siglo XV-principios del XVI; 2) repertorio polifónico; 3) el género del *falsobordone*; y 4) tradición oral. En la tercera y última parte de este trabajo seguiré la pista indicada por el tratado de Santa María y por los estudios de Hudson y Trumble para averiguar si es posible aclarar el origen del esquema de folía y de otros esquemas parecidos en las praxis de improvisación vocal relacionada con el *falsobordone*.

---

<sup>22</sup> Apfel, *Grundlagen eine Geschichte der Satztechnik*, vol. 1, pp. 62-63.

<sup>23</sup> Hudson, “The Folia, Fedele”, pp. 398-411.

<sup>24</sup> Trumble, *Fauxbourdon*, p. 63: “The technique of fauxbordon exerted a powerful influence on many other types of improvisational music of the late fifteenth and early sixteenth centuries, sacred and secular, instrumental and vocal”.

**PARTE III**  
**EL ORIGEN DEL ESQUEMA DE FOLÍA**  
**EN PROCESOS DE COMPOSICIÓN-IMPROVISACIÓN**



## CAPÍTULO VIII

### EL FAUXBOURDON Y EL ORIGEN DE LOS ESQUEMAS ARMÓNICO-MELÓDICOS

Frente a la imposibilidad de establecer el origen de los esquemas de folía a través del análisis de las fuentes musicales, en este capítulo intentaré explicar la génesis de estos esquemas armónico-melódicos mediante el estudio de procesos de composición-improvisación relacionados con el *fauxbourdon*. Varias evidencias subrayadas en la Introducción y en las partes primera y segunda de este trabajo sugieren una relación entre los esquemas de folía y el *fauxbourdon*. Luis Tomas de Santa María asoció un cantarcillo basado en la fórmula  $\alpha$ - $\beta$  con un repertorio de polifonía popular y el fabordón (véase Capítulo IV.2). Richard Hudson notó como aplicando a una melodía de Salinas ciertas reglas explicadas por Guilelmus Monachus en el *De Preceptis Artis Musicae* para realizar un *fauxbourdon* a cuatro voces, es posible generar el esquema armónico melódico de folía temprana (véase Introducción 2.1.4.3). Además, Ernest Trumble, estudiando el *De preceptis artis musicae*, afirmó que las reglas de Guilelmus pueden explicar la génesis del lenguaje acordal de la música renacentista que parece surgir de forma imprevista a finales del siglo XV (véase Introducción 2.2.2.2). Establecer los orígenes del esquema de folía en un proceso de composición-improvisación permitiría explicar cómo los esquemas armónico-melódicos pudieron surgir en el mismo período en diferentes regiones de Europa, y por qué las piezas basadas en estos esquemas comparten las mismas características estructurales. En este capítulo analizaré las reglas explicadas por Guilelmus en su tratado y las aplicaré al estudio sistemático de los esquemas armónico-melódicos de folía.

Para el estudio y análisis del tratado de Guilelmus Monachus, utilizaré la edición de Albert Seay, que presenta el texto original en latín sin traducir.<sup>1</sup> Todas las traducciones del texto de Guilelmus Monachus que aparecen en este capítulo son mías.

---

<sup>1</sup> Albert Seay, *Guilielmi Monachi De Preceptis Artis Musicae*, Corpus Scriptorum de Musica, 11 (s.l.: American Institute of Musicology, 1965).



### VIII.1. El tratado *De preceptis artis musicae* de Guilelmus Monachus

El tratado *De preceptis artis musicae* de Guilelmus Monachus constituye el texto teórico de finales del siglo XV más importante para el estudio de las técnicas de improvisación relacionadas con el *fauxbourdon*. La única fuente del tratado es un manuscrito de finales del siglo XV que se encuentra en la Biblioteca Nazionale de San Marco en Venecia.<sup>2</sup> No se conoce ningún dato preciso sobre la vida del autor, aunque los investigadores opinan que fue un músico de origen italiano contemporáneo de los teóricos Johannes Tinctoris (c. 1435-1511) y Franchinus Gaffurius (1451-1522).<sup>3</sup> Las evidencias que sugieren el origen italiano de Guilelmus son las siguientes: 1) la presencia en una ciudad italiana de la única fuente del tratado; 2) el estilo italiano de la mano que lo copió; y 3) la distinción que Guilelmus realiza entre las técnicas inglesas de contrapunto, las francesas y las “apud nos”.<sup>4</sup> Estas evidencias no constituyen una prueba segura para establecer la procedencia de Guilelmus; tanto es así que Brian Trowell afirmó que el autor del *De preceptis* debía de ser Inglés, debido a su familiaridad con las técnicas de improvisación inglesas.<sup>5</sup> Según mi opinión, es posible considerar el latín fuertemente italianizado de Guilelmus como otra evidencia para establecer el origen italiano de este teórico. Ernest Trumble, basándose en las características técnicas del tratado ha descrito de la siguiente manera la figura de Guilelmus Monachus: “un profesor itinerante de músicos locales cuyos deberes consistían en componer grandes cantidades de música de uso, tanto sacra como profana”,<sup>6</sup> según Trumble, los alumnos ideales de Guilelmus serían todos aquellos autores anónimos de salmos polifónicos (*falsobordoni*), *frottole* y villancicos.<sup>7</sup>

El *De preceptis* más que un tratado orgánico de teoría musical parece una recopilación de varias fuentes realizada sin un orden preciso. No se puede apreciar un orden racional en la disposición de las temáticas, y además existen numerosas repeticiones, omisiones e

---

<sup>2</sup> Venezia, Biblioteca Nazionale di San Marco, Lat. 336 (Contarini), coll. 1581. Véase Apéndice 4.2.

<sup>3</sup> Seay, ed., *De Preceptis Artis Musicae*, p. 7.

<sup>4</sup> Seay, ed., *De Preceptis Artis Musicae*, p. 7; Andrew Huges, “Guilelmus Monachus”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 vols., ed. Stanley Sadie (Londres: MacMillan Publishers, 2001), vol. 10, pp. 533-534, especialmente p. 534.

<sup>5</sup> Trowell, “Faburden and Fauxbourdon”, pp. 43-78.

<sup>6</sup> Trumble, “Authentic and spurious”, p. 28: “Guilelmus may have been the itinerant teacher of local musicians whose duty it was to supply a great deal of functional music, both sacred and secular. The music had to be pleasant and mass produced”.

<sup>7</sup> Trumble, “Authentic and spurious”, p. 28.

incongruencias entre los apartados teóricos y los ejemplos musicales.<sup>8</sup> Albert Seay ha dividido el tratado en nueve secciones: las secciones V y IX contienen instrucciones para aprender el canto llano; las secciones I, II, III y VII tratan del aprendizaje de la música mensural; las secciones IV, VI y VIII contienen las reglas para realizar el contrapunto mediante las técnicas del *gymel* y del *fauxbourdon* y otros procesos mecánicos de composición-improvisación basados en fórmulas que hay que aplicar a un *cantus firmus*.

Todavía no ha sido publicada una traducción integral y un estudio sistemático del tratado de Guilelmus. Las reglas para realizar el *gymel* y el *fauxbourdon* a tres voces han sido estudiadas sobre todo por aquellos investigadores que se han ocupado de las relaciones entre el *faburden* inglés y el *fauxbourdon* continental (véase Introducción 2.2.3).<sup>9</sup> Debido a la falta de claridad del tratado, los investigadores han podido interpretar de varias formas las indicaciones de Guilelmus sobre las características del *fauxbourdon* inglés, francés e “italiano”, llegando a conclusiones muy distintas. Las reglas que estudiaré en relación a los esquemas armónico-melódicos de folía son las que sirven para realizar un *fauxbourdon* a cuatro voces con Contratenor Bajo y Contratenor Alto y que han sido estudiadas por Trumble, Hudson y otros investigadores que se han ocupado de las estructuras acordales en la música renacentista.<sup>10</sup>

## VIII.2. Las reglas de contrapunto en el *De preceptis artis musicae*

Aunque para este estudio me interesan sobre todo las reglas para realizar un *fauxbourdon* a cuatro voces descritas al final de la sección VI del *De preceptis*, voy a presentar también un resumen de las técnicas descritas por Guilelmus en los capítulos anteriores. Para intentar poner orden en los temas tratados por Guilelmus, presento la división en capítulos de cada sección. La sección IV se divide en dos capítulos: 1) “Ad habendum veram et perfectam cognitionem modi Anglicorum”<sup>11</sup>; 2) “Regula ad componendum cum

---

<sup>8</sup> Seay, ed., *De Preceptis Artis Musicae*, pp. 7-8.

<sup>9</sup> Véase por ejemplo: Bukofzer, “Fauxbourdon revisited”, pp. 22-47; Trowell, “Faburden and Fauxbourdon”, pp. 43-78; Trumble, *Fauxbourdon*, p.13; y “Authentic and spurious”, pp. 3-29; Besser Scott, “The Beginnings of Fauxbourdon”, pp. 345-363; John Aplin, “The fourth kind of faburden: the identity of an English four-part style”, *Music and Letters*, 60 (1980), pp. 245-265;

<sup>10</sup> Véase, por ejemplo, Bush, “The Recognition of Chordal Formation”, pp. 227-243; and Richard Crocker, “Discant, Counterpoint, and Harmony”, pp. 1-21.

<sup>11</sup> Seay, ed., *De Preceptis Artis Musicae*, pp. 29-30.

tribus vocibus non mutatis”<sup>12</sup>. La sección VI se divide en 6 capítulos: 1) “Incipit tractatus circa cognitionem contrapuncti”;<sup>13</sup> 2) “Sequuntur regulae dicti contrapuncti”;<sup>14</sup> 3) “Sequuntur palmae contrapunctorum”;<sup>15</sup> 4) “Incipiunt regulae contrapuncti Anglicorum”;<sup>16</sup> 5) El fauxbourdon “apud nos”;<sup>17</sup> 5) “Sequuntur regulae circa compositionem”;<sup>18</sup> 6) “Alius modus componendi cum tribus vocibus”.<sup>19</sup> La sección VI corresponde a un único capítulo “circa cognitionem syncoparum” donde se describe una simple técnica de improvisación explicada también por Nicola Vicentino (véase Capítulo X.1.1.3).<sup>20</sup>

### VIII.2.1. Sección IV

La sección IV del tratado empieza con el párrafo titulado “Ad habendum veram et perfectam cognitionem modi Anglicorum”, que describe los géneros del *fauxbourdon* inglés (*faburden*) y del *gymel*. El *fauxbourdon* se basa en un tenor o *cantus firmus* sobre el que el Soprano y el Contra improvisan sus partes mediante las reglas del “syght system”. El Soprano tiene que visualizar terceras por debajo del *cantus firmus* menos al principio y al final de las frases musicales, donde debe visualizar un unísono; los unísonos y las terceras son ejecutados una octava más alta produciendo octavas y sextas por encima del *cantus firmus*.<sup>21</sup> El Contra tiene que realizar terceras paralelas al *cantus firmus*, menos en los principios y finales de las

---

<sup>12</sup> Seay, ed., *De Preceptis Artis Musicae*, p. 30.

<sup>13</sup> Seay, ed., *De Preceptis Artis Musicae*, pp. 33-34.

<sup>14</sup> Seay, ed., *De Preceptis Artis Musicae*, pp. 34-35.

<sup>15</sup> Seay, ed., *De Preceptis Artis Musicae*, pp. 36-37.

<sup>16</sup> Seay, ed., *De Preceptis Artis Musicae*, p. 38.

<sup>17</sup> Seay, ed., *De Preceptis Artis Musicae*, pp. 38-41. Seay en su edición no considera estas páginas como un capítulo a parte y las pone por debajo del título “Incipiunt regulae contrapuncti Anglicorum”; yo sigo la indicación de Trumble según el cual “con la sección sobre el fauxbourdon «apud nos» a partir del folio 28, Guilelmus abandona el tema del fauxbourdon en Inglaterra para no volver a hablar de él. Todo el material que se encuentra a partir del folio 28 tiene a que ver con el fauxbourdon continental”; véase Trumble, “Authentic and spurious”, p. 24.

<sup>18</sup> Seay, ed., *De Preceptis Artis Musicae*, pp. 41-43.

<sup>19</sup> Seay, ed., *De Preceptis Artis Musicae*, pp. 43-44.

<sup>20</sup> Seay, ed., *De Preceptis Artis Musicae*, pp. 53-54.

<sup>21</sup> Seay, ed., *De Preceptis Artis Musicae*, p. 29. “Et nota quod supranus incipitur por unisonum, qui unisonus accipitur pro octava alta, et ex consequenti per tertias bassas, quae tertiae bassae volunt dicere sive representare sextas altas, et poste revertendo ad unisonum, qui vult dicere octavam”. Véase Apéndice 4.2.

frases musicales donde realiza una quinta.<sup>22</sup> El resultado de este proceso es el típico *faburden* inglés caracterizado por secuencias de acordes en primera inversión (véase Introducción 2.2.2.1). En el *gymel*, una segunda voz puede improvisar su melodía utilizando unísono y terceras (tanto superiores como inferiores), u octava y sextas bajas.

La sección IV termina con un capítulo titulado “Regula ad componendum cum tribus vocibus non mutatis”.<sup>23</sup> Según Seay, en esta sección Guilelmus describe una técnica de improvisación como en el párrafo anterior, mientras que según mi opinión aquí Guilelmus está describiendo más bien una técnica de composición. Los términos utilizados para enunciar estas reglas “ad componendum” no dejan lugar dudas: 1) “compone” (“fac”) un soprano que se mueve por tonos conjuntos en el tono que quieras; 2) “compone” (“fac”) otro soprano que empezando al unísono se mueve por terceras paralelas por debajo de la primera voz menos en las últimas dos notas donde tiene que realizar terceras por encima de la primera voz; 3) el Contra Altus tiene que empezar al unísono con la primera voz y después alternar quintas y terceras; la antepenúltima nota tiene que ser una quinta inferior y la última una octava.<sup>24</sup> El resultado sonoro de esta técnica se acerca mucho al resultado del *fauxboudon* a cuatro voces, pero con triadas de tres notas en estado fundamental.

### VIII.2.2. Sección VI, capp. 1-3.

Los capítulos 1-3 de la sección VI son los más tradicionales del tratado. Guilelmus explica cuáles son los intervalos consonantes que hay que utilizar en el contrapunto dividiéndolos entre consonancias perfectas e imperfectas.<sup>25</sup> En el capítulo “sequuntur regulae dicti contrapuncti”, Guilelmus sugiere las secuencias de intervalos que hay que utilizar en el contrapunto a través de diez reglas.<sup>26</sup> Las diez reglas de Guilelmus son parecidas a las ocho

---

<sup>22</sup> Seay, ed., *De Preceptis Artis Musicae*, p. 29. “Contra vero accipit suam primam consonantiam quintam altam supra tenorem et post tertias altas usque finem concordii in quintam altam”. Véase Apéndice 4.2.

<sup>23</sup> Seay, ed., *De Preceptis Artis Musicae*, pp. 29-30. Véase Apéndice 4.2.

<sup>24</sup> Seay, ed., *De Preceptis Artis Musicae*, p. 30: “Fac sopranum no disiunctum in illo tono quo volueris uti. Hoc fac secundum sopranum accipientem primam consonantiam unisonum, et ex consequenti facias tertias basas, quatuor vel quinque, vel sex, secundum quod tibi placuerit. Sed facias quod antepenultima et penultima, si descendant, sint tertiae altae [...]. Contra vero accipiat unisonum et ex consequenti quintam, tertiam, octavam, tertiam bassam, et quod penultima sit semper quinta. Véase Apéndice 4.2.

<sup>25</sup> Seay, ed., *De Preceptis Artis Musicae*, pp. 33-34. Véase Apéndice 4.2

<sup>26</sup> Seay, ed., *De Preceptis Artis Musicae*, pp. 34-35. Véase Apéndice 4.2

reglas de Tinctoris, aunque presentadas en una forma mucho más condensada.<sup>27</sup> Al final de este capítulo, Guilelmus profundiza en las normas para improvisar contrapunto *supra librum*, visualizando los intervalos con respecto al *cantus firmus* y transponiéndolos a una octava (“sight system”). En la Tabla VII.1 resumo las normas del “sight system” que según Guilelmus “sirven para tener una perfecta percepción ocular de las consonancias”.<sup>28</sup>

Tabla VIII.1: El “sight system” según Guilelmus Monachus.<sup>29</sup>

Intervalo visualizado con respecto al <i>cantus firmus</i>	Intervalo ejecutado con respecto al <i>cantus firmus</i>	Transposición
Unísono	8ª superior	8ª arriba
3ª inferior	6ª superior	8ª arriba
3ª superior	10ª superior	8ª arriba
4ª inferior	5ª superior	8ª arriba
5ª superior	12ª superior	8ª arriba
6ª superior	3ª inferior	8ª abajo
8ª superior	unísono	8ª abajo

El tercer capítulo de la sección II contiene las “palmae contrapunctorum”, o sea unas tablas que sirven para visualizar los intervalos consonantes en los distintos hexacordos sobre la palma de la mano guidoniana.<sup>30</sup>

<sup>27</sup> Véase Albert Seay, ed., *Johannes Tinctoris. The art of counterpoint*, Musicological Studies and Documents, 5 (s.l.: American Institute of Musicology, 1961), pp.132-140.

<sup>28</sup> Seay, ed., *De Preceptis Artis Musicae*, p. 35 “[...] ad habendam perfectam perfectionem consonantiarum ocularem”. Seguramente “perfectionem” debe ser leído “percepcionem”, ya que la expresión “perfectam perfectionem” no tiene sentido. Véase Apéndice 4.2.

<sup>29</sup> Véase Apéndice 4.2.

<sup>30</sup> Seay, ed., *De Preceptis Artis Musicae*, pp. 36-37. Véase Apéndice 4.2

### VIII.2.3. Sección VI, capp. 4-6

#### VIII.2.3.1. “Regulae contrapuncti Anglicorum” (cap.4)

El capítulo 4 de la sección VI lleva el título “Incipiunt regulae contrapuncti Anglicorum”.<sup>31</sup> En esta sección, Guilelmus vuelve a describir las dos formas de contrapunto improvisado que utilizan los ingleses: el *gymel* y el *fauxbourdon* a tres voces. Sin embargo, aquí Guilelmus parece contradecir las reglas para realizar un *fauxbourdon* descritas al principio de la sección IV (dos voces improvisadas sobre un Tenor), afirmando que el *cantus firmus* se halla en la voz más aguda. Esta contradicción ha sido el origen de muchas interpretaciones por parte de aquellos investigadores que se han ocupado de las relaciones entre *faburden* y *fauxbourdon*, y todavía no se ha llegado a una explicación definitiva (véase Introducción 2.2.2.2.1).

#### VIII.2.3.2. El *fauxbourdon* a cuatro voces (capp. 5-6)

En el capítulo 5, Guilelmus describe las formas que el *fauxbourdon* puede tener “apud nos”. La expresión “apud nos” ha sido también objeto de varias interpretaciones relacionadas evidentemente con la cuestión del origen de Guilelmus. Según Trowell, que consideraba Guilelmus de origen inglés, “apud nos” se refiere a la praxis de improvisación inglesa.<sup>32</sup> Sin embargo, la mayoría de los investigadores concuerdan en considerar el “apud nos” como una referencia a la praxis de *fauxbourdon* continental o italiana. Por ejemplo, tal como afirma Trumble, la sección que describe las técnicas “apud nos” contrasta con la sección precedente donde se describían las “regule contrapuncti Anglicorum” y después Guilelmus no vuelve a mencionar a los ingleses.<sup>33</sup> Tal como explica Guilelmus, en el *fauxbourdon* “apud nos” se encuentran las mismas consonancias que en el *fauxbourdon* inglés; sin embargo, el *fauxbourdon* “apud nos” se puede realizar también con un Contratenor Bassus y un Contratenor Altus.<sup>34</sup> Las reglas para realizar este *fauxbourdon*, típico “apud nos”, son las que

---

<sup>31</sup> Véase Apéndice 4.2.

<sup>32</sup> Trowell, “Faburden and Fauxbourdon”, p. 50.

<sup>33</sup> Trumble, “Authentic and spurious”, p. 25.

<sup>34</sup> Seay, ed., *De Preceptis Artis Musicae*, p. 38: “In isto enim fauxbordon potest aliquotiens fieri contratenor bassus et altus”. Véase Apéndice 4.2.

nos interesan para el estudio de los procesos compositivos relacionados con los esquemas de folía.

Las primeras dos reglas expuestas en el capítulo 5 del *De preceptis* describen otra vez cómo realizar un *gymel* a dos voces por terceras o sextas paralelas. A partir de la tercera regla Guilelmus explica cómo construir un *gymel* o un *fauxbourdon* con Contratenor Altus y Bassus:

**Regla III:** tanto en el *fauxbourdon* como en el *gymel*, puede haber un Contratenor Bassus, y estos dos géneros pueden ser cantados a cuatro voces.<sup>35</sup>

**Regla IV:** si el Supranus del *fauxbourdon* se mueve por sextas y octavas [por encima del Tenor], realizarás el Contratenor Bassus por quintas y terceras por debajo del Tenor; pero la penúltima nota tiene que ser una quinta por debajo del Tenor (y una décima por debajo del Supranus), y la antepenúltima tiene que ser una tercera por debajo del Tenor; los demás intervalos deben alternar quintas y terceras, menos la primera y última nota que serán octavas o unísonos.

El Contra Altus de este *fauxbourdon* realizará una cuarta por encima del Tenor en la penúltima nota, y una tercera en la antepenúltima, y así siguiendo.<sup>36</sup>

También al *gymel* puede ser añadido un Contratenor: si las dos voces del *gymel* tienen como consonancias sextas y octavas como en el *fauxbourdon*, el Contratenor Bassus se realizará tal como se explica en la Regla IV; si las dos voces del *gymel* se mueven por terceras, la antepenúltima nota podrá ser una tercera o una octava, la penúltima una quinta, y

---

<sup>35</sup> Seay, ed., *De Preceptis Artis Musicae*, p. 39: “Tertia regula est quod in fauxbourdon potest fieri contratenor bassus, et in gymel potest fieri contratenor bassus, et isti duo modi cum quatuor vocibus possunt cantari”. Véase Apéndice 4.2.

<sup>36</sup> Seay, ed., *De Preceptis Artis Musicae*, p. 39: “Quarta regula est quod, si fauxbordon faciat supranum suum per sextas et octavas, facies contratenorem bassum descendentem subtus tenorem per quintas et tertias bassas, sed quod semper penultima sit quinta bassa subtus tenorem, quae erit decima cum suprano, et antepenultima erit tertia bassa, et sic iterando per quintas bassas et tertias bassas, ita quod prima nota sit octava bassa vel unisonus, et ultima sit octava bassa vel unisonus. Contra vero altus istius Fauxbordon accipiet suam penultimam quartam supra tenorem et suam antepenultimam tertiam supra tenorem, et sic itinerando supra tenorem”. Véase Apéndice 4.2.

la última una octava.<sup>37</sup> Esta última regla no encuentra una confirmación en los cuatro ejemplos musicales que siguen a estas explicaciones; en los ejemplos, el Tenor y la voz más aguda pueden moverse a distancia de sextas, terceras, o alternar las dos clases de intervalos. Sin embargo, cuándo las voces más agudas se mueven por terceras, el Bassus alterna terceras y octavas con respecto al Tenor contradiciendo la regla para añadir un Contratenor a dos voces procedentes por terceras. En el último de los cuatro ejemplos se puede notar cómo las dos voces superiores proceden por sextas paralelas sólo en los tiempos fuertes del compás, ya que el Supranus tiene una melodía muy ornamentada.<sup>38</sup>

El capítulo 6 lleva el título “Sequuntur aliquae regulae circa compositionem”. Guilelmus empieza el capítulo explicando las mismas reglas descritas en el capítulo 5 para realizar un *fauxbourdon* a cuatro voces. Sin embargo, en el capítulo 6, Guilelmus no menciona el *fauxbourdon*; las reglas expuestas sirven para “la composición de cuatro voces o con cuatro voces sobre cualquier *cantus firmus* o sobre cualquier *cantus figuratus*”.<sup>39</sup> Guilelmus parece indicar una distinción entre “composición de cuatro voces” y “composición con cuatro voces”. Tal como ha subrayado Ernest Ferand, en el Renacimiento no se utilizaba el término “composición” exclusivamente para referirse a obras escritas:<sup>40</sup> Niccoló Vicentino utiliza la expresión “comporre alla mente sopra i canti fermi” para indicar el contrapunto improvisado.<sup>41</sup> Según mi opinión, Guilelmus con las expresiones “composición de cuatro voces” y “composición con cuatro voces” podría referirse respectivamente a la composición escrita y a la composición “alla mente” (improvisada); de todas formas, tal como afirma Trumble, las reglas descritas por Guilelmus sirven tanto para improvisar como para componer.<sup>42</sup>

Las reglas para componer a cuatro voces a partir de un Tenor son más sistemáticas y completas que las descritas en el capítulo 5 para realizar un *fauxbourdon* a cuatro voces.

---

<sup>37</sup> Seay, ed., *De Preceptis Artis Musicae*, p. 40: “Si autem tenent tertias et unisonos [...] tunc contratenor facit suam penultimam quintam basam et suam atepenultimam tertiam bassam vel octavam bassam, vel unisonum cum tenore, et suam ultimam faciendo octavam bassam, et sic de singulis [...]”. Véase Apéndice 4.2.

<sup>38</sup> Véase la transcripción en Bukofzer, “Fauxbourdon revisited”, p. 44.

<sup>39</sup> Seay, ed., *De Preceptis Artis Musicae*, p. 41: “[...] circa compositionem quatuor vocum sive cum quatuor vocibus supra quemlibet cantum firmum sive supra quemlibet cantum figuratum”. Véase Apéndice 4.2.

<sup>40</sup> Ernest Ferand, “Improvised vocal counterpoint in the late Renaissance and early Baroque”, *Annales Musicologiques*, 4 (1956), pp. 129-174, especialmente p. 142.

<sup>41</sup> Niccoló Vicentino, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (Roma, 1555); edición facsímil en *Documenta Musicologica*, 17 (Basel: Bärenreiter, 1959), libro IV, cap. 23, fol. 83v.

<sup>42</sup> Trumble, “Authentic and spurious”, p. 23.



**Contratenor Bassus:** debe alternar quintas y terceras por debajo del Tenor; la primera consonancia tiene que ser un unísono; la antepenúltima tiene que ser una tercera; la penúltima será un quinta y la última será octava o unísono.

**Supranus:** la primera y última consonancias tienen que ser octavas; lo demás intervalos serán sextas.

**Contra Altus:** debe alternar cuartas y terceras por encima del Tenor; la antepenúltima tiene que ser una tercera; la penúltima será una cuarta; la última consonancia y la primera consonancia pueden ser una tercera, un unísono o una octava baja.<sup>43</sup>

Guilelmus propone dos ejemplos musicales para ilustrar las reglas. En el Ejemplo VIII.1 se puede ver mi transcripción del primer ejemplo proporcionado por Guilelmus; las cifras escritas por debajo de las notas de Supranus, Contratenor Altus y Contratenor Bassus indican respectivamente los intervalos entre Supranus y Tenor, Contratenor Altus y Tenor y entre Contratenor Bassus y Tenor (véase Ejemplo VIII.1).

Ejemplo VIII.1: Guilelmus Monachus, *De preceptis artis musicae*, fol. 32r [ejemplo 1].<sup>44</sup>

The musical score consists of four staves. The top staff is for Supranus (soprano), the second for Contratenor altus (alto), the third for Tenor (tenor), and the bottom for Contratenor [bassus] (bass). The Tenor part is written in a treble clef with a one-line staff. The other parts are written in bass clefs with two-line staves. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The notes are quarter notes. Below the notes of the Supranus, Contratenor altus, and Contratenor [bassus] staves, there are numbers indicating intervals from the Tenor part. The numbers for Supranus are: 8, 6, 6, 6, 6, 6, 8, 8, 6, 6, 6, 6, 8, 8. The numbers for Contratenor altus are: 8, 5, 4, 3, 4, 3, 4, 3, 3, 4, 3, 4, 3, 4, 3, 3. The numbers for Contratenor [bassus] are: 1, 5, 3, 5, 3, 5, 1, 1, 5, 3, 5, 3, 5, 8, 8.

<sup>43</sup> Seay, ed., *De Preceptis Artis Musicae*, p. 41: “[...] facias quod contratenor bassus semper teneat quintam bassam in penultima concordii. Item, quod antepenultima sit tertia bassa, et illa quae est [ante] antepenultimam sit quinta, ita quod principium sive prima nota sit unisonus et ultima concordii etiam unisonus vel octava bassa. Supranus vero semper teneat suam penultimam sextam altam supra tenorem, ita quod finis concordii sit semper octava alta supra tenorem. Et prima nota pariter etiam sit octava, reliquae autem notulae sint semper sextae. Contra vero altus semper faciat suam penultimam quartam supra tenorem, ita quod antepenultima sit semper tertia alta, et illa quae est [ante] antepenultimam sit quarta, et antecedens sit semper tertia, ita quod ultima sit semper tertia alta vel unisonus vel octava bassa, et prima notula pariter”. Véase Apéndice 4.2.

<sup>44</sup> Transcripción basada en la reproducción del original en Seay, ed., *De Preceptis Artis Musicae*, p. 41.

Tal como se puede ver en el Ejemplo VIII.1, las reglas de Guilelmus generan, a partir de un Tenor, una serie de acordes de triadas en estado fundamental. La nota fundamental del acorde aparece repetida alternativamente en la voz de Contra Altus y en la voz de Supranus. Entre Tenor y Supranus se puede notar la estructura por sextas paralelas con octavas al principio y al final de cada frase musical; esta estructura es típica también del *fauxbourdon* inglés, del *fauxbourdon* franco-flamenco, del falsobordone y de las obras basadas en el esquema de folía y otros esquemas parecidos.

La primera consonancia de quinta que el Contra Altus realiza sobre el Tenor en el Ejemplo VIII.1 no ha sido indicada por Guilelmus entre los intervalos que el Contra debe ejecutar al principio y al final de una frase musical. Guilelmus indica claramente “quod ultima sit semper tertia alta vel unisonus vel octava bassa, et prima notula pariter”. Sin embargo, tanto Trumble como Hudson consideran la quinta entre los intervalos que el Contra puede realizar como primera y última consonancia, y el ejemplo de Guilelmus parece incluir este intervalo entre las primeras consonancias utilizables entre Contra y Tenor.<sup>45</sup>

Las voces del segundo ejemplo proporcionado por Guilelmus están notadas utilizando los mismo pentagramas del ejemplo anterior. El Supranus Secundus falta de las últimas cuatro notas que he reconstruido, por supuesto, utilizando las reglas de Guilelmus (véase mi transcripción en el Ejemplo VIII.2).

Ejemplo VIII.2: Guilelmus Monachus, *De preceptis artis musicae*, fol. 32r [Ejemplo 2].<sup>46</sup>

The musical score consists of four staves, each with a treble clef (except for the bottom staff which has a bass clef). The notes are quarter notes. Below each staff is a sequence of numbers representing figured bass notation.

- Supranus secundus:** 6 8 6 6 6 8 6 6 6 6 6 8 6 6 6 8
- Secundus altus:** 8 1 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3
- Alius Tenor:** 8 3 5 3 5 3 5 3 5 3 5 3 5 3 5 8
- Contratenor secundus:** (No numbers are explicitly written below this staff, but it follows the same rhythmic and melodic structure as the others.)

<sup>45</sup> Trumble, *Fauxbourdon*, p. 57; Hudson, “The Folia, Fedele”, p. 342.

<sup>46</sup> Transcripción basada en la reproducción del original en Seay, ed., *De Preceptis Artis Musicae*, p. 41.

En el Ejemplo VIII.2 se pueden apreciar otras excepciones a las reglas explicadas por Guilelmus, tanto al principio de la pieza como en las cadencias al final de los compases 1 y 2. Al final de los compases 1 y 2, el Supranus realiza sobre el Tenor la consonancia típica de la cadencia final (la octava), mientras que el bajo sigue con la serie 5-3 sin realizar la consonancia de octava típica de las conclusiones. Como resultado obtenemos, hablando en términos modernos, dos cadencias rotas. Evidentemente Guilelmus, utilizando esta “excepción” a sus reglas consigue evitar la repetición de las mismas secuencias de acordes confiriendo más elegancia al ejemplo huyendo de la monotonía. La presencia de estas excepciones justo antes de las dos líneas de compases que dividen el ejemplo es significativa; evidentemente Guilelmus considera este procedimiento como una opción que se puede realizar en las cadencias interiores de una frase musical.

Mientras que las excepciones analizadas anteriormente son probablemente el fruto de una elección estilística, la siguiente excepción deriva de la incompatibilidad de las reglas de Guilelmus con el tipo de *cantus firmus* utilizado en el Ejemplo VIII.2. Al principio de la pieza, el Supranus invierte las consonancias ejecutando un intervalo de sexta y un intervalo de octava. Si el Supranus realizara en este punto los intervalos correctos de octava y sexta, se producirían octavas paralelas con el Bajo. Evidentemente, la anomalía de este Ejemplo no es debida a un error del autor, sino que Guilelmus está enseñando, sin explicarla, una excepción a sus reglas: cuándo el Tenor empieza descendiendo de un tono en lugar de subir, el Supranus tiene que invertir sus primeros intervalos realizando un 6-8 en vez de un 8-6 para evitar octavas paralelas con el Bassus. Esta no es la única excepción que deriva de la incompatibilidad de un tenor específico con las reglas básicas de Guilelmus y el autor concluye el capítulo de las “*regulae circa compositionem*” explicando otras dos excepciones parecidas.

Las dos excepciones de Guilelmus sirven para ciertos tipos de *cantus firmus* específicos que tienen “*modum suprani*”.<sup>47</sup> Con la expresión “*modum suprani*”, Guilelmus se refiere al perfil melódico del Tenor que empieza con un intervalo descendente en vez de ascendente y termina con un intervalo ascendente en vez de descendente. La primera excepción sirve para melodías como “fa-mi-mi-fa, sol-fa-fa-sol, la-sol-sol-la”. En este caso, el Contratenor Bassus puede tener el “*modum tenoris*” o sea realizar la penúltima consonancia a una sexta por debajo del Tenor y la última a una octava baja; el Contra Altus tendrá el “*modum contrae [bassus]*”, o sea, realizará la penúltima nota a una tercera [por encima del

---

<sup>47</sup> Seay, ed., *De Preceptis Artis Musicae*, p. 42.

Contratenor Bassus] y la última a una quinta sobre el Contratenor [Basus] que es una cuarta por debajo del Tenor; el Soprano realizará su penúltima nota a una quinta por encima del Tenor (que es una décima sobre el Bassus), y la última a una tercera sobre el Tenor (que es una décima sobre el Bajo).<sup>48</sup> En este caso las voces tienen el siguiente orden desde la más aguda hasta la más grave: Sopranus, Tenor, Contra, Bassus.

La segunda excepción se produce cuando el cantus firmus tiene el siguiente “modum suprani”: fa-mi-fa, sol-fa-sol, mi-re-mi, la-sol-la. En este caso, el Contratenor Bassus realizará la penúltima consonancia a una tercera por debajo del Tenor, y la última a una octava baja; el Supranus realizará la penúltima a una tercera sobre el Tenor y la última al unísono; el Contratenor realizará la penúltima a una sexta sobre el Tenor, y la última a una tercera sobre el Tenor.<sup>49</sup> En este caso las voces tienen el siguiente orden: Contra, Supranus, Tenor, Bassus.

Las dos excepciones explicadas por Guilelmus sirven evidentemente para resolver el problema de la cadencia final cuando el Tenor termina la frase con un intervalo ascendente (“ad modum suprani”) en vez que descendente. Estas excepciones, junto con las subrayadas en el caso de los Ejemplos VIII.1 y VIII.2 nos demuestran que el sistema de improvisación-composición explicado por Guilelmus era más complejo y articulado de lo que se podría suponer leyendo las reglas para improvisar un *fauxbourdon* a cuatro voces o para componer una obra a cuatro voces a partir de un Tenor. Además, las excepciones explicadas por Guilelmus demuestran que: 1) las voces podían tener varias disposiciones dentro de la composición o de la pieza improvisada; y 2) los criterios de improvisación de cada voz podían permutar de una voz a otra (el Contratenor Bassus que tiene “modum tenoris”, el Supranus que tiene “modum contrae”).

---

<sup>48</sup> Seay, ed., *De Preceptis Artis Musicae*, p. 42: “Si cantus firmus teneat modum suprani, sicut fa mi mi fa, sol fa fa sol, la sol sol la, tunc contratenor bassus potest tenere modum tenoris, hoc est, facere suam penultimam sextam bassam subtus tenorem, ultimam vero octavam bassam. Contra vero altus tenebit modum contrae, hoc est, faciet suam penultimam tertiam altam, ultimam vero quintam supra contratenorem, quae erit quarta subtus tenorem. Supranus vero faciet suam penultimam quintam altam supra tenorem, quae erit decima cum contratenore basso; ultimam vero suam faciet tertiam supra tenorem, quae erit decima cum contratenore basso”. Véase Apéndice 4.2.

<sup>49</sup> Seay, ed., *De Preceptis Artis Musicae*, p. 42: “Secunda exceptio talis est, quod si cantus firmus vel cantus figuratus teneat adhuc modum suprani, hoc est, sic faciat, fa mi fa, sol fa sol, mi re mi, la sol la, tunc contratenor bassus potest facere suam penultimam tertiam bassam subtus tenorem, ultimam vero faciendo octavam bassam subtus dictum tenorem; supranus vero faciet penultimam suam tertiam supra tenorem, ita quod unisonus sit ultima cum tenore, quae erit octava bassa cum contratenore basso. Contratenor altus faciet suam penultimam sextam supra tenorem ultimam vero suam faciendo tertiam supra tenorem”. Véase Apéndice 4.2.

### VIII.3. Las reglas del *De preceptis artis musicae* y la generación de los esquemas armónico-melódicos

Tal como he mostrado en el apartado anterior, Guilelmus Monachus proporciona una serie de simple reglas canónicas para realizar tres voces adicionales a partir de un Tenor. Estas reglas generan sucesiones lineales predeterminadas, repetitivas y predecibles en cada voz.

En la Tabla VIII.2, he resumido las reglas de Guilelmus indicando los intervalos que cada voz debe realizar a partir del Tenor en cada uno de los lugares relevantes de la frase musical: la primera consonancia al principio de la frase, las serie fija de intervalos en el medio de la frase, la penúltima y la última consonancia al final de la frase.

Tabla VIII.2: Resumen de las reglas de Guilelmus.

	Primera consonancia	Consonancias intermedias	Penúltima consonancia	Última consonancia
Supranus	<b>8</b>	<b>6-6...</b>	<b>(6)</b>	<b>8</b>
Contra Altus	<b>1</b> <b>3</b> <b>5</b>	<b>4-3...</b>	<b>4</b>	<b>1</b> <b>3</b> <b>5</b>
TENOR				
Contra Bassus (intervalos inferiores)	<b>1</b> <b>8</b>	<b>5-3...</b>	<b>5</b>	<b>1</b> <b>8</b>

Las reglas de Guilelmus producen siempre acordes en estado fundamental con la nota fundamental del acorde duplicada en el Tenor o en el Supranus. Efectivamente, si queremos construir una triada en estado fundamental añadiendo un Bajo y un Contralto a un intervalo de sexta entre Tiple y Tenor (por ejemplo: La-Fa), sólo hay dos opciones si queremos duplicar en el acorde sólo la nota fundamental: 1) añadir una quinta por debajo del Tenor y una cuarta por encima (por ejemplo el acorde Re-**La**-Re-**Fa**); y 2) añadir una tercera por debajo del Tenor y una tercera por encima (por ejemplo: Fa-**La**-Do-**Fa**). Entonces, los elementos estructurales portadores del método de Guilelmus son las sextas paralelas entre Tenor y Supranus y la coordinación entre Bajo y Contra Altus: a la 5ª inferior del Bassus tiene que corresponder la 4ª superior del Contra; a la 3ª inferior del Bassus tiene que corresponder la 3ª superior del Altus. Estas características estructurales pueden ser identificadas también en el esquema armónico-

melódico de folía y en otros esquemas parecidos si los consideramos en una dimensión polifónica y no acordal.

### VIII.3.1. El esquema de folía

Si se aplican las reglas de Guilelmus al tenor Re, Mi, Fa, Sol, La, Sol, Fa, Mi, Re (serie melódica “y” del esquema  $\alpha$ ) se obtiene como resultado el esquema armónico-melódico  $\alpha$  de folía (véase Ejemplo VIII.3.)

Ejemplo VIII.3: Generación del esquema  $\alpha$  de folía a partir de un tenor (serie melódica y), aplicando las reglas de Guilelmus Monachus.

The musical score consists of four staves, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are quarter notes. Below the notes are figured bass symbols.

Staff	1	2	3	4	5	6	7	8	9
Supranus	8	#6	6	6	6	6	6	#6	8
Contratenor Altus	8 (3)	4	3	4	3	4	3	4	5 (3)
Tenor	8	1	5	3	5	3	5	3	5
Contratenor Bassus	i	v	i	VII	III	VII	i	v	i

El esquema melódico-armónico de folía del Ejemplo VIII.3, obtenido mediante la aplicación de las reglas de Guilelmus a un tenor, presenta todas las características señaladas a propósito de las obras analizadas en la Parte I y en la Parte II de esta Tesis: dos melodías principales que se mueven principalmente por sextas paralelas menos al principio y al final del esquema; el Bajo que realiza las notas fundamentales de los acordes; y una tercera voz que realiza una melodía sencilla de dos-tres notas. El tenor que genera el esquema melódico-armónico de folía se caracteriza por una estricta simetría melódica que tiene su eje especular en la nota La. A este tenor he aplicado las reglas de Guilelmus que también tienen una

estructura especular y que tiene su eje de simetría en la nota La del tenor (Bajo: 1,5,3,5,3,5,3,5,1; Altus: 5,4,3,4,3,4,3,4,5). Como resultado el esquema de folía adquiere una simetría armónica especular además de una simetría melódica especular.

La melodía del Tenor que genera todo el esquema melódico-armónico, corresponde a la melodía que en los análisis he denominado “serie melódica y”. El proceso de composición-improvisación de Guilelmus Monachus parecería indicar que la serie melódica “y” constituye la melodía principal del esquema de folía. Sin embargo, tal como afirma Trumble, en las reglas del *De preceptis* que explican cómo realizar un *fauxbourdon* a cuatro voces no se especifica qué voz tiene que llevar el *cantus firmus*.<sup>50</sup> El Tenor del Ejemplo VIII.3 hubiera podido ser realizado a partir de la melodía del Supranus aplicando las mismas reglas; de todas formas es evidente que para Guilelmus el Tenor tiene una función estructural primordial.

Tal como ha sido evidenciado en los análisis realizados en la Parte I y en la Parte II de esta Tesis, las melodías que forman el esquema armónico-melódico de folía pueden tener una disposición diferente con la serie melódica “y” en la voz más aguda (véase Ejemplo VIII.4).

Ejemplo VIII.4: Generación del esquema  $\alpha$  a partir de un Contratenor (serie melódica “y”), aplicando una variante de las reglas de Guilelmus Monachus.

The musical score consists of four staves, each with a treble clef (except for the bottom staff which has a bass clef). The notes are as follows:

- Supranus:** C4, E4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Fingerings: 1, 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3, 1.
- Contratenor Altus:** C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. A sharp sign (#) is placed above the second note (D4).
- Tenor:** C4, E4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Fingerings: 4, 6, 3, 4, 3, 4, 3, 4, 3, 4, 6, 8.
- Contratenor Bassus:** C3, E3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. Roman numerals below: i, V, i, VII, III, VII, i, V, i.

<sup>50</sup> Trumble, *Fauxbourdon*, p. 57.

En el Ejemplo VIII.4, la serie melódica “y” está a una octava superior con respecto al Ejemplo VIII.3. El resultado armónico no varía, ya que las dos series melódicas están estructuradas de tal manera que forman un contrapunto invertible. Ha sido subrayado como Guilelmus utiliza el “sight system” con transposición de una octava para improvisar series de intervalos sobre una línea melódica; por lo que se refiere al *fauxbourdon*, Guilelmus explica que las sextas paralelas tienen que ser visualizadas como terceras por debajo del Tenor. En el caso del Ejemplo VIII.4, es como si también el cantante del Tenor estuviera transponiendo la melodía a una octava superior.

Siguiendo la terminología y la mentalidad de Guilelmus, el ejemplo VIII.4 podría corresponder a un *gymel* con Contratenor Bassus y Altus. Sin embargo, las reglas que Guilelmus proporciona para construir este tipo de *gymel* no están muy claras. Además, los ejemplos de *gymel* a tres voces que se encuentran en el tratado presentan siempre la alternancia de sextas y terceras paralelas en las dos voces más agudas, y a menudo la voz que ejecuta terceras inferiores pasa a realizar terceras superiores. Si consideramos el Contratenor Altus del Ejemplo VIII.4 como la voz principal o “Tenor” de la composición, esta voz podría corresponder a un “cantus firmus qui teneat modus suprani”; hemos visto como en estos casos excepcionales las otras voces podían intercambiar sus papeles e, incluso sus posiciones (véase Capítulo VIII.2.3.2). Por eso sería más apropiado renombrar “Tenor” al Contratenor Altus, y renombrar Contratenor Altus al Tenor del Ejemplo VIII.4

Si consideramos la melodía del Supranus del Ejemplo VIII.4 como la melodía principal, el Tenor tendrá que alternar los intervalos 5 y 4 por debajo del Supranus y el Bajo tendrá que alternar los intervalos 12 y 10 (5 y 3); si consideramos la melodía del Contra como melodía principal, el Tenor tendrá que alternar los intervalos 3 y 4 por debajo del Contra, y el Bajo tendrá que alternar los intervalos 3 y 8 (véase Ejemplo VIII.4). Aunque varían las reglas, el principio estructural es el mismo: la generación de intervalos predeterminados, repetitivos y predecibles a partir de una voz.

En el siguiente capítulo, para explicar la generación de los esquemas parecidos al de folía a partir de un tenor utilizaré las reglas “estándar” del tratado de Guilelmus con Tenor y Supranus que proceden por sextas paralelas. Sin embargo, no debemos olvidar que todos los esquemas que tienen una estructura parecida a la de folía pueden aparecer en las fuentes siguiendo la estructura del Ejemplo VIII.4, con Supranus y Contra moviéndose por terceras paralelas.



### VIII.3.2. Esquemas parecidos al esquema de folía

Tal como hemos visto en las parte primera y segunda de esta Tesis, el esquema de folía (o esquema  $\alpha$ ) aparece a menudo sin el primer acorde *i*, empezando directamente por *V* (véase Ejemplo VIII.5):

Ejemplo VIII.5: Generación del esquema  $\alpha$  de folía (variante sin el primer acorde), aplicando las reglas de Guilelmus Monachus.

The musical score for Example VIII.5 consists of four staves, each representing a different voice part. The notes and fingerings are as follows:

Measure	Supranus	Contratenor Altus	Tenor	Contratenor Bassus	Chord
1	G#4 (6)	A4 (8)	E4 (8)	B3 (v)	V
2	A4 (6)	G4 (4)	D4 (3)	F#3 (i)	i
3	B4 (6)	F#4 (3)	E4 (5)	D3 (VII)	VII
4	C5 (6)	E4 (4)	D4 (3)	C3 (III)	III
5	C5 (6)	D4 (4)	E4 (5)	B2 (VII)	VII
6	D5 (6)	C4 (3)	D4 (3)	A2 (i)	i
7	E5 (6)	B3 (4)	E4 (5)	G2 (V)	V
8	F#5 (8)	A3 (5) (3)	F#4 (8)	F#2 (i)	i

En el Ejemplo VIII.5 se respetan las reglas de Guilelmus menos en la primera consonancia sobre la nota Mi del Tenor. En este caso la primera consonancia sigue las reglas para generar las voces en la parte central de una frase musical. Aplicando estrictamente las reglas de Guilelmus, el primer acorde construido sobre la nota Mi del Tenor hubiera tenido que ser un acorde de Mi; el segundo acorde hubiera sido un Si y así sucesivamente hasta la cadencia final que de todas formas hubiera llevado al modo de Re. Con esta pequeña excepción a las reglas de Guilelmus, la pieza adquiere una identidad modal sólida evitando la fluctuación entre dos modos diferentes. Evidentemente, las características modales de una melodía influyen sobre la aplicación de las reglas de Guilelmus: la nota Mi no es la *finalis* del modo *protus* de Re, y la excepción a las reglas de Guilelmus respeta la estructura modal de la melodía. De todas formas, también esta variante del esquema melódico armónico es el

resultado de la generación de intervallos predeterminados, repetitivos y predecibles a partir de una voz siguiendo las reglas del *De preceptis artis musicae*.

Otra variante del esquema armónico melódico de folía carece del acorde central III. Esta variante, que he nombrado esquema armónico-melódico  $\beta$  aparece frecuentemente en el repertorio vocal español junto al esquema  $\alpha$  en aquellos villancicos que de basan en la fórmula  $\alpha$ - $\beta$ . Además, el esquema armónico-melódico  $\beta$  constituye la base de la danza de Folia y del *Fedele* italiano. También el esquema  $\beta$  puede ser generado aplicando las reglas de Guilelmus a un Tenor (véase Ejemplo VIII.6).

Ejemplo VIII.6: Generación del esquema  $\beta$  de folía a partir de un tenor (serie melódica y), aplicando las reglas de Guilelmus Monachus.

The musical score consists of four staves. The Tenor staff (third from top) shows a melodic line with notes and fingerings: 8, 5, 4, 3, 4, 3, 4, 5, 3, 5, 1. The Supranus staff (top) has notes with fingerings: 8, #6, 6, 6, 6, #6, 8. The Contratenor Altus staff (second from top) has notes with fingerings: 8, 5, 4, 3, 4, 3, 4, 5, 3, 5, 1. The Contratenor Bassus staff (bottom) has notes with Roman numerals: i, v, i, VII, i, v, i.

Para aquellos casos en los que el esquema  $\beta$  aparece sin el primer acorde “i”, valen las mismas reflexiones anotadas a propósito del esquema  $\alpha$  (Ejemplo VIII.5).

La segunda mitad del esquema  $\alpha$ , que he nombrado  $\alpha_2$  es el esquema armónico-melódico sobre el que se basan el tema español de Las vacas y el tema italiano de la *Romanesca*. También el esquema  $\alpha_2$  puede ser generado aplicando las reglas de Guilelmus a un simple Tenor (véase Ejemplo VIII.7).

Ejemplo VIII.7: Generación del esquema  $\alpha 2$  de folía a partir de un tenor (serie melódica y), aplicando las reglas de Guilelmus Monachus.

Supranus

Contratenor Altus

Tenor

Contratenor Bassus

III VII i V III VII i V i

También en el caso del Ejemplo VIII.7, la primera consonancia no sigue estrictamente las reglas de Guilelmus para la generación de la primera consonancia de la serie, sino que se basa en los intervalos de las consonancias de la parte central de la frase musical.

El esquemas armónico-melódico de *Passamezzo antico* constituye una variante del esquema  $\alpha 2$  (i-VII-i-V/III-VII-i-V-i). El tenor que puede generar el esquema armónico de *Passamezzo antico* es ligeramente diferente del tenor que genera el esquema de *Romanesca*; sin embargo, la sucesión de intervalos fijos empleada es la misma (véase Ejemplo VIII.8).

Ejemplo VIII.8: Generación del esquema de *Passamezzo antico* a partir de un tenor, aplicando las reglas de Guilelmus Monachus.

Supranus

Contratenor Altus

Tenor

Contratenor Bassus

i VII i V III VII i V i

Los ejemplos realizados en este capítulo demuestran cómo el esquema armónico-melódico de folía y todas sus variantes principales pueden ser generados aplicando a unas melodías particulares el proceso de composición-improvisación que Guilelmus Monachus describió en el *De preceptis artis musicae* alrededor de 1480. Sin embargo, la generación del esquema de folía a partir de las reglas de Guilelmus no está necesariamente vinculada al empleo de una melodía con características fijas. De hecho, aplicando estas reglas a cualquier melodía en modo menor que se mueva en el ámbito de una quinta entre la *finalis* y la *repercussio* del modo (por ejemplo Re-La en el modo de Re) se generan una serie de acordes que en mayor o menor medida estarán vinculados con el esquema de folía. En el Ejemplo VIII.9 he aplicado las reglas de Guilelmus a una simple melodía de mi invención:

Ejemplo VIII.9: Aplicación de las reglas de Guilelmus Monachus a una melodía en modo menor (ámbito: Re-La).

The musical score for Example VIII.9 consists of four staves: Tiple, Contra, Tenor, and Bajo. The time signature is 3/4 and the key signature is one flat (B-flat). The melody is written in the Tiple staff. The figured bass notation is as follows:

Tiple: 8 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 8

Contra: 8 5 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 5

Tenor: 8

Bajo: 1 5 3 5 3 5 3 5 3 5 3 5 3 5 3 5 1

Harmonic symbols: i V i VII i V i VII III VII III VII i v vi V i V i

La presencia constante del esquema de folía en el vocabulario armónico de países diferentes en el mismo período no es necesariamente el resultado de la transmisión de un esquema armónico a través de las fuentes musicales. Lo que se difundió en Italia y España a finales del siglo XV fue probablemente un método de composición-improvisación que generaba el esquema armónico-melódico de folía al aplicarse a cualquier melodía en modo menor que se moviera por grados conjuntos. Los músicos que utilizaban este método para improvisar *supra librum* tenían que atenerse estrictamente a ciertas reglas; sin embargo, el

mismo proceso utilizado como método de composición permitía seguramente una libertad creativa mayor.

#### **VIII.4. Las reglas del *De preceptis artis musicae* aplicadas al análisis del repertorio vocal e instrumental relacionado con el esquema de folía**

Las reglas del *De preceptis artis musicae* permiten generar el esquema de folía y sus variantes a partir de simples melodías. Sin embargo, para establecer una conexión directa entre las reglas de Guilelmus y el esquema de folía, es necesario averiguar en qué medida el repertorio vocal e instrumental se basan en ese proceso de composición-improvisación. En este apartado utilizaré las reglas del *De preceptis artis musicae* como instrumento de análisis del repertorio vocal e instrumental basado en el esquema de folía y en otros esquemas parecidos, volviendo a examinar algunas obras ya analizadas en la Parte I y en la Parte II de este trabajo.

##### **VIII.4.1. El repertorio vocal**

El villancico “Alegría cavalleros” que se encuentra en la ensalada *El fuego* de Mateo Flecha es una de las obras basadas en el esquema  $\alpha$  que respetan el criterio de máxima simplicidad y redundancia (véase Capítulo III.1.5.2). En el Ejemplo VIII.10 he realizado un análisis polifónico de esta pieza señalando los intervalos que cada voz realiza a partir del Tenor. Tanto en este ejemplo como en los ejemplos sucesivos he eliminado el texto del villancico para facilitar la lectura del análisis. Tal como se puede observar en el Ejemplo VIII.10, “Alegría cavalleros” se basa en las fórmulas explicadas por Guilelmus Monachus en el *De preceptis*.

Ejemplo VIII.10: Mateo Flecha, “Alegría cavalleros” (*El fuego*, compases 254-262).  
Análisis polifónico.<sup>51</sup>

The image shows a musical score for four voices: Tiple, Altus, Tenor, and Bassus. The music is in 6/8 time. The Tiple part is in G major (one sharp), while the other parts are in F major (one flat). The score consists of 15 measures. The Tiple part has a key signature change from G major to F major in the 10th measure. The Bassus part has a key signature change from F major to G major in the 10th measure. The music is characterized by many repeated notes, particularly in the Tenor and Bassus parts. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. The Tiple part has a final cadence with a 6-8 pattern. The Altus part has a final cadence with a 4-5 pattern. The Tenor part has a final cadence with a 5-1 pattern. The Bassus part has a final cadence with a 5-1 pattern.

La única excepción a las reglas de Guilelmus en “Alegria cavalleros” se puede notar en el penúltimo compás antes de la cadencia obligada 6-8, 4-5, 5-1 en las voces de Tiple, Altus y Bassus. En el Ejemplo VIII.10 es muy evidente una característica evidenciada en todo el repertorio vocal basado en los esquemas de folía: cuando una nota en una de las dos series melódicas principales se repite dos o más veces consecutivamente, también se repite todo el acorde. Guilelmus no aclara de qué forma es necesario proceder cuando el Tenor repite una misma nota. En estos casos es posible actuar de dos maneras: 1) dejar las mismas consonancias repitiendo el acorde; o 2) seguir alternando las consonancias establecidas produciendo así la alternancia entre dos acordes en estado fundamental. Tal como se puede ver en el Ejemplo VIII.1 (final del compás 1-principio del c. 2 y final del c. 2), parece que Guilelmus optara por la primera opción. Además, el género musical conocido como *falsobordone* tiene como característica estructural precisamente la repetición de la misma nota de recitación y del mismo acorde.

En la Parte I de esta Tesis he subrayado la importancia de la fórmula  $\alpha$ - $\beta$  de folía en el marco del repertorio vocal. Los Ejemplos VIII.11 y VIII.12 muestran el análisis polifónico de dos obras basadas en la fórmula  $\alpha$ - $\beta$ : el villancico “Muchos van de amor heridos” de autor anónimo (CMP, N° 92, fol. 59r) y el estribillo de “Para mí me lo querría” de Mateo Flecha (ensalada *El jubilate*). En ambas piezas, ya analizadas en los capítulos I.2.1 y III.1.2, las dos melodías principales se mueven por sextas paralelas.

<sup>51</sup> Véase Capítulo III.1.5.2.

Ejemplo VIII.11: Anónimo “Muchos van de amor heridos” (CMP, N° 92, fol. 59r).  
Análisis polifónico.<sup>52</sup>

Score for Example VIII.11, "Muchos van de amor heridos". The score is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of four staves: Tiple (Treble clef), 1º C[ontra] (Treble clef), T[enor] (Treble clef), and 2º C[ontra] (Bass clef). Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

Ejemplo VIII.12: Mateo Flecha, “Para mí me lo querría” (*El jubilate*, compases 48-52).  
Análisis polifónico.<sup>53</sup>

Score for Example VIII.12, "Para mí me lo querría". The score is in 6/4 time with a key signature of one flat (Bb). It consists of four staves: Tiple (Treble clef), Altus (Treble clef), Tenor (Treble clef), and Baxo (Bass clef). Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

También en estos ejemplos las únicas excepciones evidentes a las reglas de Guilelmus se encuentran en las cadencias (Ejemplo VIII.11: compases 9 y 11; Ejemplo VIII.12: c. 5). En la ensalada *El jubilate*, antes del estribillo transcrito en el Ejemplo VIII.12, el Tiple entona “a

<sup>52</sup> Véase Capítulo I.2.1.

<sup>53</sup> Véase Capítulo III.1.2.

solo” su melodía. Evidentemente, aunque según las reglas de Guilelmus el Tenor es la voz estructuralmente más importante, Flecha considera el tema del Tiple (serie melódica x) como la melodía principal del villancico.

En los Ejemplos VIII.13-VIII.15 he evidenciado la estructura polifónica de otras tres piezas basadas en la fórmula  $\alpha$ - $\beta$ , pero donde las series melódicas principales proceden por terceras paralelas en las voces más agudas: el villancico “Pues que ya nunca nos veis” de Encina (CMP, N° 271, fol. 195v: véase Capítulo I.2.4), el estribillo de “¿Que queréis que os traiga?” de Bartomeu Cárceres (ensalada *La trulla*: véase Capítulo III.2.2) y el cantarcillo “No niegues Virgen preciosa” de Tomás de Santa María (véase Capítulo IV.2.2). Entre estas tres piezas, la de Santa María es particularmente importante, ya que es utilizada por el autor para describir un estilo “de poco arte, lo qual comunmente se usa entre hombres y mugeres que no saben de música”<sup>54</sup> relacionado con el fabordón (véase Capítulo IV.2). Para evidenciar la estructura polifónica de estas piezas considero el Altus (“Tenor” en el Ejemplo VIII.13) como voz principal.

Ejemplo VIII.13: Juan de Encina, “Pues que ya nunca nos veis” (CMP, N° 271, fol. 195v). Análisis polifónico.<sup>55</sup>

The image shows a musical score for four voices: Tiple, Tenor, 1. Contra, and 2° Contra. The music is in 3/4 time and consists of two phrases. The Tiple part is in the treble clef and has fingerings: 1, 3, 3 3, 3 3, 3 3 3, 3 3, 3 (2)-3, 1, 1, 3, 3 3, 3 3. The Tenor part is in the treble clef with a key signature of one sharp (F#) and has fingerings: 4, 3, 4 3, 4, 3, 4 3, 4, 3, 4, 4, 3, 4 3, 4, 3. The 1. Contra part is in the treble clef with a key signature of one sharp and has a '8' below the first measure. The 2° Contra part is in the bass clef and has fingerings: 8, 10, 8, 10, 8, 10, 8, 10, 8, 8 (11-10), 8, 8, 10, 8, 10, 8, 10.

<sup>54</sup> Santa María, *Arte de tañer*, parte II, fol. 48r.

<sup>55</sup> Véase Capítulo I.2.4.



Ejemplo VIII.14: Bartomeu Cárceres, “¿Que queréis que os traiga?”  
(*La trulla*, compases 30-33). Análisis polifónico.<sup>56</sup>

Score for Example VIII.14, showing four staves: Tiple, Altus, Tenor, and Bassus. The music is in 6/8 time. Fingerings are indicated by numbers 1-4 below notes.

Ejemplo VIII.15: “No niegues Virgen preciosa”  
(*Santa María, Libro llamado arte de tañer fantasía*, fol. 48r). Análisis polifónico.<sup>57</sup>

Score for Example VIII.15, showing four staves: Tiple, Altus, Tenor, and Bassus. The music is in 2/4 time. Fingerings are indicated by numbers 1-4 below notes.

Tal como he mostrado en el Capítulo VIII.3.1, cuando al dúo Tenor-Tiple por sextas paralelas le sustituye el dúo Tiple-Altus por terceras paralelas, las reglas de Guilelmus sufren

<sup>56</sup> Véase Capítulo III.2.2.

<sup>57</sup> Véase Capítulo IV.2.2.

una alteración, aunque el principio estructural es idéntico. En los Ejemplos VIII.13-15, el Bassus (“2º Contra” en el Ejemplo VIII.13) alterna los intervalos 10 y 8, y el Tenor (“1º Contra” en el Ejemplo VIII.13) alterna los intervalos 3 y 4 por debajo del Altus (“Tenor” en el Ejemplo VIII.13). Santa María explica de forma muy clara que la melodía principal de “No niegues Virgen preciosa” se halla en el Contra (“Quando la solfa de un favordon, o villancico, o soneto, o de otra cosa semejante, se hiziere con el contra alto...”).<sup>58</sup> También Encina parecería considerar la segunda voz como estructuralmente importante atribuyéndole el nombre de Tenor. Sin embargo, en la ensalada *La trulla*, antes del estribillo transcrito en el Ejemplo VIII.14, el Tiple entona “a solo” su melodía; así que Cárceres parece considerar el tema del Tiple (serie melódica y) como la melodía principal del villancico. Tal como demuestran los Ejemplos VIII.12, VIII.14 y VIII.15, no es posible establecer cuál de las dos series melódicas era considerada la melodía más importante en estos tipos de piezas: según Flecha y Santa María la melodía principal coincide con la serie melódica x; según Cárceres coincide con la serie melódica y.

En el Capítulo I.4.1.1, he considerado el villancico “Oy comamos y bebamos” de Juan del Encina (CMP, N° 174, fols. 105v-106r) como una variante de la fórmula  $\alpha$ - $\beta$ . En realidad, si se analiza la estructura polifónica de “Oy comamos y bebamos”, queda evidente que la pieza no tiene carácter de excepción con respecto a obras basadas en el esquema de folía, sino que es totalmente coherente con los principios de las reglas explicadas por Guilelmus (véase Ejemplo VIII.16).

---

<sup>58</sup> Santa María, *Arte de tañer*, parte II, fol. 44r.

Ejemplo VIII.16: Juan del Encina, “Oy comamos y bebamos”  
(CMP, N° 174, fols. 105v-106r). Análisis polifónico.<sup>59</sup>

The image displays a musical score for four vocal parts: Tiple, Tenor, 1. Contra, and 2º Contra. The score is written in 3/4 time and consists of two systems of four staves each. The Tiple part is in the soprano clef, Tenor in the alto clef, 1. Contra in the alto clef, and 2º Contra in the bass clef. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. The first system covers measures 1-12, and the second system covers measures 13-24. The score includes various rhythmic values and rests, with some notes beamed together.

Tal como muestra el Ejemplo VIII.13, Encina pone las voces en el siguiente orden: Tiple, Tenor, Contra 1, Contra 2. Este orden es el mismo señalado por Guilelmus para aquellas obras en las que el Tenor tiene “modus suprani” (véase Capítulo VIII.2.3.2).

También he considerado el romance “Señora de hermosura” de Juan del Encina (CMP, N° 81, fols. 54v-55r) como una pieza basada en una variante de  $\alpha$  (véase Capítulo I.4.2.1). Efectivamente, si se analizan las frases musicales del romance con respecto a un esquema armónico fijo se pueden evidenciar algunas variantes y excepciones (véase Ejemplo I.25). Sin embargo, la misma pieza, analizada bajo las fórmulas polifónicas de Guilelmus, muestra una

<sup>59</sup> Véase Capítulo I.4.1.1.

estructura coherente y homogénea idéntica a la de los otros ejemplos analizados en este capítulo (véase Ejemplo VIII.17.).

Ejemplo VIII.17: Juan del Encina, “Señora de hermosura” (CMP, N° 81, fols. 54v-55r).  
Análisis polifónico.<sup>60</sup>

The musical score consists of two systems of four staves each. The staves are labeled [Altus], Tiple, Tenor, and 2º Contra. The time signature is 7/8. The music is characterized by intricate rhythmic patterns, including numerous triplets and specific fingerings indicated by numbers 1 through 11. The notation includes various note values and rests, with some notes beamed together. The key signature has one sharp (F#).

Tal como he demostrado a través de los ejemplos analizados en este apartado, en el repertorio vocal basado en el esquema de folía, las sonoridades acordales se logran a través del uso de sucesiones lineales predeterminadas, repetitivas y predecibles en cada voz. Los principios que rigen estas estructuras son los mismos que Guilelmus Monachus expuso en el

<sup>60</sup> Véase Capítulo I.4.2.1.

*De preceptis artis musicae*. Los autores de las obras analizadas parecen utilizar el mismo método de composición descrito por Guilelmus con algunas diferencias y variantes: 1) las consonancias construidas sobre la primera nota del tenor pueden seguir las reglas para generar las consonancias internas de la frase musical (véase también el Capítulo VIII.3.2.); 2) la sucesión fija de intervalos puede variar en las cadencias; y 3) a la estructura generada a partir de Tenor y Tiple por sextas paralelas a veces se prefiere una estructura generada a partir de Tiple y Contra (o Tiple y Tenor) por terceras paralelas (véase también el Capítulo VIII.3.2.).

#### **VIII.4.2. El repertorio instrumental**

No siempre puede ser fácil utilizar las reglas de Guilelmus Monachus para analizar el repertorio instrumental basado en el esquema de folía, ya que en muchas obras, sobre todo para vihuela, guitarra o laúd, la estructura polifónica de la pieza aparece a menudo simplificada. Sin embargo, a lo largo de la Parte II de este trabajo, he mostrado cómo en la mayoría de las obras instrumentales basadas en el esquema de folía se puede reconocer una estructura polifónica a cuatro o tres voces idéntica a la estructura que aparece en las obras del repertorio vocal. Para subrayar la presencia de las fórmulas de Guilelmus Monachus en el repertorio instrumental he elegido sólo obras en las que la estructura polifónica a cuatro voces es más evidente.

En los Ejemplos VIII.18 y VIII.19 se puede comparar el tema de pavana ternaria-*La cara cosa* en las dos versiones de Ortiz (*Tratado de glosas*, 1553: véase Capítulo V.3.3) y Cabezón (en el *Libro de cifra nueva* de Luis Venegas de Henestrosa, 1557: véase Capítulo V.2).

Ejemplo VIII.18: Diego Ortiz, “tenore” n. 4 (*Tratado de glosas*, 1553). Análisis polifónico.<sup>61</sup>

Ejemplo VIII.19: Cabezón, “Pavana” (*Venegas de Henestrosa Libro de cifra nueva*, 1557). Análisis polifónico.<sup>62</sup>

En la versión de Ortiz, basada en el dúo estructural entre Tiple y Tenor por sextas paralelas, se pueden apreciar las mismas secuencias de intervalos de las reglas de Guilelmus Monachus; en la versión de Cabezón, basada en el dúo estructural entre Tiple y Contra por

<sup>61</sup> Véase Capítulo VII.4.2.

<sup>62</sup> Véase Capítulo V.2.

terceras paralelas, se puede notar la idéntica variante de las fórmulas de Guilelmus ya analizada en los Ejemplos VIII.13-VIII.17.

Los mismos principios estructurales se pueden evidenciar también en “Des Printzen Tantz” de Wolff Heckel (*Lautten Buch*, 1556), que es el mismo tema conocido en Italia y España bajo el título “La dama” (véase Capítulo VI.2.4.3); en este caso, sólo las consonancias principales que marcan la estructura de la pieza respetan las reglas de Guilelmus Monachus (véase Ejemplo VIII.20).

Ejemplo VIII.20: Wolff Heckel, “Des Printzen Tantz” (*Tenor, Lautten Buch*, 1556).  
Análisis polifónico.<sup>63</sup>

The image displays a musical score for a tenor piece titled "Des Printzen Tantz" by Wolff Heckel, from his 1556 book *Lautten Buch*. The score is presented in two systems, each with a treble and bass clef. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes) and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. Articulation marks, such as vertical lines with flags, are placed above certain notes. The first system consists of four measures, and the second system consists of four measures. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

También los “tenores” 1 y 7 de Ortiz, que corresponden respectivamente al *Passamezzo antico* y a la *Romanesca*, presentan la misma estructura polifónica relacionada con las reglas de Guilelmus (véase Ejemplos VIII.21 y VIII.22).

<sup>63</sup> Véase Capítulo VI.2.4.3.

Ejemplo VIII.21: Diego Ortiz, “tenore” n. 1 (*Tratado de glosas*, 1553). Análisis polifónico.<sup>64</sup>

The musical score for Ejemplo VIII.21 consists of two staves, treble and bass clef, in a common time signature. The music is polyphonic, with multiple voices represented by different note values and accidentals. Below the staves, there is a line of figured bass notation with numbers 3, 4, 3, 4, 3, 4, 3, 5, 6, 8, 3, 8, 5, 8. The notes are mostly quarter notes and half notes, with some eighth notes in the final measure. The key signature has one flat (B-flat).

Ejemplo VIII.22: Diego Ortiz, “tenore” n. 7 (*Tratado de glosas*, 1553). Análisis polifónico.<sup>65</sup>

The musical score for Ejemplo VIII.22 consists of two staves, treble and bass clef, in a common time signature. The music is polyphonic, with multiple voices represented by different note values and accidentals. Below the staves, there is a line of figured bass notation with numbers 3, 5, 3, 5, 3, 5, 3, 8, 5, 8. The notes are mostly quarter notes and half notes, with some eighth notes in the final measure. The key signature has one flat (B-flat).

El repertorio instrumental basado en el esquema de folía o en esquemas parecidos parece cimentarse en las reglas de Guilelmus con las mismas características que el repertorio vocal: 1) las consonancias construidas sobre la primera nota del tenor puede seguir las reglas para generar las consonancias internas de la frase musical (véase también el Capítulo VIII.3.2.); 2) en la cadencia las voces pueden variar la sucesión fija de intervalos; 3) a la estructura generada a partir de Tenor y Tiple por sextas paralelas, a veces se prefiere una estructura generada a partir de Tiple y Contra por terceras paralelas.

### VIII.5. Las reglas del *De preceptis artis musicae* aplicadas al análisis del repertorio vocal e instrumental no relacionado con el esquema de folía

En este capítulo analizaré algunas obras vocales e instrumentales que, a pesar de no compartir acordes específicos con el esquema de folía, muestran una evidente analogía estructural con las obras basadas en este esquema. También se analizarán, mediante la aplicación de las reglas de Guilelmus, algunos “tenores” cuyo esquema armónico difiere del esquema de folía. La finalidad de estos análisis es la de averiguar si las reglas de Guilelmus

<sup>64</sup> Véase Capítulo VII.4.2.

<sup>65</sup> Véase Capítulo VII.4.2.



eran aplicadas sólo en relación con los esquemas de folía, o si pueden ser utilizadas para explicar la estructuras de otros esquemas armónicos diferentes.

### VIII.5.1. El repertorio vocal

En el ámbito de la música sacra, las reglas de Guilelmus fueron utilizadas principalmente para armonizar los tonos de recitación de los salmos. En el siglo XVI, este repertorio llegó a estar tan relacionado con las reglas de improvisación de la tradición del *fauxbourdon*, que los salmos armonizados de esta forma fueron identificados con el término “falsobordone” en Italia y “fabordón” en España. El Ejemplo VIII.25 muestra el fabordón “Dixit Dominus” sobre el sexto tono que se halla en el Cancionero Musical de Palacio:

Ejemplo VIII.23: Anónimo, “Dixit Dominus, VI<sup>us</sup> Tonus” (CMP, fol. 274r).  
Análisis polifónico.<sup>66</sup>

The image displays a musical score for 'Dixit Dominus, VIus Tonus' in G major, 3/4 time. It consists of two systems of music, each with a treble and bass clef staff. The score is annotated with figured bass notation (numbers 1-8) and fingerings (numbers 1-5) to analyze the polyphony. The first system covers measures 1 through 8, and the second system covers measures 11 through 18. The bass line (bajo) and tenor line (tiple) follow the Guilelmus rules, while the bass line (contra) shows exceptions in measures 5-7 and 18.

En el fabordón del Ejemplo VIII.23, el Bajo y el Tiple siguen fielmente las reglas de Guilelmus; por otro lado, el Contra realiza evidentes excepciones en los compases 5-7 y 18

<sup>66</sup> Reducción basada en la Transcripción de Inglés en *Reyes Católicos*, vol. III, p. 170.

(en el compás 7, las tres voces más agudas siguen la fórmula para la realización del *fauxbourdon* a tres voces con cuartas paralelas entre Contra y Tiple ).

Los procesos de composición explicados por Guilelmus aparecen de forma evidente en muchas piezas del repertorio cancioneril español de finales del siglo XV y principios del siglo XVI, así como en el repertorio de las ensaladas. Por ejemplo, en el Cancionero Musical de Palacio, muchas obras, a pesar de no estar relacionadas con el esquema de folía, se basan en los mismos procesos de composición: los N<sup>os</sup> 20, 34, 59, 61, 79, 83, 85, 106, 114, 116, 121, 123, 126, 141, 179, 240, 244, 245, 258, 298, 359, 365, 363, 365, 416, 431, 453, constituyen sólo una pequeña muestra de obras basadas en la repetición de aquellos intervalos repetitivos y previsibles que Guilelmus describió en el *De preceptis* (véase Capítulo XI.5.1). En el Ejemplo VIII.24 se puede ver la estructura de la parte central del villancico “Virgen bendita sin par” de Pedro de Escobar (CMP, n. 416).

Ejemplo VIII.24: Pedro de Escobar, “Virgen bendita sin par”, cc. 13-22  
(CMP, fols. 272v-273r). Análisis polifónico.<sup>67</sup>

The image shows a musical score for a polyphonic piece. It consists of two staves: a treble clef staff (top) and a bass clef staff (bottom). The music is written in a 3/2 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. Below the staves, there are numbers indicating fingerings and intervals. The treble staff has numbers 6, 6, 6, 6, 5, 6, 6, 6, 6, 6, 8, 5, 6, 8. The bass staff has numbers 5, 3, 5, 10(3), 8, 10(3), 5, 3, 5, 3, 5, 3, 8, 5, 1. There are also some numbers like 4, 3, 3, 3, 4, 3, 4, 6, 3, 4, 5 placed between the staves, likely indicating specific intervals or fingerings for the voices.

En el villancico “Lo que demanda el romero” de autor anónimo (CMP, N<sup>o</sup> 365) se puede apreciar cómo una evidente estructura tonal en modo mayor se alcanza en realidad a través del uso de intervalos polifónicos predecibles y repetitivos (véase Ejemplo VIII.25).

<sup>67</sup> Reducción basada en la transcripción de Anglés en *Reyes Católicos*, vol. III, p. 168.

Ejemplo VIII.25: Anónimo, “Lo que demanda el romero” (CMP, fol. 246v).  
Análisis polifónico.<sup>68</sup>

The image shows two systems of musical notation for a piece titled "Lo que demanda el romero". Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The music is polyphonic, with multiple voices in each staff. The first system has 8 measures, and the second system has 10 measures. Below the bass staff, there are numerical figures representing the figured bass. The figures for the first system are: 8, 3, 8, 10(3), 8, 10, 8, 3, 3. The figures for the second system are: 8, (9), 10, 8, (7 6 5), 3, 8, 8, 3, 8, (9), 10, 8, (7 6 5), 3, 8. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks.

También en el repertorio de la *frottola* italiana se pueden encontrar las mismas estructuras polifónicas generadas a través de las reglas de Guilelmus. En el Ejemplo VIII.26 he subrayado la estructura polifónica de los primeros cinco compases de la *barzelletta* “Fora son d’ogni speranza” de Nicolò Piffaro, publicada en sexto libro de *frottole* de Petrucci (1505).

Ejemplo VIII.26: Niccolò Piffaro, “Fora son d’ogni speranza”  
(Petrucci, *Frottole libro sexto*, 1505). Análisis polifónico.<sup>69</sup>

The image shows two systems of musical notation for a piece titled "Fora son d'ogni speranza". Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The music is polyphonic, with multiple voices in each staff. The first system has 8 measures, and the second system has 10 measures. Below the bass staff, there are numerical figures representing the figured bass. The figures for the first system are: 10(3), 8, 10, 8, 10. The figures for the second system are: 8, 10, 8, 10, 8, (11), 10, 8. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks.

Tanto en el repertorio italiano como en el repertorio español de principios del siglo XVI, las estructuras polifónicas generadas por las fórmulas de Guilelmus pueden alternarse

<sup>68</sup> Reducción basada en la transcripción de Anglés en *Reyes Católicos*, vol. III, p. 126.

<sup>69</sup> Reducción basada en la transcripción de Antonio Lovato en *Ottaviano Petrucci, Frottole Libro Sexto*, Octaviani Petrutii Forosempronensis Froctolae, vol. 4 (Padova: Cleup, 2004), p. 152, cc. 1-5.

con pasajes imitativos (es el caso de los primeros compases de “Virgen bendita sin par” que he omitido en el Ejemplo VIII.24) o con otros pasajes homofónicos escritos de una forma más libre, tal como se puede observar en el Ejemplo VIII.27.

Ejemplo VIII.27: Anónimo, “Ben che la faccia” (Petrucci, *Frottole libro sexto*, 1505).  
Análisis polifónico.<sup>70</sup>

The image displays three systems of musical notation for the piece "Ben che la faccia". Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The notation includes various rhythmic values and interval markings (6 and 8) above the notes, indicating the intervals between voices. Fingering numbers (3, 4, 5) are placed below the notes in the bass staff. The first system covers measures 6-8, the second system covers measures 9-12, and the third system covers measures 13-17. The piece concludes with a double bar line and repeat dots in the final measure of the third system.

En el Ejemplo VIII.27, a pesar de que Tenor y Cantus mantienen constantemente los intervalos indicados por Guilelmus (6, y 8), en los compases 13-17 las demás voces utilizan otros intervallos poco ortodoxos según la teoría del contrapunto renacentista: en los compases 13-14 una serie de quintas paralelas entre Bajo y Tenor; en los compases 14-16, la serie de cuartas paralelas entre Tenor y Contra Altus, compuesto según el estilo del antiguo *fauxbourdon* a tres voces cuyo uso ha sido subrayado también en el Ejemplo VIII.23.

El género vocal italiano de la *villotta* o de la *villanella* parece especialmente vinculado a las reglas de Guilelmus. Entre los numerosos ejemplos que se podrían examinar, propongo la *villotta* de Filippo Azzaiolo, “Quando la sera canta el griolin” (*Villotte del fiore*, 1557).

<sup>70</sup> Reducción basada en la transcripción de Lovato en *Frottole Libro Sexto*, pp. 27-28.

Ejemplo VIII.28: Filippo Azzaiolo: “Quando la sera canta el griolin”  
 (Villotte del fiore, 1557). Análisis polifónico.<sup>71</sup>

La primera sección de la *villotta* (compases 1-7), repetida tres veces, refleja fielmente las reglas de Guilelmus; después de una segunda sección (cc. 8-13) en la que las dos voces más agudas y las dos más graves dialogan alternativamente entre sí, empieza una tercera sección (cc. 14-21) repetida dos veces, basada en las reglas de Guilelmus con algunas excepciones en la voz de Contralto. En esta tercera sección de la *villotta* se puede apreciar además una variante del esquema de folía (cc. 14-17).

### VIII.5.2. El repertorio instrumental

Richard Hudson ha estudiado las características del “Italian dance style” (“estilo de danza italiano”) subrayando los procesos de composición que rigen este repertorio basado en simples esquemas de acordes y en las reglas que sirven para expandir estos esquemas básicos

<sup>71</sup> Azzaiolo, *Il primo libro de villotte*; reducción basada en la transcripción de Viatelli en “Canzonieri Musicali del ‘500, pp. 632-633.

(véase Introducción 2.2.3).<sup>72</sup> A pesar de basarse en los conceptos del lenguaje armónico moderno y en el análisis del repertorio instrumental del siglo XVII, la interpretación de Hudson puede ser aplicada perfectamente al repertorio instrumental renacentista. Sin embargo, tal como pasa en el repertorio vocal, también en el repertorio instrumental las estructuras acordales pueden ser explicadas a través de la aplicación de las reglas de Guilelmus. Este fenómeno es particularmente evidente en todos los tenores de Ortiz: en el Capítulo VIII.4.2 he analizado bajo los criterios de Guilelmus aquellos tenores de Ortiz que estaban relacionados en mayor o menor medida con el esquema de folía y correspondientes a los temas de “La gamba”, “Romanesca” y “Passamezzo antico” (véase Ejemplos VIII.18, VIII.21, VIII.22). En los ejemplos siguientes voy a analizar la estructura polifónica de aquellos tenores de Ortiz que no tienen ninguna relación con el esquema armónico de folía, conocidos como “Tenore di zeffiro” (véase Ejemplo VIII.29), “Tenore grande alla napolitana” (Ejemplo VIII.30) y “Ruggiero” (Ejemplo VIII.31).

Ejemplo VIII.29: Diego Ortiz, “tenore” n. 2 (*Tratado de glosas*, 1553). Análisis polifónico.<sup>73</sup>

Ejemplo VIII.30: Diego Ortiz, “tenore” n. 6 (*Tratado de glosas*, 1553). Análisis polifónico.<sup>74</sup>

<sup>72</sup> Hudson, “Chordal aspects”, p. 35.

<sup>73</sup> Véase Capítulo VII.4.2.

<sup>74</sup> Véase Capítulo VII.4.2.

Ejemplo VIII.31: Diego Ortiz, “tenore” n. 9 (*Tratado de glosas*, 1553). Análisis polifónico.<sup>75</sup>

No sólo el esquema de folía, sino todos los esquemas armónico-melódicos basados en acordes en estado fundamental siguen las reglas de composición explicadas por Guilelmus en el *De preceptis artis musicae*. Por supuesto, en el repertorio instrumental las reglas de Guilelmus pueden ser evidenciadas sólo en aquellas piezas que presentan una clara estructura polifónica. Las obras para tecla (como en el caso de Ortiz y Cabezón) y para conjunto instrumental son las que más se prestan a este tipo de análisis. En el Ejemplo siguiente he subrayado la estructura polifónica de la versión anónima de “Gentil mia donna” (primeros 11 compases) para cuatro instrumentos que se halla en un manuscrito anónimo de mediados del siglo XVI conservado en el British Museum de Londres (véase Ejemplo VIII.32).

Ejemplo VIII.32: Anónimo, “Gentil mia donna”  
(British Museum, Roy. App. 59-62, n. 28, cc. 1-11). Análisis polifónico.<sup>76</sup>

<sup>75</sup> Véase Capítulo VII.4.2.

<sup>76</sup> London, British Museum, Roy. App. 59-62, n. 28; reducción realizada a partir de la transcripción de Dietrich Kämper en *Studien zur instrumentalen Ensemblesmusik des 16 Jahrhunderts*, *Analecta Musicologica*, vol. 10 (Lipsia: Böhlau, 1970), p. 164.

El Ejemplo VIII.32 constituye otra muestra de como cualquier melodía en modo menor que se mueva en el ámbito de una quinta, y a la que se apliquen las reglas de Guilelmus, puede generar los acordes del esquema de folía.

### VIII.5.3. Las reglas de Guilelmus y el repertorio internacional del siglo XVI

Las reglas de composición-improvisación descritas por Guilelmus no constituyen sólo el fundamento del esquema armónico-melódico de folía, sino que pueden contribuir a explicar el origen del aquel lenguaje musical que surgió a finales del siglo XV en España y en Italia y que es evidente en los repertorios de villancicos, *frottole* y música de baile instrumental. Tal como sugirió Ernest Trumble a propósito de las reglas de Guilelmus y de la influencia que el *fauxbourdon* tuvo en toda la música del siglo XVI:

El uso de estas fórmulas polifónicas basadas en intervalos predecibles y repetitivos origina una progresión armónica que también suena predecible. La predictibilidad es una característica de la armonía funcional y acordal, y no es una característica de la armonía medieval. Por esta razón, cuando por primera vez aparece asociada al *fauxbourdon* o al *falsobordone* suena más bien “moderna”, induciendo al Profesor Lowinsky a proponer una rápida conversión de una armonía basada en intervalos a una armonía acordal por parte de los compositores de salmos en *falsobordone*, cánticos, *frottole* y villancicos [mi traducción].<sup>77</sup>

Según Trumble, las estructuras acordales que emergen en los repertorios italiano y español de finales del siglo XV son el resultado del mismo proceso de improvisación polifónica en el que se basa el *fauxbourdon-falsobordone*. “La técnica del *falsobordone* tuvo

---

<sup>77</sup> Trumble “Intervalllic and cantus firmus”, p. 607: “The use of these repetitive intervalllic formulae causes the resultant chordal progression to sound rather predictable as well. Predictability is a characteristic of functional, chordal harmony, which is not a characteristic of medieval harmony. Thus, when it first appears associated with a device like *fauxbourdon* and *falsobordone*, it sounds rather ‘modern’, leading Professor Lowinsky to postulate a sudden conversion from intervalllic to chordal harmony on the part of the composers of *falsobordone* psalms and canticles, vilancicos and *frottole*”.



una enorme influencia sobre otros tipos de música improvisada de finales del siglo XV y principios del siglo XVI: música sacra y profana, vocal e instrumental” [mi traducción].<sup>78</sup>

Efectivamente, Guilelmus Monachus, cuando describe las reglas para realizar un *fauxbourdon* a cuatro voces o para componer música a cuatro voces, no se refiere a un género particular; sus reglas sirven para componer o improvisar música sobre cualquier “cantus firmus” o cualquier “cantus figuratus”.<sup>79</sup> Con el término “cantus firmus”, Guilelmus indica la melodía gregoriana que ejecutada en valores iguales por un Tenor constituía la base sobre la que improvisaban los cantores; con el término “cantus figuratus”, Guilelmus indica cualquier melodía con características rítmicas propias. Esta melodía puede proceder del repertorio gregoriano, del repertorio profano o puede ser inventada. Los análisis realizados en este Capítulo confirman la teoría de Trumble: he encontrado rasgos de las reglas de Guilelmus en obras vocales e instrumentales cuya melodía principal puede proceder tanto del repertorio gregoriano como del repertorio profano. Además, todos los esquemas armónico-melódicos fijos (“tenores”) que eran utilizado tanto en el ámbito de la música instrumental como en la música vocal, aunque no compartan secuencias de acordes con el esquema de folía, pueden ser generados mediante la aplicación de las reglas de Guilelmus a simples melodías.

### VIII.6. Resumen

El origen del esquema de folía y de otros esquemas armónico-melódicos se halla probablemente en procesos esquemáticos de improvisación contrapuntística parecidos a aquellos descritos por Guilelmus Monachus en el *De preceptis artis musicae*, que generan intervalos predecibles y repetitivos a partir de una simple melodía utilizada como *cantus firmus*. A través de la aplicación de estas reglas, cualquier melodía en modo menor que se mueva por grados conjuntos genera el esquema armónico-melódico de folía. Las técnicas de Guilelmus no sólo pueden ser evidenciadas en piezas basadas en esquemas armónico-melódicos fijos como el de folía, de *Romanesca* o de *Ruggiero*, sino que parecen pertenecer al lenguaje musical de la época. Evidentemente, a finales del siglo XV estas técnicas se difundieron entre Italia y España en el ámbito de diferentes géneros instrumentales y vocales como la música de danzas, la *frottola*, el villancico, la *villanesca* y el *falsobordone*; todos

---

<sup>78</sup> Trumble, *Fauxbourdon*, p. 63: “The technique of fauxbordon exerted a powerful influence on many other types of improvisational music of the late fifteenth and early sixteenth centuries, sacred and secular, instrumental and vocal”.

<sup>79</sup> Seay, ed., *De Preceptis Artis Musicae*, pp. 41.

estos géneros se caracterizan por la tendencia hacia una escritura homofónica y por el frecuente uso de acordes de tríadas en estado fundamental.

La difusión de un proceso de composición-improvisación permite explicar la presencia en diferentes países del esquema de folía bajo numerosas variantes que mantienen las mismas características estructurales. No fue un tema específico formado por una secuencia de acordes lo que se difundió entre España e Italia, sino una técnica de composición-improvisación que permitía generar esas secuencias de acordes. Debido a esta razón los acordes de folía aparecen con tanta frecuencia en el repertorio internacional del siglo XVI formando parte del vocabulario de recursos utilizados en géneros musicales específicos.



## CAPÍTULO IX

### DESDE EL *FAUXBORDON* A LOS ESQUEMAS ARMÓNICOS: LA EMANCIPACIÓN DE LA CONSONANCIA

Las reglas de Guilelmus Monachus para improvisar o componer un *fauxbourdon* a cuatro voces con Contratenor Bassus permiten explicar el origen no sólo del esquema de folía, sino también de otros esquemas armónico-melódicos. Además, el análisis de varias obras vocales e instrumentales ha demostrado que las reglas descritas por Guilelmus no constituyen un fenómeno temporáneo aislado geográficamente, sino que pertenecían al lenguaje musical internacional del siglo XVI. Sin embargo, faltan algunos datos que permitan explicar la formación del esquema de folía y de otros esquemas parecidos a partir del *fauxbourdon*. Guilelmus anotó sus fórmulas en un tratado dedicado a la improvisación polifónica; por lo tanto, sería necesario encontrar algunas evidencias históricas que permitan relacionar las técnicas del *fauxbourdon* con el repertorio profano e instrumental. Además, si en el caso del repertorio vocal de principios del siglo XVI, es muy probable que los compositores escribieran su música siguiendo criterios parecidos a los de Guilelmus, en el caso del repertorio instrumental y vocal compuesto a partir de mediados del siglo XVI, es lícito preguntarse si los músicos seguían efectivamente utilizando un proceso de composición-improvisación formulado más de medio siglo antes en el ámbito de la música vocal. Efectivamente, tal como ha sido subrayado en la Introducción, las características del repertorio de danzas basadas en esquemas armónico-melódicos y el tratado *Arte de tañer fantasía* de Tomás de Santa María, indican que la música del siglo XVI era concebida según una perspectiva “vertical” muy distinta de la concepción contrapuntística de Guilelmus.<sup>1</sup> Por último, el proceso de composición descrito por Guilelmus no es suficiente para explicar aquellas características fijas que caracterizan los esquemas armónico-melódicos con respecto al repertorio general del siglo XVI, basado en el mismo proceso de composición.

Utilizando las evidencias subrayadas en los capítulos anteriores y analizando algunos tratados teóricos del siglo XVI, en este Capítulo me centraré en los siguientes temas que necesitan una aclaración: 1) las relaciones entre el *fauxbourdon* y la música profana vocal e instrumental; 2) la evolución del lenguaje musical desde una concepción contrapuntística a una concepción vertical y acordal; y 3) el origen y la evolución de los esquemas armónico-melódicos fijos.

---

<sup>1</sup> Véase Introducción 2.2.3.

## IX.1. El *fauxbourdon* y el repertorio profano

Los musicólogos contemporáneos han asociado la técnica del *fauxbourdon* con el repertorio profano del siglo XVI bajo distintas perspectivas (véase Introducción 2.2.2.2): Ernest Trumble afirmó que las reglas de Guilelmus pueden explicar la génesis del lenguaje acordal de la música renacentista;<sup>2</sup> Murray Bradshaw habla de un “estilo fabordón” a propósito de ciertas obras vocales e instrumentales del siglo XVI;<sup>3</sup> Richad Hudson ha subrayado las relaciones entre el esquema de folía temprana y las reglas de Guilelmus;<sup>4</sup> según Ignacio Macchiarella, la praxis de la armonización de un *cantus firmus* a través de la concatenación de acordes de tercera, quinta y octava, típica del *falsobordone*, se desarrolló en la cultura oral antes que en las fuentes escritas.<sup>5</sup>

No sólo los musicólogos contemporáneos han asociado la técnica del *fauxbourdon* al repertorio profano del siglo XVI, sino también algunos teóricos del Renacimiento. En el tratado *Arte de tañer fantasía* (véase Capítulo IV.2), Tomás de Santa María con la expresión “la solfa de un favordon, o villancico, o soneto, o de otra cosa semejante” establece una conexión entre géneros profanos (villancico y soneto) y el fabordón.<sup>6</sup> La semejanza entre estos géneros tan diferentes por la tipología de los textos y el uso práctico, debía de estar basada exclusivamente en elementos musicales y estructurales. Efectivamente, Santa María define la analogía entre estos géneros en base a un elemento estructural:

Quando la solfa de un favordon, o villancico, o soneto, o de otra cosa semejante, se hiziere con el contra alto, se puede hazer de dos maneras, en la una por la mayor parte el contra alto va sexta del tiple y en la otra manera tercera del mismo tiple, como se verá por los exemplos de los favordones siguientes.<sup>7</sup>

---

<sup>2</sup> Trumble, “Intervalllic and cantus firmus”, pp. 602-604.

<sup>3</sup> Bradshaw, *The Falsobordone*, p. 91.

<sup>4</sup> Hudson, “The Folia, Fedele”, pp. 398-411.

<sup>5</sup> Macchiarella, *Il falsobordone*, pp. 284-285.

<sup>6</sup> Santa María, *Arte de tañer*, parte II, fol. 44r. Véase Apéndice 2.1.

<sup>7</sup> Santa María, *Arte de tañer*, parte II, fol. 44r. Véase Apéndice 2.1.

Santa María se refiere a las dos estructuras básicas que caracterizan las obras analizadas hasta ahora: un dúo por terceras paralelas o un dúo por sextas paralelas.

También Pietro Cerone, en *El melopeo* (1613) evidencia una conexión entre el fabordón y la música del repertorio vocal profano:

Las Frotolas y Estrambotos quieren las consonancias mas unidas, mas faciles y mas populares: quieren ser ordenadas con cantares aldeanos y grosseros, piden unos acompañamientos simples y muy toscos: como es haziendo cantar las partes con cantares unisonados a modo de fabordon. [...] Aquí se concede cantar inmediatamente con dos, tres, cuatro quintas seguidas: que siendo de salto no sufren de ninguna manera. Las quintas se intermedian con otras tantas terceras o se acompañan con decenas con la parte baxa: y las Dozenas siempre se entremedian con otras tantas Dezenas (y nunca Terceras) con la dicha parte. Cantando con muchas Dezenas, se han de mediar o con otras tantas Quintas, o con tantas Sextas, con la parte del Baxo: y haziendo diversas Sextas seguidas, unas vezes han de ser divididas con otras tantas Terceras, y otras veces para variar con otras tantas Quartas. Adviertan bien con estos acompañamientos; y observen que el proprio proceder deste género de composicion, es cantando de grado con todas tres partes: los saltos sirven para comodidad de las bozes, y no para variedad de la composición: las disonancias no valen, pues se canta a nota contra nota: cadencia con ligadura o sincopa no vale, pues se ha de proceder con ningún genero de artificio.<sup>8</sup>

Escribiendo en 1611, Cerone con los términos “frotolas y estrambotos” no se refiere sólo a aquellos géneros publicados por Petrucci que habían dejado de estar de moda en Italia hacía casi un siglo: Cerone está criticando aquellos músicos que en su época contaminaban los géneros altos del madrigal y motete con aquellos géneros bajos como la *villotta* y la *canzona* que él nombra genéricamente “chansonetas”. Para realizar su crítica, Cerone establece antes que nada las características de los géneros “bajos”: 1) se basan en melodías groseras de origen popular; 2) los acompañamientos de estas obras son simples y toscos, como cuando las voces del acompañamiento cantan “unisonadas a modo de fabordón”. Estos acompañamientos proceden sin utilizar ningún método de artificio; no se suelen utilizar síncopas, disonancias y

---

<sup>8</sup> Domenico Pietro Cerone, *El melopeo y maestro. Tractado de música theorica y practica* (Nápoles, 1613); edición facsímil en *Bibliotheca Musica Bononiensis*, II/25, 2 voll. (Bologna: Forni Editore, 1969), pp. 693-694. Véase Apéndice 2.8.

los mismos intervalos no son elegidos en base a necesidades artísticas, sino en base a la “comodidad” de cada voz. Cerone añade también algunos detalles más técnicos para describir este estilo “bajo”: se admiten quintas paralelas; el bajo suele alternar doceavas y décimas (intervalos típicos de los *falsobordoni*); se utilizan “diversas sextas seguidas” o terceras o cuartas. Aunque Cerone vivió un siglo después de Guilelmus, describe igualmente un método de composición basado en automatismos más que en preceptos artísticos. Además, Cerone, al hablar de un género musical relacionado con el fabordón y la cultura popular (“cantares aldeanos”), está evidentemente describiendo el mismo repertorio musical del que hablaba Tomás de Santa María refiriéndose a los “hombres y mugeres que no saben de música”.<sup>9</sup>

Evidentemente, el proceso de composición-improvisación descrito por Guilelmus no constituye solamente el origen del género del *falsobordone*, sino que fue adoptado en el ámbito de varios géneros profanos relacionados con la cultura oral. De hecho, las reglas de Guilelmus pueden ser detectadas en todos los repertorios vocales e instrumentales del siglo XVI donde aparecen piezas escritas en estilo homofónico y basadas en acordes de triadas en estado fundamental: los *falsobordoni*, las *frottole*, *villanelle* y *villotte* en Italia, los villancicos y fabordones en España, la *chanson de ville* en Francia y las danzas instrumentales. Son éstos los géneros donde el esquema de folía y otros esquemas parecidos aparecen más a menudo. Además, todos estos géneros se caracterizan también por su relación con la cultura oral: los *falsobordoni* pertenecían a la tradición de improvisación en el ámbito religioso; villancicos, *villanelle*, *villotte*, *chansons de ville*, aunque se desarrollaron en ámbitos aristocráticos, están etimológicamente relacionados con la cultura campesina;<sup>10</sup> las *frottole* tienen su origen en el repertorio de los *improvisatori* del siglo XV.

A pesar de su relación con la cultura oral, la *frottola* y el villancico fueron cultivados en el ámbito de la cultura culta y aristocrática; por otro lado, algunos de estos géneros fueron considerados como “bajos” por los teóricos de la época: por ejemplo, según la clasificación de la música polifónica establecida por Nicola Vicentino (1555), “villotte”, “balli” y “napolitane”, estaban agrupados entre las “cose basse”.<sup>11</sup> Además, entre estos géneros profanos existía una cierta permeabilidad que permitía la transmisión transversal de temas

---

<sup>9</sup> Santa María, *Arte de tañer*, parte II, fol. 48r. Véase Apéndice 2.1.

<sup>10</sup> Sobre las relaciones entre el género de la *villanella* y la cultura aristocrática en Nápoles, véase Dinko Fabris, “The Role of Solo Singing to the Lute in the Origins of the Villanella alla Napolitana, c. 1530-1570”, *Gesang zur Laute*, Trosinger Jahrbuch für Renaissancemusik, 2 (2002), pp. 133-145.

<sup>11</sup> Nicola Vicentino, *L'antica musica*, libro IV, fol. 84v. Véase también Ernest Ferand, “Improvised vocal counterpoint in the late Renaissance and early Baroque”, *Annales Musicologiques*, 4 (1956), pp. 129-174, especialmente pp. 145-146.

musicales: por ejemplo, tal como se ha subrayado en el Capítulo V, el tema “La cara cosa” aparece en las fuentes como danza cantada, *villotta*, *chanson de ville* y como tema de música instrumental.

## **IX.2. El *fauxbourdon*, la música instrumental y la monodia acompañada**

Establecida una relación entre el *fauxbourdon* y el repertorio profano del siglo XVI a través de las afirmaciones de Santa María y de Cerone, me voy a ocupar de dos géneros específicos de música profana que por sus características se alejan del repertorio polifónico vocal: las danzas instrumentales sobre tenores y la monodia acompañada. Estos géneros son considerados como una expresión directa de la concepción acordal de la música renacentista, y en sus repertorios aparecen a menudo los mismos esquemas armónico-melódicos, como el de folía, de *Romanesca* o el de *Ruggiero*. Sin embargo, tanto los tenores instrumentales como la monodia acompañada del siglo XVI, se originaron probablemente a partir de procesos compositivos contrapuntísticos parecidos a los descritos por Guilelmus.

### **IX.2.1. Los tenores instrumentales**

La ambivalencia entre dimensión lineal-polifónica y horizontal-acordal en el repertorio del siglo XVI es confirmada por los términos utilizados en Italia para indicar los esquemas armónico-melódicos y aquellos temas de danzas y canciones que abundan en la literatura instrumental. La misma obra podía ser llamada en Italia “aria” o “tenor”; ambos términos presentan una cierta ambigüedad. Tal como afirma Vincenzo Galilei al hablar de los temas populares de su época basados en esquemas armónico-melódicos, “el soprano de estos temas [...] es la parte que principalmente proporciona el aria” (véase Introducción 2.2.2.1).<sup>12</sup> El término “aria” puede indicar el complejo melódico-armónico del tema, pero se refiere también al aspecto melódico como elemento de importancia primordial. También el término “tenor” parece por un lado indicar el conjunto armónico-melódico y por el otro referirse a una voz en particular (véase Capítulo VII.4.3).

---

<sup>12</sup> Vincenzo Galilei, *Dubbi*, fols. 64r-64v. Véase Apéndice 4.7.



Tal como he subrayado en el Capítulo VII.4.3, Ortiz parece considerar como “tenor” la voz más grave de los acompañamientos, ya que los músicos pueden ejecutar “el contrapunto sobre el bajo solo”.<sup>13</sup> Sin embargo, después de haber analizado el repertorio renacentista de “tenores” bajo la perspectiva de las reglas contrapuntísticas de Guilelmus (véase Capítulo VIII.5.2), es posible sugerir que, originalmente el término “tenor” empleado en el repertorio instrumental italiano podía efectivamente indicar la voz de Tenor como elemento estructural principal de estas composiciones. En el *Trattado de glosas*, Ortiz afirma que las recercadas sobre “tenores” pertenecen a la misma categoría de las recercadas sobre canto llano (véase Capítulo VII.4.3), o sea, al método de improvisar o componer música de danzas utilizado en el siglo XV antes de que se afirmaran los temas basados en estructuras armónico-melódicas (véase Introducción 2.2.3). Los instrumentistas de finales del siglo XV seguían improvisando sobre un *cantus firmus*, puesto generalmente en la voz de Tenor, pero empezaron a utilizar unas reglas esquemáticas que producían intervalos repetitivos y predecibles. Mientras que la improvisación o composición libre sobre *cantus firmus* podía generar diferentes resultados sonoros a partir de la misma melodía, mediante la aplicación de las reglas fijas de composición-improvisación descritas por Guilelmus, cada melodía o *tenor* generaba un conjunto polifónico que era siempre igual; es probable que de esta manera se asociara un acompañamiento fijo a cada tenor instrumental (véanse los ejemplos del Capítulo VIII.4.2 y del Capítulo VIII.5.2).

Probablemente, en el caso de la improvisación instrumental sobre tenores, las reglas de Guilelmus generaban sólo un esqueleto que cada instrumentista podía variar realizando sus propias glosas. Tal como he subrayado en el Capítulo III.2.4.1, la pieza de carácter instrumental “Tantanlatan falalalan” de Bartomeu Cárceres (véase Ejemplo III.16), además de estar parcialmente basada en el esquema armónico-melódico de folía, parece la imitación de una improvisación sobre un *cantus firmus* repetido cuatro veces (secciones A1, A2, A3, A4). En las secciones A1 y A2 el Tenor lleva el *cantus firmus*, mientras el Cantus realiza intervalos de octavas y sextas paralelas, el Contra alterna intervalos de cuarta y tercera y el Bajo alterna intervalos de quinta y tercera con respecto al Tenor (véase Ejemplo IX.1); en las secciones A3 y A4, el Contra lleva el *cantus firmus*, mientras el Tiple realiza unísonos y terceras paralelas, el Tenor alterna intervalos de tercera y cuarta y el Bajo alterna intervalos de octava y décima con respecto al Contra. Sin embargo, la sección A1 es diferente de la A2, así como la sección

---

<sup>13</sup> Schneider, ed., *Tratado de glosas*, p. 106.

A3 es distinta de la sección A4, ya que en cada sección las voces varían las glosas que conectan los intervalos principales del esquema (véase Ejemplo IX.1).

Ejemplo IX.1: “Tantanlatan falalalan”, cc. 1-4 (Bartomeu Cárceres, *La Trulla*).  
Análisis polifónico.<sup>14</sup>

A1

The musical score is presented in four staves, labeled Cantus, Altus, Tenor, and Baxo. The Cantus staff uses a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Altus staff uses a treble clef and a key signature of two flats (Bb, Eb). The Tenor staff uses a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Baxo staff uses a bass clef and a key signature of one sharp (F#). Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. The score consists of four measures of music.

Seguramente, la aplicación de las reglas de Guilelmus a los tenores de danzas no fue un fenómeno repentino, sino que podrían establecerse etapas intermedias a través del análisis del repertorio instrumental. En el Ejemplo IX.2 se puede ver el análisis polifónico de los primeros 8 compases del *saltarello* “Basela un rato” para cuatro instrumentos, que se halla en un manuscrito anónimo de los años veinte del siglo XVI que contiene también una versión de *La cara cosa* (véase Capítulo V.3.2.2):

<sup>14</sup> Véase Capítulo III.2.4.1.

Ejemplo IX.2: Anónimo, [saltarello] “Basela un rato”, cc. 1-5  
(Munich, Bayerische Staatsbibliothek, ms. 1503h). Análisis polifónico.<sup>15</sup>

En los compases 1-4 del Ejemplo IX.2 las voces de Tiple, Contra y Bajo realizan sus melodías utilizando los intervalos de las reglas de Guilelmus; a partir del compás 5, mientras Tiple y Bajo siguen utilizando de forma no estricta los intervalos de Guilelmus, el Contra desarrolla una melodía autónoma que se cruza con el Tenor. En los compases 9-16 de la misma danza (sección A<sup>1</sup>) se repite la misma melodía en el tenor: en los compases 9-12 las melodías de las demás voces son idénticas a las melodías de los compases 1-4 según el principio de intervalos fijos y predecibles de las reglas de Guilelmus; en los compases 13-19, las melodías de Tiple y Contra varían sensiblemente según el principio de la improvisación o composición sobre *cantus firmus*. En los compases 17-24 (sección B), donde las parejas de voces Bajo-Tenor, Tenor-Contra y Contra-Tiple se cruzan, la composición se aleja de las reglas de Guilelmus conformándose a las obras instrumentales sobre *cantus firmus* (véase Ejemplo IX.3):

Ejemplo IX.3: Anónimo, [saltarello] “Basela un rato”, cc. 17-24  
(Munich, Bayerische Staatsbibliothek, ms. 1503h). Análisis polifónico.<sup>16</sup>

<sup>15</sup> Munich, Bayerische Staatsbibliothek (Ms. 1503h); reducción realizada a partir de la transcripción de Morrow, *Italian dances*, p. 7.

<sup>16</sup> Munich, Bayerische Staatsbibliothek (Ms. 1503h); reducción realizada a partir de Morrow, *Italian dances*, p. 7.

Probablemente, en el repertorio de danzas instrumentales renacentistas no se produjo una contraposición neta entre el nuevo proceso de composición del siglo XVI basado en esquemas armónico-melódicos y el viejo proceso de composición del siglo XV basado en un *cantus firmus*; las reglas de Guilelmus utilizadas por conjuntos instrumentales en vez de por conjuntos vocales, constituyen el eslabón que une el viejo y el nuevo estilo de música instrumental. La presencia en las praxis de música instrumental de las mismas fórmulas empleadas en el repertorio vocal no constituye un fenómeno inexplicable, ya que muchas danzas instrumentales del siglo XVI fueron en origen danzas cantadas.<sup>17</sup> Además, las reglas descritas por Guilelmus pueden ser utilizadas tanto en el repertorio para varios instrumentos solistas como en el repertorio para instrumentos polifónicos como el clave y el laúd (véase Ejemplos VIII.18-VIII.22). Precisamente la aplicación de estos procesos de composición-improvisación a instrumentos polifónicos dio lugar probablemente a la acentuación de la dimensión vertical y acordal de este repertorio en el siglo XVI.

### **IX.2.2. La monodia acompañada**

Las fórmulas de Guilelmus que generan una sonoridad acordal a través de procesos contrapuntísticos basados en la preeminencia estructural del tenor y de la voz más aguda no sólo pueden ayudar a interpretar el origen de las danzas instrumentales sobre esquemas armónico-melódicos, sino que pueden aclarar también el origen de la monodia acompañada del siglo XV. Tal como afirmó Nino Pirrotta:

la relación canto-tenor fue un elemento fundamental de toda la música que directa o indirectamente reflejan la práctica no escrita de tipo *frottolistico* [...] aunque es asombrosa la rapidez con la que en este repertorio extendió a cuatro el número de voces, lo que constituía también una novedad en el campo de la tradición artística de la polifonía profana. Esta aparente contradicción se puede explicar considerando que las voces añadidas a la estructura básica *cantus-tenor* son siempre el resultado de una sensibilidad armónica y acordal, y se diferencian entonces de la tendencia a construir linealmente y contrapuntísticamente, que es una característica del otro estilo. Además, es una certeza el hecho de que la cuarta parte, el *contratenor altus*, constituía una añadidura no indispensable que se omitía en la forma de ejecución más fiel a la praxis de la tradición oral no escrita: el canto

---

<sup>17</sup> Véase Cunnigham, “Ensemble dances”, pp. 159-203.

acompañado por un *tenore y contratenor bassus* realizados con un instrumento de cuerdas [mi traducción].<sup>18</sup>

Según Pirrotta, la estructura formada por el dúo Tenor-Cantus completado por un Bajo que realiza la fundamental de los acordes y un Contralto opcional que completa la armonía no sólo es típica de la polifonía relacionada con la cultura oral, sino también de otro género que tuvo una considerable importancia en Italia durante todo el Renacimiento: el repertorio de los *improvvisatori* italianos como Leonardo Giustinian (ca. 1388-1446), Pietrobono del Chitarrino (ca. 1417-1497) y Serafino dall'Aquila (1466-1500).<sup>19</sup> El laudista ferrarés Pietrobono, que fue el improvisador más célebre de su época, al principio de su carrera solía acompañar sus canciones improvisadas sobre el laúd tocado monódicamente; sabemos que sus exhibiciones requerían la presencia de un *tenorista*, probablemente otro laudista o un tocador de viola tenor, que ejecutaba la base sobre la que Pietrobono podía improvisar con su voz y su instrumento.<sup>20</sup> A finales del siglo XV, después de la época de Pietrobono, el laúd dejó de ser un instrumento monódico, y en el mismo período los *improvvisatori* dejaron de necesitar a los *tenoristi*. El repertorio de los *improvvisatori* del siglo XVI, que se basaba esencialmente en un canto acompañado por secuencias de acordes realizadas con el laúd o con otro instrumento polifónico, se refleja en las *arie per cantare* de las colecciones para laúd, entre las que se encuentran también la “Romanesca”, el “Ruggiero”, el esquema de folía y otros esquemas parecidos.<sup>21</sup> Aunque la presencia de este repertorio en las fuentes del siglo XVI es

---

<sup>18</sup> Nino Pirrotta, *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi* (Turín: Einaudi, 1975), p.26: “Il rapporto canto-tenore restò infatti un elemento fondamentale di tutte le musiche che direttamente o indirettamente riflettono la pratica non scritta, quelle appartenenti al tipo frottolistico [...] anche se in esse sorprende la prontezza con cui esse accettarono l'estensione del numero delle voci o parti a quattro, che era una novità anche per la tradizione artistica della polifonia profana. L'apparente contraddizione è risolta dal fatto che le aggiunte alla struttura base canto-tenore sono sempre dettate da un senso accordale e armonico, e si differenziano dunque dalla tendenza a costruire linearmente e contrappuntisticamente che è caratteristica dell'altra corrente. È inoltre chiaramente accertato che la quarta parte, il *contratenor altus*, era una aggiunta non essenziale, omessa nella forma di esecuzione più fedele al costume della tradizione musicale non scritta (canto accompagnato dal tenore e *contratenor bassus* suonati da un solo strumento a corda”.

<sup>19</sup> Pirrotta, *Li due Orfei*, pp. 25-26.

<sup>20</sup> Véase Lewis Lockwood, “Pietrobono and the instrumental tradition at Ferrara in the Fifteenth Century”, *Rivista Italiana di Musicologia*, 10 (1975), pp. 115-133.

<sup>21</sup> Véase Dinko Fabris, “Voix et instruments pour la musique de danse. À propos des Airs pour chanter et danser dans les tablatures italiennes de luth”, *Le Concert des voix et des instruments à la Renaissance. Actes du XXXIV<sup>e</sup> Colloque International d'Etudes Humanistes, Tours, 1-11 juillet 1991* (Paris: CNRS, 1995), pp. 389-422 ; Victor Coelho, “Raffaello Cavalcanti's Lute Book (1590) and the ideal of singing and playing”, *Le Concert des voix et des instruments à la Renaissance*, pp. 423-442.

relativamente escasa, su difusión en el territorio italiano a través de la transmisión oral fue enorme a juzgar por las fuentes literarias e iconográfica, así como fue fundamental su influencia en las elucubraciones de la *Camerata dei Bardi* sobre la monodia acompañada.<sup>22</sup> Además, figuras como la del recitador catalán Benedetto Gareth, conocido como *il Caritheo*, que trabajó en la Corte de Nápoles y cuya obra (interpretada por Andrea Coscia) influenció al italiano Serafino dall'Aquila, o la del poeta y vihuelista Garchi Sánchez de Badajoz (uno de cuyos poemas indica que estuvo en Italia) sugieren que la conexión de los *improvvisatori* italianos con los españoles pudo ser muy estrecha.<sup>23</sup>

También el repertorio de los *improvvisatori* pudo originarse en el siglo XV a partir de un tipo de improvisación más polifónica que acordal y basada en la textura a tres líneas melódicas típica de las interpretaciones de Pietrobono. Los rasgos de esta praxis de improvisación vocal-instrumental han quedado en las colecciones de *frottolas* impresas durante los primeros años del siglo XVI (véase Ejemplos VIII.26-VIII-27). Asimismo, es posible identificar estas estructuras en algunas obras atribuidas a los mismos *improvvisatori* del siglo XV. El *strambotto* “Sufferir son disposto” del *improvvisatore* Serafino dall'Aquila (véase Capítulo II.7.1), que se encuentra en el manuscrito Perugia 431 copiado en los años ochenta del siglo XV, podría ser perfectamente la transcripción de una improvisación realizada sobre la línea melódica de un *tenorista* utilizando fórmulas parecidas a las descritas por Guilelmus (véase Ejemplo IX.4.).<sup>24</sup>

---

<sup>22</sup> Véase Ivano Cavallini, “Sugli improvvisatori del Cinque-Seicento: persistenze, nuovi repertori e qualche riconoscimento”, *Recercare*, 1 (1989), pp. 23-37.

<sup>23</sup> Véase Ros-Fábregas, “Badajoz el músico”, pp. 56-57.

<sup>24</sup> Perugia, Biblioteca Comunale Augusta, MS 431 (G 20), fols. 126v-127r; véase Atlas, *Music at the Aragonese Court*, p. 223.

Ejemplo IX.4: Serafino dall'Aquila, "Sufferir so disposto" (CMPe, fols. 126v-127r).  
Análisis polifónico.<sup>25</sup>

The musical score consists of two systems of four staves each. The first system includes the vocal parts: [Cantus], [Contra] altus, T[enor], and [Contra] bassus. The second system continues the vocal parts, labeled C, A, T, and B. The Cantus part has the lyrics "Suf - fe - rir..." written below it. The score includes various musical notations such as clefs, notes, rests, and accidentals. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. Intervallic relationships are indicated by numbers 3, 4, 5, 6, 8, 10, and 12 between notes in different parts.

Además de la presencia de elementos del esquema de folía (compases 1-6 y 9-12), el aspecto más evidente del Ejemplo IX.4 es la relación entre Tenor y Cantus que se mueven por terceras paralelas (compases 1-4, 8-11 y 14-16) o sextas paralelas (cc. 5-6 y 11-14) empezando y terminando cada frase al unísono o a la octava. Como en el caso de "Tantanlatan falalalan", en "Suferir so disposto" se encuentran empleadas de forma alternada las dos estructuras principales que reflejan las reglas de Guilelmus: cuando Tenor y Cantus proceden por terceras, el Altus se mueve por debajo del Tenor alternando terceras y cuartas, mientras que el bajo alterna octavas y décimas; cuando Tenor y Cantus proceden por sextas, el Altus se

<sup>25</sup> Véase Capítulo II.7.1.

mueve por encima del Tenor alternando principalmente cuartas y terceras, mientras que el Bajo alterna terceras y quintas. La estructura del Ejemplo IX.4 no refleja sólo las reglas de Guilelmus, sino también la descripción del canto acompañado de finales del siglo XVI propuesta por Pirrotta. Por lo que se refiere al papel del Contra Altus que según Pirrotta “constituía una añadidura no indispensable que se omitía en la forma de ejecución más fiel a la praxis de la tradición oral no escrita”, es interesante señalar como una de las cuatro fuentes que transmiten la obra del Ejemplo IX.4 presenta una versión sin Contra Altus.<sup>26</sup>

También la praxis de improvisación vocal-instrumental con el apoyo de un *tenorista*, que ha dejado su huella más directa en el repertorio polifónico de la *frottola*, era compatible, por el tipo de textura y los resultados sonoros, con las reglas de Guilelmus. Probablemente, de una forma parecida a lo que pasó en el repertorio de *tenores* instrumentales, cuando los *improvvisatori* empezaron a realizar su música acompañándose con un instrumento polifónico, se produjo una acentuación de la dimensión acordal de este repertorio. James Haar ha sugerido que los tenores de Ortiz podrían constituir un reflejo de la antigua tradición de improvisar sobre la línea melódica de un *tenorista*, confirmando así la conexión entre los procesos compositivos utilizados en los dos repertorios.<sup>27</sup>

### **IX.3. Del *fauxbourdon* a la emancipación de la consonancia**

Las reglas de Guilelmus pueden explicar el origen del lenguaje acordal del siglo XVI que caracteriza el repertorio vocal polifónico, el repertorio de danzas instrumentales y el repertorio de melodías acompañadas típico de los *improvvisatori*. Sin embargo, tal como ha sido subrayado en la Introducción, algunos musicólogos opinan que la música de estos repertorios era concebida y percibida de forma acordal.<sup>28</sup> En este capítulo, basándome principalmente en el tratado *Arte de tañer fantasía* de Santa María, intentaré conciliar las características del lenguaje acordal renacentista con su supuesto origen en los procesos de composición-improvisación contrapuntísticos descritos por Guilelmus.

---

<sup>26</sup> Paris, Bibliothèque Nationale, Département de la Musique, Réserve MS Vm7 676, fols. 83v-84r.

<sup>27</sup> James Haar, *Essays on Italian Poetry and Music in the Renaissance, 1350-1600* (Berkeley: University of California Press, 1986), p. 84.

<sup>28</sup> Véase Introducción 2.2.3.



### IX.3.1. Guilelmus Monachus y Tomás de Santa María: dos procesos de composición para el mismo resultado sonoro

Obras instrumentales como la “Pavana” de Cabezón (véase Ejemplo VIII.19) y los “tenores” de Ortiz (véase Ejemplos VIII.18, VIII.21-22) parecen ser el resultado de la aplicación de las reglas de Guilelmus a una simple melodía utilizada como *cantus firmus*. Sin embargo, tal como ha averiguado Miguel Ángel Roig-Francolí, el proceso de composición utilizado por Ortiz y Cabezón para escribir muchas de sus obras se encuentra explicado de forma sistemática en el tratado *Arte de tañer fantasía* de Tomás de Santa María (1565).<sup>29</sup> La técnica de improvisación-composición explicada por Santa María no se basa en la preeminencia estructural del dúo melodía-tenor como la técnica de Guilelmus, sino que se basa en la preeminencia del dúo melodía-bajo. Además, mientras que Guilelmus realiza las demás voces a través de fórmulas que generan melodías utilizando intervalos repetitivos y predecibles, Santa María completa el dúo estructural utilizando fórmulas para crear sonoridades verticales o “consonancias” (véase Introducción 2.2.3.2). Sin embargo, a pesar de las diferencias sustanciales entre los dos métodos, el proceso de composición de Santa María puede producir los mismos resultados sonoros generados por las reglas de Guilelmus.

En su tratado, Santa María presenta un conjunto de reglas y fórmulas mucho más complejo y variado que el método de Guilelmus. A continuación resumo aquellas reglas básicas del *Arte de tañer fantasía* que permiten generar los mismos resultados sonoros alcanzados a través de las reglas del *De preceptis*.<sup>30</sup> Para completar el intervalo entre melodía y bajo realizando un acorde a cuatro voces, Santa María establece cuatro grados de consonancia del acorde, según la posición de las voces intermedias.<sup>31</sup> Tal como explica Santa María, los acordes a cuatro voces más consonantes y que habrá que utilizar más a menudo son los acordes en posición fundamental, que él nombra “consonancias de primer grado”; “Las [consonancias] de primer grado son las principales, por ser las de más perfecto sonido, y por esta razón tienen el primer lugar, y así han de ser las más usadas”.<sup>32</sup> Las consonancias de primer grado se distinguen, además, por tener sólo una nota repetida en las voces de Tenor y Bassus o en las voces de Altus y Bassus.<sup>33</sup> Los acordes más consonantes son los de tres

---

<sup>29</sup> Miguel Ángel Roig-Francolí, “Playing in consonances”, pp. 461-471.

<sup>30</sup> Véase Apéndice 4.13.

<sup>31</sup> Santa María, *Arte de tañer*, parte II, fols. 14v-15v. Véase Apéndice 4.13.

<sup>32</sup> Santa María, *Arte de tañer*, parte II, fol. 15r. Véase Apéndice 4.13.

<sup>33</sup> Santa María, *Arte de tañer*, parte II, fol. 15r. Véase Apéndice 4.13.

sonidos (triadas completas) en los que se duplica el bajo, o sea, la fundamental, es decir la clase de acordes que son generados también por las reglas de Guilelmus.

Después de haber clasificado las consonancias, en la segunda parte del tratado Santa María explica cómo armonizar melodías subiendo o bajando “arreo”, o sea, por grados conjuntos.<sup>34</sup> La tercera y la cuarta manera de bajar y subir “arreo” consisten en alternar, respectivamente, octavas y décimas, y décimas y doceavas entre Bajo y Tiple.<sup>35</sup> Las secuencias repetitivas de intervalos entre Bajo y Tiple utilizadas en la tercera y la cuarta manera son las mismas secuencias generadas por las reglas de Guilelmus: en las obras basadas en el dúo Tenor-Tiple por sextas paralelas se forman intervalos de octavas y décimas entre el Bajo y el Tiple; en las obras basadas en el dúo Altus-Tiple por terceras paralelas, se forman intervalos de décimas y doceavas entre el Bajo y el Tiple. Las consonancias que Santa María utiliza en la tercera y cuarta manera son todas consonancias “de primer grado” y todas las voces generadas respetan las correspondencias numéricas de las reglas de Guilelmus (véase mi transcripción en los Ejemplos IX.5 y IX.6, donde señalo los intervalos entre el Tenor y las otras voces):

Ejemplo IX.5: Tomás de Santa María, “Tercera manera de subir y baxar arreo”  
(*Arte de tañer fantasía*, parte II, fol 21v).<sup>36</sup>

Ejemplo IX.6: Tomás de Santa María, “Cuarta manera de subir y baxar arreo”  
(*Arte de tañer fantasía*, parte II, fol 223).<sup>37</sup>

<sup>34</sup> Santa María, *Arte de tañer*, Parte II, fols. 20v-56r. Véase Apéndice 4.13.

<sup>35</sup> Santa María, *Arte de tañer*, Parte II, fols. 21r-22r. Véase Apéndice 4.13.

<sup>36</sup> Santa María, *Arte de tañer*, Parte II, fol. 21v. Véase la reproducción facsímil en el Apéndice 4.13.

<sup>37</sup> Santa María, *Arte de tañer*, Parte II, fol. 22r. Véase la reproducción facsímil en el Apéndice 4.13.

La tercera y cuarta manera de “bajar y subir arreo” corresponden respectivamente a la estructura principal generada por las reglas de Guilelmus (con Tenor y Tiple por sextas paralelas) y a la estructura derivada de las reglas de Guilelmus (con Altus y Tiple por terceras paralelas). Los dos procesos de composición-improvisación llegan al mismo resultado sonoro mediante fórmulas distintas: Santa María se basa en un dúo estructural entre Tiple y Bassus completado mediante sonoridades verticales o “consonancias” de primer grado; Guilelmus se basa en la generación de tres voces aplicando fórmulas que producen intervalos lineales repetitivos y previsibles. Aplicando la tercera y la cuarta manera de bajar y subir “arreo” de Santa María a melodías en modo menor se generan automáticamente los acordes del esquema de folía (véase los primeros cuatro acordes del Ejemplo IX.5 y del Ejemplo IX.6); lo mismo ocurre aplicando las reglas de Guilelmus a un tenor con las mismas características (véase Ejemplo VIII.3).

A pesar de alcanzar el mismo resultado sonoro, el proceso de composición utilizado por Cabezón y Ortiz es diferente del proceso de composición explicado en el *De preceptis artis musicae* que fue probablemente utilizado por los compositores del repertorio vocal de finales del siglo XV y comienzos del siglo XVI. Las reglas de Guilelmus, que reconocen un papel estructural fundamental al Tenor, pertenecen todavía a los procesos de composición del siglo XV; las reglas de Tomás de Santa María y el concepto de “consonancia” evidencian la dimensión vertical de la música anticipando los conceptos y la praxis del período barroco. Sin embargo, los dos procesos de composición pueden generar la misma música y a nivel analítico justifican una lectura tanto horizontal-polifónica como vertical-armónica de una misma obra.

### **IX.3.2. La “emancipación de la consonancia” y la “emancipación del bajo”**

Las diferentes y a veces contradictorias conclusiones a las que han llegado los investigadores que se han ocupado del origen de los esquemas armónicos y del lenguaje acordal renacentista proceden de la ambivalencia que este repertorio tenía en el siglo XVI. Ambas interpretaciones, polifónica y acordal, están justificadas por los teóricos renacentistas y pueden ser aplicadas a nivel analítico, histórico e interpretativo al mismo repertorio: las reglas de Guilelmus Monachus permiten explicar el origen de los esquemas armónico-melódicos en un proceso de composición que no contradice la mentalidad musical del siglo XV; las reglas de Santa María confirman la consolidación a mediados del siglo XVI de la percepción vertical y acordal del mismo repertorio que refleja las reglas de Guilelmus. Los dos métodos

constituyen en realidad dos perspectivas diferentes para describir o generar el mismo objeto sonoro. Sin embargo, bajo la perspectiva de Santa María se produce una emancipación de la dimensión vertical de la música con respecto al tejido contrapuntístico, o sea, una “emancipación de la consonancia”.

Es posible establecer varios niveles de “emancipación de la consonancia”. En un primer nivel, los músicos y los teóricos (por ejemplo Santa María y Cabezón) conciben de una forma vertical una pieza que también puede ser analizada o generada mediante las reglas del contrapunto (Guilelmus). En un segundo nivel, la consonancia o acorde llega a ser independiente del tejido polifónico. Según una concepción puramente acordal y vertical de la composición, la iteración de acordes fijos y predecibles en estado fundamental no implica necesariamente que todas las voces que forman el acorde se dispongan en secuencias lineales polifónicamente ordenadas. En el segundo nivel de “emancipación de la consonancia”, las secuencias de acordes no forman un entramado polifónico continuo y coherente con las reglas del contrapunto. La culminación de la emancipación de la consonancia en el Renacimiento se puede observar en el repertorio para guitarra rasgueada que se originó en España para difundirse a Italia y Francia a partir de finales del siglo XVI, y que tiene una importancia fundamental en la transmisión y circulación del repertorio de danzas y canciones basadas en esquemas armónicos. Debido a la afinación del instrumento y a la técnica de ejecución, los acordes realizados por una guitarra pueden ser indiferentemente en estado fundamental, en primera inversión, o en segunda inversión. En este repertorio, desaparece la conexión horizontal o polifónica entre los acordes, y las notas que forman la consonancia constituyen el único elemento que determina el tipo de acorde y su función.

Paralelamente a la emancipación de la consonancia, se produjo otro fenómeno importantísimo a nivel teórico y práctico: la “emancipación del bajo”. Con el cambio de perspectiva evidenciado en el tratado de Santa María, el bajo llega a ser un elemento estructural fundamental junto con la voz más aguda. En el *Tratado de glosas* de Ortiz, el bajo solo es la voz estructuralmente más importante que resume en sí las otras voces y que puede ser usado como fundamento autónomo de una composición o de una improvisación (véase Capítulo VII.4). La concepción de consonancia que emerge en el tratado de Ortiz aparece más “avanzada” con respecto a la concepción de consonancia del tratado de Santa María, y corresponde a un alejamiento ulterior con respecto a las reglas de Guilelmus.

La evolución paralela de la emancipación de la consonancia y del bajo puede ser descrita a través del análisis de las fuentes musicales. El repertorio vocal italiano e ibérico de principios del siglo XVI basado en el esquema de folía o en esquemas parecidos refleja

fielmente las reglas de Guilelmus. En el repertorio instrumental de mediados del siglo XVI se pueden establecer claramente dos tendencias. Por un lado autores como Cabezón, a pesar de pensar y componer en términos de consonancias, mantienen en sus obras una estructura polifónica que sigue reflejando también las reglas de Guilelmus. Por otro lado, sobre todo en obras para vihuela en España y laúd en Italia, los acordes no forman un tejido polifónico continuo y coherente, mientras que el bajo tiene a menudo la función de resumir en sí toda la consonancia o acorde y es utilizado como cimiento autónomo de las variaciones; este proceso aparece particularmente evidente en el caso de las pavanillas instrumentales españolas analizadas en los capítulos VI.1-VI.4. Sin embargo, no es posible establecer cuándo los compositores dejaron de pensar en términos polifónicos (Guilelmus) y empezaron a concebir la música en términos acordales (Santa María). Seguramente la praxis de aplicar los procesos de composición-improvisación descritos por Guilelmus a instrumentos polifónicos como el laúd, la vihuela o los instrumentos de tecla, favoreció este desplazamiento de perspectiva. Efectivamente, el método de Guilelmus iba dirigido a compositores de música vocal o a cantores que tenían que improvisar melodías sobre un *cantus firmus* o tenor. Por otro lado, el método de Santa María iba dirigido a compositores de música instrumental o a tañedores de instrumentos polifónicos como la vihuela o cualquier instrumento de tecla, que tenían que improvisar un acompañamiento por acordes a partir de una idea melódica.

No debemos necesariamente considerar las fases de la “emancipación de la consonancia” como diferentes etapas que se han sucedido en el tiempo. Por ejemplo, en las piezas del manuscrito para tecla de la Biblioteca Marciana de Venecia recopilado en los años veinte del siglo XVI y anterior a las obras de Cabezón, el acompañamiento a la melodía principal presenta una gran independencia respecto a las reglas del contrapunto.<sup>38</sup> Además, ya en la música de danza para laúd de Joan Ambrosio Dalza, que encontramos en una de las primeras colecciones publicadas por Petrucci (1508), se puede notar a menudo una marcada dualidad entre la voz más aguda y el bajo.<sup>39</sup> Esta misma tendencia se puede subrayar en el ámbito español en la colección *El Delphín* de Narváez publicada en 1538 (véase Ejemplo VII.14). La concepción horizontal-contrapuntística de la música, la concepción vertical por consonancias y la consonancia “emancipada” constituyen tres formas de pensar y escribir la música que coexistieron a lo largo de todo el siglo XVI.

---

<sup>38</sup> Venezia, Biblioteca Marciana (Ms. Ital. IV, 1227); edición moderna en Knud Jeppesen, *Balli antichi veneziani*, p. 13.

<sup>39</sup> Joan Ambrosio Dalza, *Intabolatura de lauto libro quarto* (Venecia, 1508). Véase por ejemplo la transcripción de la “Pavana alla ferrarese” seguida por su “Saltarello” y su “Piva” en Ruggiero Chiesa, ed., *Antologia di musica antica per liuto, vihuela e chitarra*, 2 vols. (Milano: Suvini Zerboni, 1969), vol. 1 pp. 6-13.

#### IX.4. Origen y evolución de los esquemas armónicos

Con las evidencias recogidas en este Capítulo IX y en el anterior Capítulo VIII es posible definir con más detalle el proceso de formación de los esquemas armónicos en tres fases sugerido por Maurice Esses: 1) una melodía popular; 2) la misma melodía más un acompañamiento homofónico; y 3) una pieza instrumental donde aparece el acompañamiento homofónico sin que aparezca necesariamente la melodía original.<sup>40</sup>

Tal como he subrayado en las Conclusiones de la Parte II, la teoría de Esses no consigue explicar las características comunes que comparten todos los esquemas armónico-melódicos.<sup>41</sup> Ahora sabemos que las sonoridades acordales y las características comunes que los esquemas armónicos comparten se lograron originalmente a través de fórmulas contrapuntísticas fijas utilizadas para improvisar o componer música. Estas fórmulas descritas por Guilelmus Monachus se empleaban a finales del siglo XV en repertorios relacionados con la tradición oral y con música “de consumo”: las utilizaban los cantores de las capillas catedralicias para entonar los salmos, los cantores de las capillas en las cortes españolas para entonar canciones “ligeras”, los *improvvisatori* italianos acompañados por su instrumento musical y por un *tenorista*, los instrumentistas para improvisar bailes sobre un *cantus firmus*. Todavía no es posible afirmar si estas fórmulas eran utilizadas también por los “villanos” que constituyen la supuesta fuente de inspiración para compositores de villancicos y *villanesche*. Lo que sí es cierto es que a partir de finales del siglo XV este repertorio “de consumo” empieza a aparecer en las fuentes musicales cultas españolas e italianas: villancicos, *villanesche*, *falsobordoni*, frottole y música instrumental.

Tal como sugiere Esses, la melodía es aquel elemento fundamental que determina las características de cada esquema armónico fijo con respecto a las características generales del repertorio acordal del siglo XVI. Es posible dividir las melodías que mediante la aplicación de procesos de composición-improvisación específicos dan origen a los esquemas armónico-melódicos, en dos grandes categorías: 1) las melodías “flexibles”, utilizadas para entonar varios textos y metros poéticos, como las series melódicas “x” e “y” utilizadas en la fórmula  $\alpha$ - $\beta$  para componer villancicos, los tonos de los salmos y, más tarde, la *Romanesca* y el *Ruggiero*; y 2) las melodías generalmente asociadas a un único texto, o a más textos fijos, como *La cara cosa-La gamba* o Las vacas. Todas las melodías utilizadas en estos repertorios son breves, se mueven en un ámbito pequeño y generalmente por grados conjuntos. Melodías de este tipo, mediante la aplicación de las reglas de Guilelmus generan una cantidad limitada y

---

<sup>40</sup> Esses, *Dance*, Vol. 1, p. 583.

<sup>41</sup> Véase Parte II-Conclusiones 5.2.

repetitiva de acordes. Por esta razón podemos encontrar las mismas secuencias fijas de acordes en repertorios geográficamente muy lejanos y culturalmente muy distintos, y por esta razón Richard Hudson pudo esquemáticamente reducir todos los esquemas armónicos a cuatro series abstractas (véase Introducción 2.1.5.1). También las características tonales de este repertorio descritas por Hudson son en realidad la consecuencia de fórmulas contrapuntísticas fijas aplicadas a melodías con características particulares. Debido al movimiento del bajo generado por las reglas de Guilelmus, cuando la melodía procede por grados conjuntos, los acordes resultantes se mueven a través de cadenas de dominantes secundarias que es posible interpretar bajo una perspectiva tonal moderna (véase Introducción 2.2.3 y compárense los Ejemplos IX.5 y IX.6 con los Ejemplos VIII.1 y VIII.2).

Otra característica de las melodías que generan los esquemas armónico-melódicos, además de la sencillez y brevedad, es la redundancia: la misma melodía y el acompañamiento generado servía para entonar varias estrofas de un mismo texto poético o para realizar varias mudanzas de un mismo baile. Es posible formular la siguiente definición para describir el origen de un esquema armónico-melódico mediante la aplicación de las reglas de Guilelmus o de las reglas de Santa María a una melodía con determinadas características: los esquemas armónico-melódicos se originaron a través de la aplicación de un proceso de composición-improvisación que genera intervalos predecibles y repetitivos, a unas melodías que también son predecibles y repetitivas. Un ejemplo de estas melodías son los simples temas populares que se encuentran en las colecciones de música instrumental del Renacimiento italiano, las series melódicas “x” e “y” de la fórmula  $\alpha$ - $\beta$ , y, por supuesto, los tonos de los salmos en el ámbito eclesiástico.

La tercera fase descrita por Esses (“una pieza instrumental donde aparece el acompañamiento homofónico sin que aparezca necesariamente la melodía original”) fue la consecuencia del fenómeno que he llamado “emancipación de la consonancia”. En esta fase, los acompañamientos generados originalmente a través de procesos contrapuntísticos, “cristalizan” en secuencias de acordes, y en lo que hoy llamamos “esquema armónico”. El esquema armónico, resumido a veces en la sola línea del bajo, llega a ser independiente de la melodía que lo había originado y es utilizado como base para improvisar o componer nueva música (véase el Capítulo VII.4 sobre los “tenores italianos”). Sólo en este estadio es posible hablar propiamente de “bajo obstinado”, ya que la presencia simultánea de la melodía principal y del acompañamiento generado a través del proceso de composición era típica de este repertorio desde sus orígenes.

### **IX.5. Los esquemas armónicos y la emancipación de la consonancia en la interpretación de Vincenzo Galilei (*Dubbi*, 1591)**

A finales del siglo XVI, Vincenzo Galilei nos ofrece su visión personal sobre la formación de los esquemas armónico-melódicos y la emancipación de la consonancia en el manuscrito *Dubbi intorno a quanto io ho detto dell'uso dell'henarmonio con la solutione di essi*.<sup>42</sup> Escrito en 1591, es uno de los últimos textos teóricos de Galilei y fue concebido como breve suplemento a otro tratado, *Discorso intorno all'uso dell'Enharmonio*.<sup>43</sup> Estos textos se centran principalmente en la cuestión de los géneros cromático y enarmónico y de su uso en la música del siglo XVI. Sin embargo, en los *Dubbi*, Galilei examina algunos problemas relacionados con la composición y el acompañamiento de la monodía en la antigüedad. Según Claude Palisca, Galilei, en esta parte de los *Dubbi*, proporciona la respuesta a una cuestión que en su *Dialogo della Musica Antica et della Moderna* (1581) había dejado sin solución; cómo realizar en práctica su ideal en música: la monodía acompañada.<sup>44</sup> Galilei encuentra la respuesta a este problema en las dos principales fuentes de inspiración del hombre renacentista: la antigüedad y la naturaleza.

#### **IX.5.1. Las melodías de los esquemas armónicos**

En la primera parte de los *Dubbi*, Galilei se ocupa de las características de las melodías de la Grecia clásica que a pesar de basarse en cuatro o cinco notas, producían sorprendentes efectos sobre los oyentes. En particular, Galilei se refiere al legendario músico Olimpo, cuyas melodías, según Plutarco, no utilizaban más de tres o cuatro sonidos:

el uso de pocas notas es natural, tanto en el habla como en el canto, ya que el fin del uno y del otro es la expresión de los conceptos del alma a través de las palabras bien expresadas: en estos casos en los oyentes se produce aquella afición que el músico quiso producir a través de estos medios. El uso de muchas notas es artificial y se puede realizar sólo con aquellos instrumentos solistas que son el producto del artificio; no se puede realizar con ninguna de

---

<sup>42</sup> Galilei, *Dubbi*; edición moderna en Frieder Rempp, ed., *Die Kontrapunkttraktate*, pp. 181-184. Véase la transcripción íntegra del tratado en el Apéndice 4.7.

<sup>43</sup> Vincenzo Galilei, *Dubbi*, fols. 3r-34v.

<sup>44</sup> Claude Palisca, "Vincenzo Galilei", pp. 344-360.



las voces humanas que son el producto de la naturaleza, tanto cuando cantan solas como cuando cantan acompañadas por un instrumento [mi traducción]”.<sup>45</sup>

Por un lado están la naturaleza y la música de la antigüedad que se adaptaba a la naturaleza; por el otro está la artificiosidad de la música contemporánea. El secreto de la música griega residía entonces en la limitación de medios y en la conformidad con la naturaleza. Sin embargo, Galilei afirma que también en sus tiempos existen formas de expresión parecidas a las de los griegos: se trata de las arias populares más famosas de la época.

En la misma medida en que sus *arie* [las de Olimpo] no requerían más de tres o cuatro cuerdas o notas [...], así hoy en día muchas de nuestras *arie* no alcanzan ni superan una cantidad de seis notas: esto pasa por ejemplo en las partes de soprano de *Come t’haggio lasciato vita mia, ti parti cor mio caro*, *la brunettina mia*, *la pastorella si leva per tempo*, *l’aria comune della terza rima*, *la de la Romanesca* y en las demás [*arie*]. El soprano de estos temas, que es la parte que principalmente les proporciona el *aria* aunque cuando seis u ocho voces están cantando en *consonanza*, no sobrepasa la dicha cantidad de notas [mi traducción].<sup>46</sup>

En este pasaje que ya ha sido comentado (véase Introducción 2.2.3.1), Galilei nombra algunas de las arias más célebres de sus tiempos a las que podemos añadir “*l’aria della Girometta*” y “*quella di Giaiburnaccio*” mencionadas más adelante en los *Dubbi*.<sup>47</sup> Tal como

---

<sup>45</sup> Rempp, ed., *Die Kontrapunkttraktate*, p. 184: “[...] il ricercare di poche corde è cosa naturale e in ragionando e in cantando; perche il fine dell’uno e dell’altro è solo l’espressione de concetti dell’animo con il mezzo delle parole bene espresse e intese, i quali con essere dagli uditori si genera in loro quell’affetione che al musico piace con il loro mezzo trattare; et artificiale è il ricercarne molte; la qual cosa agli strumenti fatti della medesima arte nell’esser soli sonati conviene, et non punto alle voci dalla natura prodotte, si nel cantar solo come ancora nel cantare al suono di qualsia strumento”. Véase Apéndice 4.7.

<sup>46</sup> Rempp, ed., *Die Kontrapunkttraktate*, p. 182: “[...] quanto poi que e dette sue arie non ricercassero piu di tre o quattro corde et voci, neanche questo repugnerà [...] atteso che ancora hoggi molte delle mostrate arie o non aggiungono o non trapassano la quantità di sei corde; come sarebbe per esempio la parte del soprano di *Come t’haggio lasciato vita mia, ti parti cor mio caro*, *la brunettina mia*, *la pastorella si leva per tempo*, *l’aria comune della terza rima*, *quella della romanisca*, et nelle altre; il soprano delle quali che è quello che dà principalmente loro l’aria, quando bene anco cantasse in consonanza con sei et otto altri, non passa oltre la detta quantità di corde”. Véase Apéndice 4.7.

<sup>47</sup> Rempp, ed., *Die Kontrapunkttraktate*, p. 184. Véase Apéndice 4.7.

ha demostrado Palisca, podemos encontrar versiones de los temas citados por Galilei en el repertorio de laudas, *frottole*, *villotte*, *villanelle* o en las tablaturas para laúd.<sup>48</sup> Galilei afirma que la melodía más aguda de estos temas es la que principalmente les proporciona el “aria” aunque cuando seis u ocho voces están cantando en *consonanza* (por acordes). Las melodías de este repertorio se caracterizan básicamente por el número limitado de notas en las que se basan. En un pasaje parecido que se encuentra en el *Dialogo*, Galilei proporciona otra característica que comparten las melodías de este repertorio y las melodías de los griegos: repetitivas.

[las músicas de los antiguos] eran sobre todo arias breves y sencillas, creadas principalmente para la satisfacción del vulgo y que se replicaban más veces para entonar dos, tres o cuatro versos; lo mismo que podemos oír hoy en día en el cantar un capítulo con el laúd, y en los cantos y bailes en conjunto, del pueblo, de los campesinos y parecidos; esta forma de cantar y tocar se usaba mucho junto con el baile, por el coro de la sátira, de la comedia, de la tragedia [mi traducción].<sup>49</sup>

Tanto en la música de los griegos como en la música popular del Renacimiento, las mismas melodías se repiten más veces “para entonar dos, tres o cuatro versos”. En este pasaje Galilei pone claramente en relación la cultura oral y popular de su época (“plebe & rusticali et simili”) con el canto acompañado, el repertorio polifónico profano y la música de danza. Las “arie” citadas por Galilei y la música de los griegos, además del número reducido de las notas de las melodías, y de ser éstas repetitivas, parecen tener en común otros factor: la procedencia de la cultura oral y popular.

---

<sup>48</sup> Palisca, “Some links”, p. 348.

<sup>49</sup> Vincenzo Galilei, *Dialogo della musica antica et della moderna* (Florenca: Marescotti, 1581), p. 100: “Le musiche [...] eran le piú volte arie brevi & semplici; non per altro fatte buona parte di esse, che per satisfazione del vulgo: sopra il suono delle quali si replicava l’istesso à ciascuno due, tre, quattro versi; non altramente di quello che udiamo tutto il giorno nel cantare un capitolo nel liuto, & ne canti & balli insieme, della plebe & rusticali & simili, la qual manera di sonare & cantare, era assai frequentata insieme col ballo, dal coro della satira, della comedia, della tragedia [...]”. Véase Apéndice 4.7.

### IX.5.2. Los esquemas armónicos

Para indicar el acompañamiento acordal típico de piezas basadas en esquemas armónico-melódicos, Galilei utiliza el mismo término “consonanza” (“cuándo seis u ocho voces están cantando en *consonanza*”) que ha sido desarrollado a propósito de los tratados de Ortiz y Santa María. Efectivamente, el otro elemento común a los temas y a los repertorios citados por Galilei (el canto acompañado de los *improvvisatori*, las canciones populares y las danzas cantadas) es la forma específica de realizar el acompañamiento a las melodías: “La Girometta”, “Come t’aggio lasciato”, “Ti parti o cor”, “La brunettina”, la “Romanesca” y el “Aria de la terza rima” cuando tienen forma de *villotta*, de danza cantada, de música instrumental o de melodía acompañada, presentan siempre el mismo acompañamiento basado en acordes en estado fundamental. Las versiones de los temas citados por Galilei, que Palisca ha recogido, resultan compatibles con las reglas de Guilelmus y con una interpretación armónica y acordal.<sup>50</sup> Todas estas piezas comparten la misma característica: son arias estándar con un acompañamiento acordal estándar. Tal como afirma Palisca, en muchos casos estos acompañamientos acordales y sus bajos, que eran el resultado de la praxis de ejecución de los *improvvisatori*, llegaron a ser independientes y sobrevivieron a las melodías originales.<sup>51</sup> Es éste el caso de “arie” o “tenori” como la “Romanesca”, el “Ruggiero” y “La gamba”. En los *Dubbi*, Galilei explica cómo estas “arie” del repertorio oral y popular llegaron a adquirir sus acompañamientos estándar: no expone un proceso de composición parecido al de Guilelmus ni el de Santa María, sino que relaciona las arias populares con la cultura griega.

Después de las características de las melodías de los griegos, Galilei se ocupa de otro tema de fundamental importancia para la tertulia de los Bardi: la presencia o no de un acompañamiento polifónico en el repertorio de los griegos. Galilei no puede concebir una monodia “pura” privada de las “consonancias” que “sería como una pintura privada de los colores”,<sup>52</sup> por esta razón interpreta de una forma muy personal aquel pasaje de *Las leyes*, donde Platón afirma que los citaredos deben acompañar el canto al unísono (“*proschorda*”) y no “en consonancia” (“*synphonon*”). En realidad, afirma Galilei, existen dos formas de “cantare all’unisono”: la forma más sencilla y primitiva se produce cuando la melodía de un instrumento dobla exactamente la melodía de la voz; la otra forma de “cantare all’unisono” según Galilei se produce cuando un instrumento realiza un acompañamiento homofónico

---

<sup>50</sup> Véase Palisca, “Some links”, pp. 348-351.

<sup>51</sup> Palisca, “Some links”, p. 355.

<sup>52</sup> Rempp, ed., *Die Kontrapunkttraktate*, p. 182: “Oltre che privare la musica dell’uso loro, non è egli [...] l’istesso che privare la pittura della vaghezza de’ colori?”. Véase Apéndice 4.7.

(“strumento del quale siano percosse più corde nel tempo medesimo”) que comprenda también la melodía del cantante:

[la segunda forma de cantar al unísono se produce] cuándo alguien canta acompañado por un instrumento del que se utilizan más cuerdas contemporáneamente (“nel tempo medesimo”): entre [las melodías formadas por estas cuerdas] se halla doblada la parte del cantante, y [las varias voces] están dispuestas de tal manera que forman entre sí varios acordes (“consonancias”) [mi traducción].<sup>53</sup>

Se puede realizar este tipo de acompañamiento al unísono de dos maneras:

Una, que es la verdadera y principal, ocurre cada vez en que el *aria* del cantante es uniforme a las consonancias producidas por el instrumento, de tal forma que producen un único cuerpo y un único sonido; esto pasa en el caso de aquellas arias que he mencionado. La otra manera [de acompañar al unísono] ocurre cada vez en que el grupo de consonancias producidas por el instrumento no está perfectamente proporcionado y unido con el *aria* del cantante; en este caso se puede decir que el cantante canta in *consonanza allo strumento* [mi traducción].<sup>54</sup>

Tal como afirma Galilei, la primera manera de acompañamiento homofónico es el “verdadero” canto al unísono y ocurre cuando los acordes están perfectamente proporcionados y unidos al aria; la segunda manera de acompañamiento al unísono se produce cuando los acordes no están perfectamente proporcionados y unidos al aria y es denominada por Galilei

---

<sup>53</sup> Rempp, ed., *Die Kontrapunkttraktate*, pp. 182-183: “et questo è quando uno canti allo strumento del quale siano percosse più corde nel tempo medesimo, tra le quali sia ancora la parta di quello che canta, disposte si che faccino tra di loro diverse consonanze”. Véase Apéndice 4.7.

<sup>54</sup> Rempp, ed., *Die Kontrapunkttraktate*, p. 183: “una che è la pincipale et la vera, segue tutta volta che l’aria di quello che canta allo strumento sia di maniera uniforme alle consonanze da quello che poi è tutto un corpo et <un istesso> suono; cotal accade a quelle Arie da me di sopra nominate: segue l’altra maniera tutta volta che quel tal corpo di consonanze diverse cagiona lo strumento, non sia con l’aria del cantante perfettamente proportionato et unito; et all’hora si potrà dire che quel tale cantasse in consonanza allo strumento”. Véase Apéndice 4.7.

“cantar en consonancia”. Según Galilei, Platón, cuando exige el canto al unísono y condena el canto en consonancia, se refiere a estas dos formas de acompañamiento homofónico.

No sería posible comprender la naturaleza de estas dos formas de acompañamiento, si Galilei no se basara en la comparación explícita con la música contemporánea y si no utilizara dos ejemplos musicales. El acompañamiento al unísono que Platón aprobaría es utilizado en “quelle arie da me di sopra nominate” (“La Girometta”, “Come t’aggio lasciato”, “Ti parti o cor”, “La brunettina”, la “Romanesca” y el “Aria de la terza rima”), y está ilustrado en el primero de los dos ejemplos (véase mi transcripción en el Ejemplo IX.7).

Ejemplo IX.7: Vincenzo Galilei, “Unisono” (*Dubbi*, fol 66v.).<sup>55</sup>

En el segundo ejemplo, Galilei propone la forma de acompañamiento por “consonanza” que “è quella dannata da Platón”, armonizando de forma diferente la misma melodía del ejemplo precedente (véase Ejemplo IX.8):

Ejemplo IX.8: Vincenzo Galilei, “Consonanza” (*Dubbi*, fol 66v.).<sup>56</sup>

<sup>55</sup> Transcripción realizada a partir de la reproducción del original en Rempp, ed., *Die Kontrapunkttraktate*, p. 183.

<sup>56</sup> Transcripción realizada a partir de la reproducción del original en Rempp, ed., *Die Kontrapunkttraktate*, p. 183.

El acompañamiento (“unísono”) que Platón hubiera aprobado y que es utilizado en las “arie” populares del siglo XVI se genera mediante el empleo de aquellos intervalos repetitivos y predecibles que Guilelmus explicó en su tratado un siglo antes de que Galilei escribiera su *Dialogo*: todos los acordes están en estado fundamental; Tenor y Cantus se mueven por sextas paralelas; el Altus alterna intervalos de tercera y cuarta por encima del Tenor; el Bajo alterna intervalos de quinta y tercera por debajo del Tenor (véase Ejemplo IX.7). En el otro tipo de acompañamiento (“Consonanza”), las voces no se mueven formando intervalos predecibles y repetitivos y se producen dos acordes en primera inversión (compases 1 y 4). Según Palisca, en el caso de la “consonanza”, el acompañamiento no está perfectamente proporcionado y unido con el *aria* del cantante debido a los dos acordes en inversión y porque es utilizado dos veces un acorde de Mi bemol mayor ajeno a la escala natural de la melodía. Según mi opinión, la frase de Galilei se refiere más bien al proceso de composición y no al material armónico utilizado. En el ejemplo de “Unísono” los acordes (“consonancias”) son uniformes y perfectamente “proporcionados” y unidos a la melodía porque están generados utilizando unas proporciones fijas y predecibles aplicadas a la melodía; en el segundo ejemplo el acompañamiento es generado a través del artificio del contrapunto: por un lado tenemos proporción y uniformidad (elementos básicos del arte renacentista italiano), por el otro desequilibrio y artificiosidad.

### IX.5.3. La emancipación de la consonancia

Según Galilei, el acompañamiento por “Unísono” tiene un efecto fisiológico preciso:

[las consonancias] son uniformes entre si de tal manera que al oído suenan como un único sonido, ya que las tres partes más graves “accordano” de tal forma con la parte más aguda, que más no es posible desear debido a las reglas del contrapunto.<sup>57</sup>

---

<sup>57</sup> Rempp, ed., *Die Kontrapunkttraktate*, p. 183: “[...] ma di maniera tra di loro uniforme che all’udito rappresentano per modo di favellare un solo suono. Imperoche le tre parti più gravi accordano di maniera con la quarta parte piú di loo acuta, che più oltre (mercié delle regole del contra[punto]) non è lecito desiderare”. Véase Apéndice 4.7.

En el “Unisono” las voces tienden a fundirse en un único acorde creando el acompañamiento ideal para la melodía principal; en la “Consonancia” las voces tienden a mantener una cierta independencia por el uso de procedimientos contrapuntísticos más artificiosos. El efecto fisiológico de fusión que se produce en el oído en el caso del “Unísono” genera la impresión de una melodía acompañada por acordes (las voces “accordano” entre sí); sin embargo, este efecto se consigue mediante reglas contrapuntísticas (“mercié delle regole del contra[punto]”). Galilei llega a formular el concepto de “monodia acompañada por acordes” intentando explicar racional y fisiológicamente el principio de la emancipación de la consonancia.

En el último párrafo del tratado, Galilei explica cómo la emancipación de la consonancia en su estado más avanzado necesita romper con las reglas del contrapunto: él, afirma, hubiera mejorado el Ejemplo IX.7 (“Unisono”) cambiando el quinto acorde de Sol menor por un acorde de Sib mayor modificando el Bajo (Sib) y el Contra (Fa).<sup>58</sup>

[De esta forma, el músico] conseguirá la perfección deseada. Pero, ¿quién se lo impide, entonces? la ley del moderno contrapunto que prohíbe el uso de dos octavas y de dos quintas. Esta ley [del contrapunto] aplicada en dicho contexto aparece totalmente contraria a cualquier ley de la naturaleza y del canto.<sup>59</sup>

Galilei está describiendo el segundo nivel de “emancipación de la consonancia”, donde las secuencias de acordes no forman un entramado polifónico continuo y coherente con las reglas del contrapunto.

En los *Dubbi* se encuentra explicada y resumida la historia de la formación y evolución de los esquemas armónico-melódicos trazada en este capítulo: desde la aplicación de fórmulas polifónicas a breves temas de origen popular hasta la emancipación de la consonancia. Tal como afirma Palisca:

---

<sup>58</sup> Rempp, ed., *Die Kontrapunkttraktate*, p. 184. Véase Apéndice 4.7.

<sup>59</sup> Rempp, ed., *Die Kontrapunkttraktate*, p. 184: “[...] conseguirá il perfetto desiderato. Chi glielo vieta adunque; la legge de moderni contrapuntisti che gli proibisce l’uso di due ottave, et quello ancora di due quinte. Legge in cotale affare veramente contro ognilege dela natura del canto”. Véase Apéndice 4.7.

Galilei consideraba las arias populares como aquellos modelos de simplicidad, de naturalidad, de economía de medios y de directa expresión del texto y del afecto, que admiraba en el arte griego [...]. Su sublevación [en contra de la polifonía] no nació simplemente de un entusiasmo humanístico hacia una supuesta praxis musical griega, sino que fue la consecuencia de su devoción hacia el idioma homofónico de la música popular italiana. Como muchos de sus campesinos, él consideraba los artificios del contrapunto ajenos a su inclinación hacia el canto. Según él, los compositores tenían que dirigirse hacia las formas populares de la música vocal y adoptar las técnicas creativas de la *canzone alla villana* [mi traducción].<sup>60</sup>

Las reglas de Guilelmus, los esquemas armónico-melódicos, y el repertorio de origen popular llegan a ser, bajo la perspectiva de Galilei, un eslabón de unión entre el mítico pasado clásico revisado y la música del “futuro” que estaba naciendo en las disquisiciones teóricas y en las experimentaciones de la Camerata florentina.

## IX.5. Resumen

Los esquemas armónico-melódicos constituyen un fenómeno complejo y que varía a lo largo del siglo XVI paralelamente con la consolidación de una sensibilidad armónico-vertical en el lenguaje musical. El lenguaje acordal del siglo XVI al que pertenece el esquema de folía, surgió a partir de los procesos contrapuntísticos típicos del siglo XV descritos por Guilelmus Monachus. Las fórmulas de Guilelmus permiten explicar el origen de varios géneros instrumentales y vocales relacionados con el lenguaje acordal del siglo XVI sin suponer una rotura neta con las técnicas de composición del siglo XV sobre *cantus firmus*.

Dentro del lenguaje acordal surgieron y se desarrollaron los esquemas armónico-melódicos que son el resultado de la aplicación de un proceso de composición-improvisación que genera intervalos predecibles y repetitivos a unas melodías que también son predecibles y repetitivas. A través del análisis del repertorio instrumental de la segunda mitad del siglo XVI y mediante el estudio de los tratados de Ortiz, Santa María y Galilei, ha sido posible

---

<sup>60</sup> Palisca, “Some links”, pp. 358-359: “Galilei looked upon the popular airs as models of simplicity, naturalness, economy, and direct expression of text and mood, qualities he admired in Greek art [...]. His revolt was not born simply of humanistic enthusiasm over an alleged Greek practice but principally of a devotion to the homophonic idiom of Italian popular music. Like many of his countrymen, he found the artifices of counterpoint alien to his songful nature. He would have had the serious composers take over the popular forms of vocal music and embrace the creative technique of the *canzone alla villana*”.



evidenciar cómo a lo largo del siglo se produjo el fenómeno que he llamado “emancipación de la consonancia” que es imprescindible para entender la evolución de los esquemas armónicos. Las mismas estructuras que a finales del siglo XV se conseguían a través de procedimientos contrapuntísticos pueden ser generadas también mediante procesos de composición-improvisación descritos por Santa María, centrados en la dimensión vertical de las consonancias; en este cambio de perspectiva se encuentra el verdadero origen del lenguaje acordal renacentista que constituye la base de las praxis compositivas e interpretativas del período barroco. En un estadio posterior de la emancipación de la consonancia, los acordes de los esquemas armónicos pierden su atadura con la melodía originaria y con el tejido polifónico. Este estadio es evidente en el tratado de Ortiz, donde los “tenores italianos”, cuya estructura polifónica es compatible tanto con las fórmulas de Guilelmus como con las de Santa María, pueden ser resumidos a través de la ejecución de solamente la línea del bajo.

Vincenzo Galilei, en el tratado *Dubbi intorno a quanto io ho detto dell'uso dell'henarmonio*, resume la historia de la formación y evolución de los esquemas armónicos confrontando la música de la Grecia antigua con la música popular de su época. Galilei, además de confirmar la relación entre el origen de los esquemas armónicos con la cultura oral y popular del Renacimiento, explica desde un punto de vista fisiológico el proceso de la emancipación de la consonancia. Bajo la perspectiva de Galilei, la melodía acompañada por acordes que será la novedad que caracteriza la música del período barroco, parece ser la consecuencia de la emancipación de la consonancia y la descendiente directa de las estructuras polifónicas generadas mediante las reglas de Guilelmus Monachus.

## CAPÍTULO X

### LA IMPROVISACIÓN POLIFÓNICA EN ESPAÑA: TÉCNICAS COMPATIBLES CON LAS FÓRMULAS DEL *FAUXBOURDON*

En los Capítulos VIII y IX he sugerido una hipótesis sobre el origen y evolución de los esquemas armónico-melódicos en general y del esquema de folía en particular, basándome en fuentes de teoría musical escritas entre finales del siglo XV y finales del siglo XVI. El proceso de improvisación polifónica que puede generar el esquema de folía a partir de una sencilla melodía en modo menor utilizada como tenor se encuentra explicado en el tratado de Guilelmus Monachus, que fue copiado en Italia en los años ochenta del siglo XV. El haber reconducido el origen del esquema de folía a un proceso de composición-improvisación polifónico permite explicar el empleo del esquema en repertorios italianos y españoles contemporáneos de finales del siglo XV sin suponer una transmisión directa de las fuentes musicales. En este capítulo volveré a centrarme en la tradición musical española para averiguar la existencia de procesos de composición-improvisación parecidos a los descritos por Guilelmus entre finales del siglo XV y principios del siglo XVI. En primer lugar intentaré establecer si las técnicas de improvisación-composición de Guilelmus son compatibles con la tradición musical del Renacimiento español analizando la difusión de la polifonía improvisada en España. Después me ocuparé de la difusión del fabordón en las fuentes españolas entre finales del siglo XV y principios del siglo XVI. Por último analizaré los principales tratados españoles de contrapunto de comienzos del siglo XVI para averiguar si existe algún punto de contacto con las técnicas de Guilelmus.

#### **X.1. Difusión de la improvisación polifónica en el Renacimiento entre España y el resto de Europa**

En el ámbito de la cultura musical del Renacimiento, las técnicas de improvisación polifónica descritas por Guilelmus no constituyen un fenómeno aislado, sino que la improvisación sobre *cantus firmus* era una actividad usual en esa época. Para evaluar las técnicas de Guilelmus bajo una justa perspectiva histórica y para averiguar su difusión en un amplio territorio que comprenda por lo menos Italia y España, es necesario enmarcarlas en el contexto más amplio de la praxis de improvisación polifónica de los siglos XV-XVI.

## X.1.1. La improvisación polifónica en Europa

### X.1.1.1. Terminología y significados

Tal como ha demostrado Ernest Ferand y más recientemente Rob Wegman, en los siglos XV-XVI la tradición oral de improvisación polifónica sobre *cantus firmus* formaba parte de la cultura musical europea tanto como la tradición escrita.<sup>1</sup> Según Tinctoris (1477), por lo menos en la segunda mitad del siglo XV el término “contrapunto” sin ninguna otra especificación se refería al contrapunto improvisado:

El contrapunto, tanto el simple como el disminuido, se hace de dos formas: escrito y a la mente. El contrapunto escrito se denomina comúnmente *res facta*; pero sólo aquel que realizamos mentalmente es el contrapunto absoluto, y su forma de ejecución se dice vulgarmente “cantar sobre el libro” [mi traducción].<sup>2</sup>

En realidad, la contraposición entre *contrapunctus* y *res facta* no se refiere simplemente a la contraposición entre música improvisada y música escrita, sino a dos procesos de composición distintos:<sup>3</sup>

[en la *res facta*] todas las voces, que sean tres cuatro o más, tienen que estar recíprocamente atadas de tal forma que en cada parte se respete el orden y la ley de las consonancias en relación con toda las demás voces [mi traducción].<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Ernest Ferand, *Die Improvisation in der Musik* (Zurich: Rein-Verlag, 1938); “Sodaine and unexpected music in the Renaissance”, *The musical Quarterly*, 37 (1951), pp. 10-27; “Improvised vocal counterpoint in the late Renaissance and early Baroque”, *Annales Musicologiques*, 4 (1956), pp.129-174; Robert Wegman, “From Maker to Composer: Improvisation and Musical Authorship in the Low Countries, 1450-1500”, *Journal of the American Musicological Society*, 49/3 (1996), pp. 409-479.

<sup>2</sup> Johannes Tinctoris, *Liber de arti contrapuncti* (1477), fol. 107r: “Porro tam simplex quam diminutus contrapunctus dupliciter fit, hoc est aut scripto aut mente. Contrapunctus qui scripto fit communiter *res facta* nominatur. At istum quem mentaliter conficimus absolute contrapunctum vocamus, et hunc qui faciunt super librum cantare vulgariter dicuntur”. Véase Apéndice 4.1.

<sup>3</sup> Véase Bonnie Blackburn, “On compositional Process”, pp. 210-284.

<sup>4</sup> Tinctoris, *Liber*, fol. 107r: “In hoc autem *res facta* a contrapuncto potissimum differt, quod omnes partes rei factae sive tres sive quatuor sive plures sint, sibi mutuo obligentur, ita quod ordo lexque concordantiarum cuiuslibet partis erga singulas en omnes observari debeat”. Véase Apéndice 4.1.

En el “contrapunctus” las voces añadidas están en relación de consonancia sólo con el tenor:

Cuando dos tres o más personas están cantando sobre el libro, cada voz no está sujeta a las demás. Efectivamente, es suficiente que cada una de las voces respete las leyes y las reglas del contrapunto en relación con el tenor. Sin embargo, no considero reprochable sino laudable el hecho de que los que cantan juntos eviten la monotonía en elegir y ordenar las concordancias. De esta manera pueden hacer más suave y lleno de sonoridades el canto polifónico [mi traducción].<sup>5</sup>

Según la interpretación que Bonnie Blackburn ha realizado de las definiciones de Tinctoris, el *contrapunctus* constituye un proceso de composición “sucesivo” y puede ser tanto escrito como improvisado; por otro lado, la *res facta* constituye un proceso de composición “simultáneo” y sólo puede ser una composición escrita, porque las partes tienen que estar “recíprocamente atadas”.<sup>6</sup>

La ambigüedad del término “contrapunctus” que por un lado se refiere al contrapunto improvisado y por el otro a una praxis polifónica que puede ser tanto escrita como oral (“sobre el libro”) se refleja en los tratados teóricos de los siglos XV-XVI. Empezando por el mismo tratado de Tinctoris, es difícil para nosotros entender cuándo un autor está describiendo sobre una praxis de improvisación o unas normas de composición.<sup>7</sup> Según Ferand, esta ambigüedad que está presente en muchos tratados renacentistas que se ocupan de contrapunto fue buscada expresamente por los mismos autores que no querían revelar ese aspecto de su arte.<sup>8</sup> Por ejemplo, Adrianus Petit Coclico (1552) se refiere a las diferencias entre contrapunto escrito y oral afirmando únicamente que “las leyes del contrapunto y de la composición difieren entre sí

---

<sup>5</sup> Tinctoris, *Liber*, fols. 107v-108r: “Sed duobus aut tribus, quatuor aut pluribus super librum concinentibus alter alteri non subiicitur. Enimvero cuilibet eorum circa ea quae ad legem ordinationemque concordantiarum pertinent, tenori consonare sufficit. Non tamen vituperabile immo plurimum laudabile censeo si concinentes similitudinem assumptionis ordinationisque concordantiarum inter se prudenter evitarint. Sic enim concentum eorum multo repletiorum suaviolemque efficient”. Véase Apéndice 4.1.

<sup>6</sup> Blackburn, “On compositional Process”, p. 266.

<sup>7</sup> Véase Wegman, “From Maker to Composer”, p. 432.

<sup>8</sup> Ferand, “Improvised vocal counterpoint”, p. 145.

pero poco”;<sup>9</sup> por otro lado, autores como Nicola Vicentino (1555), Vicente Lusitano (1553) y Gioseffo Zarlino (1558) describieron con más detalles técnicas específicas de improvisación polifónica.<sup>10</sup>

Aunque el término “contrapunctus” durante todo el Renacimiento se refiere preferiblemente al contrapunto improvisado, a partir del siglo XVI por toda Europa se puede notar un incremento de aquellos términos utilizados para distinguir entre la composición escrita y la improvisación oral. Para indicar el contrapunto improvisado se utilizaban a menudo epítetos que indicaban la ausencia de escritura (*mentaliter, ex mente, alla mente, a memoria*), el proceso de improvisación (*ex tempore, improvisus, extemporaneus*) o la pertenencia a la tradición oral (*usualis*).<sup>11</sup> En Alemania, a principios del siglo XVI, se utilizaba el término *sortisatio* para indicar el contrapunto improvisado y *compositio* para el contrapunto escrito;<sup>12</sup> en Inglaterra el contrapunto improvisado se conocía como *descant* y las composiciones escritas como *prick-songs*; para indicar respectivamente la música escrita e improvisada en Francia se utilizaban las traducciones de las expresiones latinas “res facta” y “supra librum” (*chose faite* y *sur le livre*), junto a otras expresiones como *contrepoint extemporané* o *sur le champ*; en Italia el término más utilizado para indicar el contrapunto improvisado era *contrappunto alla mente* y su versión latina *contrapunctus ex mente* en contraposición al *contrappunto scritto, in cartella, a penna, a mano*.<sup>13</sup>

En fuentes italianas de finales del siglo XV, las expresiones *organizzare* y *organizans* se referían a la praxis de contrapunto improvisado en contraposición a los términos *compositor* y *compositore*. Sin embargo, los vocablos *comporre* y *compositio* no indican siempre la composición escrita: Vicentino se refiere al contrapunto improvisado con la expresión “comporre alla mente sopra i canti fermi”.<sup>14</sup> Wegman ha demostrado cómo el concepto de “compositor” y la terminología utilizada para describir este oficio emergió sólo alrededor de

---

<sup>9</sup> Adrianus Petit Coclico, *Compendium musices* (Nürnberg, 1552); edición facsímil en Documenta Musicologica, IX (Basel: Bärenreiter, 1965), fols. L2v-L3r: “Nam regula compositionis a regula contrapuncti parum differt. Compositionis regula liberior est, et in hac plura licent quam in contrapuncto”. Véase Apéndice 4.3.

<sup>10</sup> Nicola Vicentino, *L'antica musica ridotta alla moderna pratica* (Roma, 1555); edición facsímil en Documenta Musicologica, 17 (Basel: Bärenreiter, 1959); véase Apéndice 4.5. Vicente Lusitano, *Introduitione facilissima, et novissima, di canto fermo, figurato, contraponto semplice, et in concerto* (Roma, 1553); edición facsímil en Musurgiana, 7 (Lucca: Libreria musicale italiana, 1989); véase Apéndice 4.5. Gioseffo Zarlino, *Istitutioni harmoniche* (Venecia, 1558 y 1573); edición facsímil en Monuments of music and music literature in facsimile. Second series - Music literature, 1 (Nueva York: Broude Bors, 1965); véase Apéndice 4.6.

<sup>11</sup> Wegman, “From Maker to Composer”, p. 432.

<sup>12</sup> Ferand, “Sodaine and unexpected music”, pp. 16-17.

<sup>13</sup> Ferand, “Improvised vocal counterpoint”, pp. 140-141.

<sup>14</sup> Vicentino, *L'antica musica*, fol. 83v.

1500 como consecuencia de la percepción siempre más evidente de una contraposición entre “composición” e “improvisación” en el ámbito de la música vocal.<sup>15</sup> La formación tardía del concepto de compositor, así como la identificación del término “contrapunto” con la improvisación sobre *cantus firmus* y la riqueza de términos para distinguir esta praxis de la composición escrita denotan la importancia y la difusión del contrapunto improvisado en el Renacimiento.

### **X.1.1.2. El contrapunto improvisado: el papel en la educación y su difusión**

Ferland ha recogido más de cincuenta títulos de fuentes teóricas escritas entre 1400 y 1650 donde se hace referencia de una forma más o menos detallada al contrapunto improvisado.<sup>16</sup> La presencia constante de este tema en los tratados del Renacimiento sugiere la importancia que el contrapunto improvisado tenía en la formación de los músicos. Según las palabras de Coclico, los mejores músicos son aquellos que no sólo conocen la teoría musical y saben componer, sino que también saben improvisar el contrapunto (“*contrapunctum ex tempore canere*”) sobre cualquier *cantus firmus*.<sup>17</sup> El mismo Coclico, que afirma haber sido alumno de Josquin des Prez, atestigua que el contrapunto improvisado formaba parte de la educación de los niños cantores en las capillas franco-flamencas: sólo después de que el alumno había aprendido la solmisación, el canto llano, el canto figurado, la ornamentación improvisada sobre una línea melódica, la correcta colocación y pronunciación de un texto, Josquin le enseñaba las consonancias perfectas e imperfectas y la manera de utilizarlas para improvisar el contrapunto sobre el canto llano.<sup>18</sup> Recientemente, Anna Maria Busse Berger ha realizado un estudio sobre los recursos mnemotécnicos utilizados en el aprendizaje de la polifonía durante la Edad Media y el Renacimiento, revelando los mecanismos mentales con los que los músicos aprendían e improvisaban polifonía; según esta autora, por lo menos hasta el siglo XV los recursos utilizados para aprender tanto a componer como a improvisar polifonía eran básicamente idénticos.<sup>19</sup>

---

<sup>15</sup> Wegman, “From Maker to Composer”, p. 477.

<sup>16</sup> Ferland, “Improvised vocal counterpoint”, pp. 143-144.

<sup>17</sup> Coclico, *Compendium*, fol. L2v: “in bono compositore desideratur est ut contrapunctum ex tempore canere sciat. Quo sine nullo erit.”. Véase Apéndice 4.3.

<sup>18</sup> Coclico, *Compendium*, fols. B1r-B3r y F2v; véase también Wegman, “From Maker to Composer”, p. 432. Véase Apéndice 4.3.

<sup>19</sup> Anna Maria Busse Berger, *Medieval Music and the Art of Memory* (Berkeley: University of California Press, 2005).

Además de constituir un elemento importante para la formación de un buen músico, el conocimiento del contrapunto improvisado era considerado un requisito imprescindible para los cantores de las capillas más importantes. Las actas capitulares de la Catedral de Cambrai entre 1485-1534 atestiguan que un cantor para ser contratado tenía que demostrar su habilidad de “cantare supra librum”.<sup>20</sup> Particularmente interesantes son las *Constitutiones* de la capilla pontificia del año 1545 donde se describe el examen que debía de superar cada nuevo cantor:

es necesario averiguar que el cantor examinando: 1) tenga una voz buena y perfectamente entrenada; 2) que cante bien la polifonía escrita; 3) que conozca suficientemente el contrapunto; 4) que cante bien el canto llano; 5) que sepa leer bien [mi traducción].<sup>21</sup>

En las *Constitutiones* se distingue entre el “cantus figuratus”, o sea la polifonía escrita en notación mensural, y el “contrapunctus” por antonomasia, o sea el contrapunto improvisado.

Vicentino parece confirmar que el contrapunto improvisado era una praxis usual en muchas iglesias, aunque los resultados no alcanzaban siempre la perfección:

es placentero escuchar en las iglesias cantar sobre un canto llano, sobre todo si el grupo está bien concertado, si cada voz mantiene su papel y [...] realiza sus propios pasajes [...]; y es difícil que no ocurran errores, también en cantidad.<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> Véase Craig Wright, “Performance Practices at the Cathedral of Cambrai, 1475-1550”, *The Musical Quarterly*, 64 (1978), pp. 295-328, especialmente pp. 313-314.

<sup>21</sup> Martino Gerberto, ed., *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, 3 vols. (Milán: Bollettino Bibliografico Musicale, 1931), vol. 3., p. 382: “primo considerandum est si cantor examinandum habeat bonam et perfectam vocem; secundo, si cantet benem cantum figuratum; tertio, si cantet sufficienter contrapunctum; cuarto, si cantet benem cantum planum, quinto, si sciat bene legere”.

<sup>22</sup> Vicentino, *L'antica musica*, fol. 83v: “Il cantar alla mente sopra il canto fermo nelle chiese, fa buono udire quando i compagni ono bene concertati e che tutte le parti tengono i suoi termini, cioè, che i soprani facciano i suoi passaggi e i Contr'Alti e Tenori sopra il Basso, che farà il canto fermo e ogni parte dè osservare i suoi ordini; e sarà difficil cosa che non naschino de gli errori, e non pochi”. Véase Apéndice 4.5.

Las iglesias catedrales no constituían el único lugar donde poder escuchar polifonía improvisada. Según el teórico alemán Hermann Finck (1556), tanto los cantores entrenados en la capilla papal, como los cantores de las capillas real e imperial “improvisan las voces correctas y el justo contrapunto sobre cualquier canto llano que se le presente”.<sup>23</sup> Tal como afirma Sethus Calvisius (1592), otro tratadista alemán, los músicos entrenados en el arte del contrapunto improvisado, sobre todo “los que viven en las cortes de los príncipes, están acostumbrados a añadir un armonía sobre cualquier sujeto que se le presente, y lo hacen de improviso y sin previa preparación”.<sup>24</sup> Durante el Renacimiento, el contrapunto improvisado sobre *cantus firmus*, no sólo formaba parte de la normal educación de los músicos, sino que era una praxis difundida tanto en las iglesias como en las cortes europeas.

### **X.1.1.3. Tipologías y praxis del contrapunto improvisado**

Tal como afirma Ferand, el contrapunto improvisado se utilizaba en varios ámbitos y géneros musicales: en la música litúrgica, en la polifonía profana y en la música instrumental.<sup>25</sup> En el ámbito de la música litúrgica, se utilizaba sobre todo para entonar himnos, antífonas, y, en general, las partes del *proprium* de la misa: principalmente introito, gradual, secuencia, alabanza, y comunión.<sup>26</sup> En los capítulos VIII y IX he evidenciado cómo las reglas de improvisación polifónica descritas por Guilelmus se utilizaban no sólo en la música litúrgica para entonar los tonos de los salmos, sino también en la polifonía profana, en la música instrumental y posiblemente en las primeras formas de monodia acompañada.

Vicentino confirma el hecho de que en el siglo XVI existían “numerosas formas de cantar *alla mente*”.<sup>27</sup> Las fórmulas sacadas del tratado de Guilelmus, y en general, todas las técnicas de improvisación relacionadas con el *fauxbourdon*, representan el nivel más elemental

---

<sup>23</sup> Hermann Finck, *Practica Musica* (Wittenberg, 1556), fol. A2v: “ex tempore ad omnem propositum choralem cantum pertinentes voces adiungunt et contrapunctum suum pronunciant”; fuente citada por Ferand, “Improvised vocal counterpoint”, pp. 138-139.

<sup>24</sup> Sethus Calvisius, *Melopoia* (Erfurt, 1592), fol. L2v: “saepe ad quodlibet subjectum, vel publice vel privatim oblatum, Harmoniam addere solent; [...] quae subito, temere et extempore fir”; fuente citada por Ferand, “Improvised vocal counterpoint”, p. 139.

<sup>25</sup> Ferand, “Improvised vocal counterpoint”, pp. 146-147.

<sup>26</sup> Wegman, “From Maker to Composer”, pp. 424-425; Ferand, “Improvised vocal counterpoint”, pp. 146-147.

<sup>27</sup> Vicentino, *L'antica musica*, fol. 83v: “Si usano molti modi di cantare alla mente sopra i canti fermi”. Véase Apéndice 4.5.



del contrapunto improvisado. Tanto en el *fauxbourdon* a tres voces que se mueven por terceras y cuartas paralelas, como en el *fauxbourdon* a cuatro voces con el Contra Bassus, el resultado del proceso de improvisación es una secuencia de intervalos predecibles y repetitivos. En estos casos, debido a la fuerte automatización del proceso, sería casi más correcto hablar de fórmulas “canónicas” que de formas de improvisación.

Vicentino (1555) y, con más detalles acompañados de ejemplos musicales, Lusitano (1553) describieron algunas de las otras formas sencillas que se practicaban para realizar el *contrapunctus*. Tal como ha notado Ferand, para describir estas formas de realizar el contrapunto, Vicentino se basó seguramente en el tratado de su “enemigo” Lusitano, publicado dos años antes de *L’antica musica*, pero describiendo las mismas técnicas de una manera más escueta y sin añadir ejemplos musicales. Según mi opinión, Vicentino no realiza simplemente un plagio; su intención es la de rechazar las técnicas de contrapunto descritas por Lusitano, considerándolas técnicas anticuadas (“non moderni”) y que producen resultados discutibles (“che fà brutto sentire”).<sup>28</sup> La primera técnica descrita por Lusitano y criticada por Vicentino consiste en alternar quintas y sextas sobre un *cantus firmus* ascendente o descendente: se trata de la misma técnica descrita por Guilelmus como “syncopare per sextam et quintam”.<sup>29</sup> Otra simple técnica para realizar un contrapunto a dos voces se basa en alternar sincopando otros intervalos fijos (quinta-sexta, octava-tercera) sobre un Tenor que se mueve por intervalos fijos (cuarta ascendente-tercera descendente; tercera ascendente-segunda descendente).<sup>30</sup> Estas técnicas producen series de intervalos predecibles y repetitivos que, como demuestra Ferand, constituían sólo un esqueleto que podía ser modificado.<sup>31</sup> Otra técnica a dos voces criticada por Vicentino consiste en reiterar siempre una misma melodía rápida sobre el *cantus firmus*. Afirmando que esta técnica “non è buona ne utile per il Choro et da camera non val niente”, Vicentino confirma el hecho de que las mismas fórmulas para improvisar el contrapunto se utilizaban tanto en la música sacra (“per il Choro”) como en la profana (“da camera”).<sup>32</sup>

Lusitano, Vicentino y Zarlino describen también formas simples de contrapunto improvisado a tres voces añadiendo un Contra a un dúo estructural de décimas entre Tenor y

---

<sup>28</sup> Vicentino, *L’antica musica*, fol. 83r. Véase Apéndice 4.5.

<sup>29</sup> Seay, ed., *De Preceptis Artis Musicae*, pp. 53-54.

<sup>30</sup> Ferand, “Improvised vocal counterpoint”, pp. 149-150.

<sup>31</sup> Ferand, “Improvised vocal counterpoint”, pp. 150-151.

<sup>32</sup> Vicentino, *L’antica musica*, fol. 83v.

Sopranus.<sup>33</sup> En este caso, la voz del Contra no es generada automáticamente, sino que tiene más libertad aunque debe evitar terceras y sextas paralelas para no realizar quintas y octavas con el Sopranus y el Tenor.<sup>34</sup>

Como demuestran algunos ejemplos en el tratado de Tinctoris, las formas más sofisticadas de contrapunto improvisado a tres voces no se basaban en las simples fórmulas de Guilelmus, Vicentino y Lusitano, sino que eran más parecidas a obras escritas.<sup>35</sup> Zarlino, en un capítulo añadido a la segunda edición de las *Istitutioni Harmoniche* (1573), describe técnicas de contrapunto a tres voces que pueden reflejar los niveles alcanzados por los profesionales más expertos, como por ejemplo improvisar cánones estrictos al unísono, a la quinta superior e inferior y a la octava sobre un *cantus firmus* (“Contrappunti a tre voci che si fanno a mente in conseguenza sopra un soggetto”).<sup>36</sup> La técnica de improvisación más compleja descrita por Zarlino consiste en realizar un canon a tres voces con contrapunto invertible sin el apoyo del *cantus firmus* (“conseguenze doppie che si fanno a mente senza soggetto”).<sup>37</sup>

### **X.1.2. La improvisación polifónica en España en el siglo XVI**

En la tradición musical europea, a lo largo de los siglos XV-XVI la improvisación polifónica constituía una praxis difundida a gran escala. Además, existían numerosas técnicas de improvisación, desde las más sencillas y automáticas hasta las más complejas. Evidentemente, el tipo de técnica utilizada dependía de la habilidad de los músicos, de la ocasión y del género musical. Las mismas técnicas de improvisación se utilizaban en las cortes para realizar tanto polifonía profana como música instrumental.<sup>38</sup> Las técnicas para realizar un *fauxbourdon* a cuatro voces descritas en el tratado de Guilelmus Monachus formaban parte de este repertorio de recursos y tuvieron seguramente una gran difusión. Efectivamente, el rastro de su aplicación se

---

<sup>33</sup> Ferand, “Improvised vocal counterpoint”, p. 151. Véase Apéndices 4.4, 4.5, 4.6.

<sup>34</sup> Vicentino, *L'antica musica*, fols. 83r-83v. Véase Apéndice 4.5.

<sup>35</sup> Véase Blackburn, “On compositional Process”, pp. 254-258.

<sup>36</sup> Zarlino, *Istitutioni harmoniche* (1573), Parte III, Capítulo 63: “Delle varie sorti de Contrappunti à Tre uoci, che si fanno à mente in Conseguenza sopra un Soggetto; & d'alcune Conseguenze, che si fanno di fantasia; & quel che in ciascheduna si hà da osseuare”. Véase Apéndice 4.6.

<sup>37</sup> Zarlino, *Istitutioni harmoniche*, p. 326. Véase Apéndice 4.6. Véase también Ferand, “Improvised vocal counterpoint”, pp. 150-151.

<sup>38</sup> Véase Ferand, *Die Improvisation*, en particular el capítulo dedicado a la música instrumental.

puede encontrar en numerosas fuentes de música vocal como instrumental y en géneros sacros como profanos (véase Capítulo VIII). Probablemente, reglas parecidas a las de Guilelmus tuvieron un papel determinante en el desarrollo del repertorio español de villancicos entre finales del siglo XV y comienzos del siglo XVI. Para determinar la difusión de estas técnicas en la vida musical española de finales del siglo XV, es necesario averiguar, antes que nada, la difusión en España de la praxis de improvisación sobre *cantus firmus*.

### **X.1.2.1 El contrapunto improvisado en España: terminología y ámbitos de difusión**

En la España del siglo XVI, el término “contrapunto” sin otros adjetivos indicaba la práctica de la polifonía improvisada, mientras que para la polifonía escrita se utilizaba la expresión “canto de órgano”. La definición de estos dos términos que proporciona el teórico, cantor y maestro de capilla Francisco Tovar en su tratado *Libro de música práctica* (1510) es muy clara:

del contrapunto a la composición de canto de órgano no hay ninguna diferencia, salvo que el contrapunto es subintelecto y el canto de órgano es figurado en representación de boz.<sup>39</sup>

La definición de Tovar concuerda parcialmente con la definición de Tinctoris. El contrapunto “en absoluto” es contrapunto “sub intelecto” (*mentaliter, ex mente, alla mente, a memoria*) o improvisado; sin embargo, el contrapunto puede ser también escrito y en este caso es denominado “composición”, “canto de órgano” o “canto figurado”. Por lo demás, según Tovar, no existe diferencia por lo que se refiere a la calidad de la música o a los procesos de composición.

Según la definición de Tovar, en la primera década del siglo XVI el contrapunto improvisado no sólo era una práctica difundida en España, sino que los cantores especializados podían conseguir unos resultados que no eran muy distintos de la música escrita. A mediados del

---

<sup>39</sup> Francisco Tovar, *Libro de música práctica* (Barcelona, 1510); edición facsímile en *Viejos Libros de Música*, 6 (Madrid: Joyas Bibliográficas, 1976), fol. 35r. Véase Apéndice 4.10.

siglo XVI, Juan Bermudo en la *Declaración de instrumentos musicales* (1549) confirma las palabras de Tovar:

Ay arte de contrapunto y de composición. Diffieren estos dos nombres de alguna manera, que a la composición llaman colección y ayuntamiento de muchas partes discretas y distintas de harmonia, con particulares concordancias y especiales primores. El contrapunto es ordenación improvisa sobre canto llano con diversas melodías”.<sup>40</sup>

Según las palabras de Bermudo, que confirman la distinción entre *contrapunctus* y *res facta* de Tinctoris, la diferencia entre “contrapunto” y “composición” se halla principalmente en el proceso utilizado para alcanzar el resultado sonoro: en la composición hay que juntar entre sí varias “partes discretas”; en el contrapunto, las melodías improvisadas están en relación únicamente con el canto llano. Bermudo afirma también que la calidad del contrapunto improvisado podía alcanzar a menudo la calidad de las composiciones escritas, citando la capilla del arzobispo de Toledo y la Capilla Real de Granada como dos ejemplos de excelencia en esta praxis:

Ay hombres en ello [en el contrapunto] tan expertos, de tanta cuenta y erudición: que así lo hechan a muchas bozes y tan acertado, y fugado, que parece composición sobre todo el estudio del mundo. En la extremada capilla del reverendísimo arçobispo de toledo, Fonseca de buena memoria vi tan diestros cantores hechar contrapunto, que si se puntara: se vendiera por buena composición. En la no menos religiosa que doctissima capilla real de Granada ay tan grandes habilidades en contrapunto: que otros oydos mas delicados que los mios eran menester para comprehenderlas y otra pluma para explicarlas. Pues, en los primores que en las yglesias, y cortes de nuestra España en este caso se hazen: quien lo acertara a explicar. De aquí es que algunos no quieran este arte se llame de contrapunto; sino de composición.<sup>41</sup>

---

<sup>40</sup> Juan Bermudo, *Declaración de instrumentos musicales* (Osuna, 1555); edición facsímile en *Documenta Musicologica*, XI (Basilea: Bärenreiter, 1955), fol. 128r. Véase Apéndice 4.11.

<sup>41</sup> Bermudo, *Declaración*, fol. 128r. Véase Apéndice 4.11.

Bermudo parece indicar que las capillas de las catedrales constituían los lugares privilegiados para escuchar cantores entrenados en el contrapunto improvisado. Sin embargo, el contrapunto improvisado no era practicado sólo “en las yglesias de España” sino también en las “cortes”. Tal como pasaba en Italia en el mismo período, la improvisación polifónica en España era una praxis consolidada y ampliamente difundida tanto en las capillas de las iglesias como en las capillas de las cortes nobiliarias.

### **X.1.2.2. Tipologías de contrapunto improvisado según Juan Bermudo**

La *Declaración de instrumentos musicales* constituye también una fuente muy interesante para conocer las formas de improvisación contrapuntística utilizadas en España a mediados del siglo XVI. Bermudo realiza una primera distinción entre contrapunto “llano”, cuando a cada nota del canto llano corresponde una nota del contrapunto, y “disminuido”, cuando no se observa esta correspondencia.<sup>42</sup> En una segunda clasificación, Bermudo distingue entre “contrapunto de paso forzoso” y “contrapunto libertado”. En el “contrapunto forzoso”, que “usan los exercitados en este arte”, el cantor debe atenerse a unos límites prefijados que pueden indicar el número o el valor de las notas a realizar sobre cada nota del *cantus firmus*; en el “contrapunto libertado”, el cantor puede combinar libremente las notas y los valores que mejor se ajustan al *cantus firmus*.<sup>43</sup>

Las limitaciones del contrapunto forzoso implican también la existencia de unas reglas fijas o fórmulas que pueden ayudar al cantor en su tarea. Bermudo proporciona varias reglas para la improvisación de un simple contrapunto a una voz sobre el *cantus firmus*; por ejemplo:

Para el contrapunto de longos miraremos primero si el canto llano sube, o baxa. Si sube el canto llano una segunda: dareys el golpe primero sexta arriba, y el segundo viene quinta: o el primero se dará quinta abaxo, y el segundo será sexta. Si el canto llano sube tercera: será el golpe primero octava, o quinta arriba: o tercera o sexta abaxo. Si subiere el canto llano

---

<sup>42</sup> Bermudo, *Declaración*, fol. 129r. Véase Apéndice 4.11. Véase también Francisco José León Tello, *Estudios de historia de la teoría musical* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Instituto Español de Musicología, 1962), pp. 513-515; Paloma Otaola González, *Tradición y modernidad en los escritos musicales de Juan Bermudo* (Kassel: Reichenberger, 2000), pp. 246-247.

<sup>43</sup> Bermudo, *Declaración*, fols. 129r y 133v. Véase Apéndice 4.11.

una cuarta: el golpe primero será octava, o sexta arriba: o tercera o quinta abaxo [etc...].<sup>44</sup>

Según Bermudo, el contrapunto forzoso, que “no se usa sino en una oposición o para dar contentamiento algún amigo”,<sup>45</sup> producía raramente buenos resultados estéticos:

Pocas veces el contrapunto forzoso queda gracioso: por tanto, aunque uno se exercite en estas maneras de contrapunto para casos particulares, use el contrapunto misto, por ser gracioso, y dar gran ser de música al que bien lo sabe usar.<sup>46</sup>

Bermudo describe otras formas de improvisación vocal que pueden realizar los cantores entrenados en el contrapunto forzoso. La primera consiste en arreglar la melodía de una canción profana de tal forma que encaje con una melodía dada o con una composición polifónica:

Los que todo esto hazen [se refiere al contrapunto forzoso], también usan tomar el canto llano de un villancico, y hecharlo sobre un canto llano, o sobre tres bozes de canto de órgano.<sup>47</sup>

Otra praxis consiste en improvisar una o dos melodías sobre una voz notada en “canto de órgano” que a diferencia de un *cantus firmus* sacado del repertorio litúrgico y ejecutado con

---

<sup>44</sup> Bermudo, *Declaración*, fol. 133v. Véase Apéndice 4.11.

<sup>45</sup> Bermudo, *Declaración*, fol. 133v. Véase Apéndice 4.11.

<sup>46</sup> Bermudo, *Declaración*, fol. 134r. Véase Apéndice 4.11.

<sup>47</sup> Bermudo, *Declaración*, fols. 129r-129v. Véase Apéndice 4.11.

notas largas y de igual valor, podía ser rítmicamente muy articulada.<sup>48</sup> Los mejores cantores pueden improvisar una quinta melodía sobre una composición a cuatro voces: “mayor habilidad sería a quatro bozes de canto de organo poner un canto llano de improviso”. Estas técnicas de improvisación vocal son análogas a las técnicas de improvisación instrumental “sobre canto llano” y “sobre compostura” descritas por Ortiz en el *Tratado de glosas* (1553), publicado en Italia pocos años después de la *Declaración* (véase Capítulo VII.4.1).

En casi todas las técnicas descritas hasta ahora, una sola voz es añadida improvisando sobre un *cantus firmus* o sobre una composición polifónica. En el “contrapunto concertado a tres o cuatro bozes”,<sup>49</sup> se improvisan simultáneamente dos o tres voces sobre un *cantus firmus*:

el ultimo genero de contrapunto, y de quien se haze mucho caudal, es el concertado, y es quando dos cantores sobre un canto llano hazen de improviso musica concertada.<sup>50</sup>

El contrapunto concertado tal como lo concibe Bermudo es la forma más compleja de improvisación que se utilizaba en las capillas musicales de Granada y Toledo y que permitía conseguir un resultado “que parece composición sobre todo el estudio del mundo”.<sup>51</sup> Efectivamente, los cantores más diestros podían incluso realizar imitación entre las voces tomando como sujeto el mismo canto llano o una de las dos voces improvisadas.<sup>52</sup> Zarlino había definido esta misma forma de contrapunto improvisado como “Contrappunti a tre voci che si fanno a mente in conseguenza sopra un soggetto”.<sup>53</sup>

---

<sup>48</sup> Bermudo, *Declaración*, fol. 129v: “Otros cantores ponen de improviso a una boz de canto de organo un canto llano; y otros, dos”. Véase Apéndice 4.11.

<sup>49</sup> Bermudo, *Declaración*, fol. 129v. Véase Apéndice 4.11.

<sup>50</sup> Bermudo, *Declaración*, fol. 134r. Véase Apéndice 4.11.

<sup>51</sup> Bermudo, *Declaración*, fol. 128r. Véase Apéndice 4.11.

<sup>52</sup> Bermudo, *Declaración*, fol. 134r: “Unas vezes guardan la fuga del canto llano (entrando el canto llano a lo postre) y otras vezes entre la una boz de contrapunto junto con el canto llano, y aguarde la otra que seguirá la tal fuga”. Véase Apéndice 4.11.

<sup>53</sup> Zarlino, *Istitutioni harmoniche*, p. 302. Véase Apéndice 4.6.

Bermudo no sabe o no quiere proporcionar las reglas para realizar el contrapunto concertado (“Reglas particulares para este contrapunto concertado yo no las se dar”),<sup>54</sup> pero sí sugiere tres consejos útiles para llegar algún día a practicarlo: el primer consejo es que “el cantor sepa bien las leyes del contrapunto”; el segundo consejo es que el cantor se aplique “mucho a la composición de canto de organo, porque sepa muy bien de memoria los golpes que cada una de las bozes puede hazer”; el tercer consejo es el más interesante, ya que nos desvela un aspecto de la praxis de improvisación polifónica que no aparece en otros tratados de la época:

Lo tercero y muy principal que se requiere: es que los cantores se cognoscan, y sepa el uno los terminos que el otro tiene en hechar contrapuntos para que lo sepa aguardar y seguir en los pasos que le diere. Visto avemos dos excelentes hombres en contrapunto, y por no cognoscerse no concertarse en el contrapunto.<sup>55</sup>

Gracias a Bermudo tenemos un panorama interesante y bastante completo de las formas de improvisación vocal utilizadas en España a mediados del siglo XVI. Sin embargo, las técnicas descritas en la *Declaración* no tienen nada a que ver con las simples fórmulas para realizar contrapunto a tres y cuatro voces descritas por Guilelmus Monachus. Según Bermudo, para improvisar a tres o cuatro voces ni siquiera es suficiente que los cantores conozcan perfectamente las reglas del contrapunto, y que se hayan ejercitado con la composición; el entrenamiento y la práctica acumulados con los años por un grupo de cantores parecen ser los requisitos imprescindibles que permitían alcanzar buenos resultados en el contrapunto improvisado.

La *Declaración* de Bermudo no es el único tratado español del Renacimiento que describe formas de improvisación vocal; en el apartado X.3 analizaré los tratados de principios del siglo XVI de Diego del Puerto (1504), Domingo Marcos Durán (1502-1506) y Francisco Tovar (1510), que describen técnicas de improvisación parecidas a las de Guilelmus.<sup>56</sup>

---

<sup>54</sup> Bermudo, *Declaración*, fol. 134r. Véase Apéndice 4.11.

<sup>55</sup> Bermudo, *Declaración*, fol. 134r. Véase Apéndice 4.11.

<sup>56</sup> Diego Del Puerto, *Portus Musice* (Salamanca, 1504); Domingo Marcos Durán, *Sumula de canto de órgano, contrapunto y composición vocal práctica y especulativa* (Salamanca, 1504); Francisco Tovar, *Libro de música práctica* (Barcelona, 1510). Véanse Apéndices 4.8, 4.9 y 4.10.



### **X.1.2.3. El contrapunto improvisado en las capillas catedrales españolas**

Bermudo, citando los ejemplos de Granada y de Toledo, parece indicar que las capillas musicales constituían el lugar privilegiado donde poder escuchar el contrapunto improvisado. Gracias al estudio de las actas capitulares de las catedrales españolas, es posible confirmar la impresión de Bermudo; no sólo el contrapunto improvisado formaba parte integrante de la liturgia, sino que constituía un elemento fundamental en la formación de los “mozos de coro”, o “seises”.

En la España del Renacimiento, las capillas musicales catedrales tuvieron una función fundamental en la educación profesional de los músicos. La característica principal de estas instituciones era la coexistencia de la educación teórica y práctica: la misma estructura que proveía la música para las ceremonias del culto y civiles era la que proveía también a la enseñanza de los músicos. La figura central de esta institución era el maestro de capilla que, entre sus funciones, tenía la de componer música nueva, dirigir los ensayos del coro, y proveer la educación de los mozos de coro. Mediante la educación musical recibida en el ámbito de la capilla, un niño podía seguir con su actividad también después del cambio de la voz, llegando a formar parte del grupo de cantores adultos; llegar a ser maestro de capilla constituía el punto culminante de esta carrera.<sup>57</sup>

Las actas capitulares más antiguas que hacen referencia a la enseñanza del contrapunto improvisado en una capilla musical son de 1488 y proceden de la Catedral de Segovia. El documento fue redactado con ocasión del recibimiento de Juan González de Tudela por cantor y maestro de canto; después de establecer el honorario del maestro, fueron anotadas sus obligaciones:

El dicho Johan González, cantor, se obligó e prometió de amostrar e enseñar a cantar por el dicho salario, canto de órgano, e canto llano, e contrapunto, por todo un año, a todos los familiares del señor obispo que querrán aprender, e a los señores dignidades, canónigos e racioneros e medios racioneros, e capellanes de la iglesia, e a sus familiares e criados continuos comensales [...]. E el dicho maestro de canto, con sus mozos de coro, que se obligó asimismo

---

<sup>57</sup> Véase Samuel Rubio, *Historia de la música española. Desde el «ars nova» hasta 1600* (Madrid: Alianza, 1983), pp. 16-29. Para una bibliografía sobre catedrales españolas hasta 1998, véase Emilio Ros-Fábregas, “Historiografía de la Música en las catedrales españolas: Positivismo y nacionalismo en la investigación musicológica”, *CODEXXI, Revista de la Comunicación Musical*, 1 (1998), pp. 41-105, especialmente pp. 96-135.

de mostrar a cantar los dichos canto de órgano e canto llano e contrapunto, han de cantar en el coro todas las fiestas principales [...].<sup>58</sup>

Además de enseñar el contrapunto a los mozos de coro, el maestro tenía que dar clases de esta disciplina a un conjunto de familiares, canónigos y racioneros que hubiesen querido aprender. Esta apostilla, que aparece a menudo en los documentos que describen los deberes del maestro de capilla, atestigua que las técnicas para realizar el contrapunto improvisado no las usaban exclusivamente los miembros de la capilla musical.

Sabemos que en la Catedral de Granada, a principios del siglo XVI, el maestro de capilla daba clases de contrapunto improvisado a los seises: en la *Consueta*, documento que describe las actividades musicales de la Catedral de Granada en los primeros años de su fundación, podemos leer que los seises “están con el maestro de capilla aprendiendo canto de órgano y contrapunto”.<sup>59</sup>

El “Lunes 11 de julio de 1518”, en la Catedral de Las Palmas se establecían los deberes de Juan Ruiz, nuevo maestro de capilla, especificando lo siguiente a propósito de la enseñanza de los mozos de coro: “Yten que de los dichos moços se escogerán cuatro o cinco o seis, o los que a los señores parecerán, a los qales enseñará canto de órgano e contrapunto”.<sup>60</sup>

También García de Basurto, Maestro de Cappilla de la Catedral de Palencia a partir del 28 septiembre de 1521, tenía la obligación de dar clase de canto llano, canto de órgano y contrapunto improvisado, no sólo a los mozos sino también a todas las dignidades de la iglesia:

Item, quel dicho García de Basurto, cantor, sea obligado a mostrar e enseñar a todos los beneficiados, dignidades, canónigos y racioneros que lo quisieren aprender, canto llano y canto de órgano y contrapunto.<sup>61</sup>

---

<sup>58</sup> José López-Calo, *Documentario musical de la Catedral de Segovia. Vol. 1. Actas capitulares*, Colección Aula Abierta. Música, 2 (Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1990), pp. 425-426. Véase Apéndice 3.1.

<sup>59</sup> López Calo, *La música en la catedral de Granada en el siglo XVI*, 2 vols. (Granada: Fundación Rodríguez Acosta, 1963), vol. 1, p. 145.

<sup>60</sup> Lola de la Torre, *La música en la Catedral de Las Palmas, 1514-1600- Documentos para su estudio* (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1983), p. 19.

<sup>61</sup> José López Calo, *La música en la catedral de Palencia*, 2 vols. (Palencia: Diputación Provincial de Palencia, 1981), vol. 2, p. 569. Véase Apéndice 3.3.

Los datos más completos sobre la enseñanza del contrapunto en las capillas musicales proceden de la Catedral de Burgos. El 12 de junio de 1533, el Cabildo redactó los “capítulos” para reglamentar el funcionamiento de la capilla musical. Entre las obligaciones del maestro se puede leer lo que se leía en todas las actas capitulares análogas:

y que esté allí dándoles lición con sus libros a los beneficiarios que allí fueren y a los mozos de coro, así de canto llano como de canto de órgano [y] a los que tuvieren habilidad de contrapunto.<sup>62</sup>

El 28 de mayo de 1554, se volvieron a aprobar los mismos capítulos de 1533; en esta ocasión fue añadida al código una hoja doble con el título añadido de “Maestro de Capilla, capítulos” de otro copista distinto del de las actas. En esta hoja añadida se indica un plan de estudios en el que debía basarse el Maestro para entrenar a los mozos del coro. Los niños aprendían la música empezando por el canto llano; luego aprendían canto de órgano y sólo después podían aprender el contrapunto improvisado:

[...] primeramente vayan a tomar lición de canto llano los más novicios [...]. Y como los mochachos vayan bonicamente enseñados en el canto llano, que si hay buena diligencia lo tienen destar dentro de cuatro meses que lo principien, los tienen de poner luego en el canto de órgano, y esto con mucha furia se les dé luego pausas e figuras y ligaduras, y ansí tienen de ir procediendo por su orden [...] y cada uno tenga su cuaderno, y como se vayan desenvolviéndo un poco les tienen de mandar sacar de los libros quen la iglesia se cantan [...] porque apuntándolos los mismos niños tienen más conocimiento dello y más presto se desenvuelven [...].

E como los dichos niños estén un poco diestros en el canto de órgano, luego el dicho maestro les ponga en darles lición de contrapunto, porque esto es con lo que se acaban de hacer hábiles [...].<sup>63</sup>

---

<sup>62</sup> José López-Calo, *La música en la Catedral de Burgos*, 11 vols. (Burgos: Caja de Ahorros del Círculo Católico, 1996), vol 3, p. 57. Véase Apéndice 3.4.

<sup>63</sup> López-Calo, *La música en la Catedral de Burgos*, vol. 3, p. 111. Véase Apéndice 3.4.

En estos “capítulos” se proporcionan también algunas sugerencias para enseñar el contrapunto improvisado, pero sin entrar demasiado en detalles, ya que “hay diferentes modos dello”:

[...] después de les haber enseñado bien el arte por la mano dándoles a entender qué especies perfectas e imperfectas se pueden echar sobre punto de canto llano, les debe mandar hacer sus cuadernos a cada uno y mandarles sacar cantos llanos diferentes e sobre aquel canto llano hacerles sus liciones, las cuales sepan dar razón, porque se vea que lo entienden, e como vayan entendiéndolo un poco los dichos niños vuelvan hacer liciones sobre aquel otro canto llano, y continuándolo mucho y cantando con ellos de improviso se ayudarán luego y lucirán mucho en el coro; y el dicho maestro de capilla por los animar tiene de hacerles algunas alleluyas de contrapunto concertado y enseñárselas muy bien para aquellos las canten en el coro, que haciéndolo así se cebarán los muchachos a querer hacer otro tanto por sí, y desta suerte, con ayuda de Nuestro Señor, habrá gran ejercicio de música y saldrán muchos hábiles.<sup>64</sup>

Los niños aprendían antes que nada las clases de intervalos perfectos e imperfectos “por la mano”, o sea utilizando el recurso mnemónico de representar la gama de las notas en la mano, cuya invención se atribuye a Guido d’Arezzo. Después tenían que transcribir en su cuaderno unos cantos llanos con los que se ejercitaban en clase para llegar a cantar el contrapunto “de improviso”. El aprendizaje de la forma más compleja de contrapunto improvisado, el “contrapunto concertado”, se basaba también en ejemplos escritos que el maestro realizaba para que los niños tuvieran modelos para seguir en sus improvisaciones.

Las actas capitulares de la Catedral de Sevilla, redactadas el día 11 de septiembre de 1551 son particularmente interesantes porque proporcionan más datos sobre el tipo de contrapunto improvisado que se practicaba en la capilla y porque se refieren a un maestro de excepción como Francisco Guerrero:

[...] que el dicho francisco guerrero les enseñe a los dichos niños cantorricos a leer y escriuir y cantar [...]; yten les enseñe cantar canto llano, canto de órgano y contrapunto así sobre canto llano como sobre canto de órgano [...].<sup>65</sup>

---

<sup>64</sup> López-Calo, *La música en la Catedral de Burgos*, vol. 3, p. 112. Véase Apéndice 3.4.

<sup>65</sup> Fuente recogida por Robert Stevenson, *La Música en la Catedral de Sevilla, 1478-1606. Documentos para su estudio* (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1985), p. 38. Véase Apéndice 3.5.

Las actas de Sevilla especifican dos formas de contrapunto improvisado, ambas mencionadas por Bermudo: la improvisación sobre canto llano y la improvisación sobre una composición polifónica (“sobre canto de órgano”). Guerrero, además de entrenar a los “cantorcicos” tenía que realizar clases públicas de contrapunto improvisado: “yten a de tener desde luego lección pública de contrapunto sobre tenor y tiple”.<sup>66</sup>

El conocimiento de las técnicas para realizar contrapunto improvisado era considerado un requisito imprescindible para poder conseguir el cargo de maestro de capilla. Entre las actas capitulares de la Catedral de Toledo de 1604 se encuentra un documento que describe todas las pruebas con las que tuvieron que examinarse los candidatos al puesto de maestro de capilla. Entre las veinte pruebas, quince estaban relacionadas con la praxis del contrapunto: el candidato tenía que improvisar una o más partes a la vez cantando una voz y realizando las demás señalando la posición de las notas sobre las falanges de las manos:

- 1) Contrapunto suelto sobre canto llano de contrabajo, y de concierto, puntando dos voces por la mano y cantando otra; 2) contrapunto suelto sobre canto llano de tiple y de concierto, puntando una voz por la mano y cantando otra; 3) contrapunto suelto sobre canto de órgano, sobre cualquiera voz, puntando una voz por la mano y cantando otra; 4) sobre un duo, tercera voz, sobre un tercio quarta voz, sobre un quarto quinta voz; 5) trocar las voces del duo tercio y cuarto, que el tiple se diga octava abajo, y el contrabajo octava arriba; 6) sobre una voz de canto de órgano puntar dos voces por la mano y cantar una; 7) sobre un tiple y contralto, puntar una voz por la mano y cantar otra; 8) sobre una voz de canto de órgano, cantar un passo forçoso y puntar otra voz por la mano por el mismo passo; 9) sobre un tercio, dezir una quarta voz, todos semibreves; 10) sobre una voz de canto de órgano, dezir breves todos esperando dos pausas a lo más largo; 11) sobre lo mismo dezir todos semibreves en sincopas en regla y en espacio, y otra vez minimas en sincopas; 12) contrapunto sobre una voz de proporción; 13) sobre un tiple de canto de órgano, cantar una voz y pronuncie por solfa otra que cante un cantor; 14) sobre una voz de canto de organo, fuga en 4<sup>a</sup> y en 5<sup>a</sup> y lo mismo sobre canto llano del tiple; 15) una fuga segunda sobre un tiple.<sup>67</sup>

---

<sup>66</sup> Stevenson, *La Música en la Catedral de Sevilla*, p. 38. Véase Apéndice 3.5.

<sup>67</sup> Fuente citada por François Reynaud, *La polyphonie tolédane et son milieu, des premiers témoignages aux environs de 1600* (Paris: CNRS Éditions, 1996), p. 135. Véase Apéndice 3.6.

Entre las diferentes pruebas se pueden reconocer todos los tipos de contrapunto explicados por Bermudo en la *Declaración* y, en particular, los contrapuntos de “paso forzoso” que “no se usa sino en una oposición o para dar contentamiento algún amigo”.<sup>68</sup>

La formación de los mozos de coro en las capillas españolas, así como es descrita en las actas capitulares de la Catedral de Burgos y de otras ciudades, es idéntica a la formación que Adrianus Petit Coclico recibió de su maestro Josquin (véase Capítulo X.1.1.2). No sólo el contrapunto improvisado tenía una enorme difusión en España, sino que la enseñanza de estas técnicas seguía modelos comunes en toda Europa.

## **X.2. El fabordón en España como género musical y técnica de improvisación (siglos XV-XVI)<sup>69</sup>**

En el siglo XVI, la polifonía improvisada tenía seguramente un papel fundamental en la vida musical de España. Las fórmulas descritas por Guilelmus Monachus podrían haber sido utilizadas en los repertorios vocales e instrumentales y constituir el origen de las primeras obras vocales basadas en el esquema de folía, que se hallan sobre todo en el Cancionero Musical de Palacio y en el repertorio de las ensaladas. Sin embargo, las formas de contrapunto improvisado descritas en el tratado de Bermudo y en las actas capitulares de las catedrales españolas parecen ser mucho más complejas que las simples fórmulas automáticas de Guilelmus. Además, las fuentes examinadas en el Capítulo X.1.2 se refieren al siglo XVI, mientras que el período que nos interesa para estudiar el origen del esquema de folía en España se remonta a finales del siglo XV y a principios del siglo XVI. El estudio de las primeras fuentes españolas relacionadas con el fabordón puede ayudar a examinar la difusión de las técnicas de Guilelmus en este país. Guilelmus no asoció sus técnicas con la armonización de los tonos de los salmos. El género del fabordón (“falsobordone” en italiano) surgió como consecuencia del uso siempre más frecuente a finales del siglo XV de las fórmulas descritas por Guilelmus (tanto el *fauxbourdon* a tres voces como el *fauxbourdon* a cuatro voces con Contratenor Bassus) para entonar los salmos. Aunque a finales del siglo XV los fabordones emergen en las fuentes musicales, podemos suponer que estos ejemplos escritos constituyen sólo la punta del iceberg de una praxis de improvisación.

---

<sup>68</sup> Bermudo, *Declaración*, fol. 133v. Véase Apéndice 4.11.

<sup>69</sup> Desde ahora utilizaré el término castellano “fabordón” como sinónimo de “falsobordone” para indicar tanto los salmos cantados a cuatro voces con Contratenor Altus y Contratenor Bassus, como el proceso de improvisación-composición en general.

Trazar la primera difusión de los fabordones escritos equivaldría a trazar la difusión de las reglas descritas por Guilelmus.

### X.2.1. Los fabordones en las fuentes musicales españolas

Las primeras fuentes musicales donde se encuentran salmos “armonizados” con la técnica del fabordón (o *fauxbourdon*, o *falsobordone*) a cuatro voces con Contratenor Bassus son de origen español y constituyen también las fuentes españolas más antiguas donde aparece el lenguaje armónico típico de la *frottola* y del villancico.

Tanto según Murray Bradshaw como según Ernest Trumble, el fabordón más antiguo enteramente escrito es “In exitu Israel” que se encuentra en el Cancionero Musical de Montecassino (desde ahora CMM), recopilado en los años ochenta del siglo XV y relacionado con la corte aragonesa de Nápoles.<sup>70</sup> El autor de este primer fabordón que está basado en el salmo *In exitu Israel* sobre el primer tono, es el compositor español Pedro de Oriola (ca. 1440-1484) que estuvo al servicio del Rey de Nápoles, Alfonso V el Magnánimo (1396-1458). Tal como ha notado Trumble, “In exitu” de Oriola se basa en las reglas descritas por Guilelmus aunque en el título de la obra no aparezca ningún término relacionado con la palabra “fauxbourdon”.<sup>71</sup> La melodía gregoriana se encuentra en la voz más aguda que se mueve por sextas paralelas (y octavas en las cadencias) con respecto al Tenor; el Contra Bassus alterna terceras y quintas por debajo del Tenor; el Contra Altus no corresponde perfectamente a las reglas de Guilelmus, ya que en la primera mitad de la pieza se mueve por cuartas paralelas por encima del Tenor, en vez de alternar cuartas y terceras. Esta “anomalía” produce acordes en primera inversión en alternancia con acordes en estado fundamental. Tal como afirma Maricarmen Gómez Muntané, esta pieza de Oriola es seguramente aquel salmo que Alfonso V hacía cantar “quando sua Maestà haveva qualche victorie”, según Galeazzo Maria Sforza, Duque de Milán, que en enero de 1473 le pedía una copia al maestro de capilla de Ferrante I.<sup>72</sup>

“In exitu” de Oriola no es la única obra del CMM relacionada con las técnicas de Guilelmus y el género del *falsobordone*. En el mismo manuscrito se hallan cinco arreglos anónimos de los salmos para las vísperas de domingo (“Dixit Dominus”, “Confitebor tibi”,

---

<sup>70</sup> Montecassino, Biblioteca della Abbazia, MS 871N (desde ahora CMM), f. 4r; véase Bradshaw, *The Falsobordone*, p. 19; Trumble, *Fauxbourdon*, p. 47.

<sup>71</sup> Trumble, *Fauxbourdon*, pp. 47-49.

<sup>72</sup> Maricarmen Gómez Muntané, *La música Medieval en España* (Kassel: Reichenberger, 2001), p. 301.

“Beatus vir”, “Laudate pueri” y “Laudate Dominus”) escritos a dos voces (para Cantus y Tenor) que se mueven por sextas paralelas y terminan en octava al final de las cadencias.<sup>73</sup> Estos salmos tienen la estructura sobre la que durante el siglo XV se solían improvisar *fauxbourdons* a tres voces, y que también permitía la realización de *fauxbourdons* a cuatro voces con Contratenor Bassus. Además, en el CMM se encuentran también algunas obras profanas como “Amor que t’o fat hio” que están basadas en las reglas de Guilelmus (véase Ejemplo II.11). La presencia en el CMM de obras que reflejan las técnicas de improvisación descritas por Guilelmus es particularmente significativa; este manuscrito de la segunda mitad del siglo XV representa la tradición musical de la corte aragonesa en Nápoles donde coexistían elementos de la cultura italiana y de la española.<sup>74</sup>

La segunda fuente en orden cronológico donde aparece un salmo en fabordón es el Cancionero Musical de la Colombina (CMC) copiado alrededor de 1490. En el CMC se encuentra otra versión anónima del salmo *In exitu Israel* sobre el primer tono.<sup>75</sup> También en este caso no aparece el título de “fabordón” y la melodía gregoriana se halla en la voz más aguda; a diferencia de la versión de Oriola, en el salmo en fabordón del CMC se utilizan casi exclusivamente acordes en estado fundamental. Según Bradshaw, las fuentes de fabordón que siguen en orden cronológico al CMC son un manuscrito italiano que se encuentra en la Biblioteca Capitolare de Verona y el manuscrito portugués conservado en la Biblioteca de la Universidad de Coimbra que se remontarían a finales del siglo XV.<sup>76</sup>

El Cancionero Musical de Palacio es otra de las fuentes más tempranas donde aparecen fabordones, aunque según Romeu Figueras el salmo “Dixit Dominus VI<sup>us</sup> Tonus” (véase Ejemplo VIII.23) pertenece a una inclusión tardía al manuscrito.<sup>77</sup> También en este caso la melodía gregoriana se halla en la voz más aguda; las demás voces siguen las fórmulas de Guilelmus exceptuados algunos pasajes (véase Ejemplo VIII.23).

El Cancionero Musical de Barcelona (CMB) es otra de las principales fuentes tempranas de fabordones y la primera que recoge sistemáticamente modelos musicales para cada uno de los

---

<sup>73</sup> CMM, fols. 17r-24r. Edición moderna en Isabel Pope, ed., *The Musical Manuscript Montecassino 871. A Neapolitan repertory of sacred and secular music of the late Fifteenth Century* (Oxford: Clarendon Press, 1978), pp. 192-204.

<sup>74</sup> Véase Gómez Muntané, *La música medieval*, p. 298; Atlas, *Music at the Aragonese court*, pp. 1-22.

<sup>75</sup> Sevilla, Biblioteca Colombina, 7-1-28, fol. 86r; edición moderna en Querol, *Cancionero Musical de la Colombina*, p. 74.

<sup>76</sup> Verona, Biblioteca Capitolare, Cod. 759, fols. 79v-81r; Coimbra, Biblioteca General da Universidade, M. M. 12, fol. 187v; fuentes citadas en Bradshaw, *The Falsobordone*, p. 31.

<sup>77</sup> Romeu, *Reyes Católicos*, IV/2, p. 473.



tonos.<sup>78</sup> En el CMB se encuentran en total catorce obras relacionadas con el género del fabordón. Tres piezas utilizan los versos del salmo 109, *Dixit Dominus* y se basan respectivamente en los tonos VII, VI y II;<sup>79</sup> otros dos fabordones no llevan texto y están escritos respectivamente sobre los tonos I y III.<sup>80</sup> de estas dos piezas, la primera es particularmente interesante, ya que por su sencillez podría ser considerada un reflejo bastante fiel de lo que debían ser los fabordones improvisados; nueve fabordones están recogidos en una misma sección del cancionero entre los folios 144v y 148r: estas piezas no llevan texto sino que constituyen unos modelos abstractos para entonar polifónicamente los salmos en cada tono (se recogen dos versiones sobre el tono I).<sup>81</sup> En este grupo de nueve fabordones aparecen cadencias alternativas para el tono I (una mediante adicional y tres cadencias finales), el tono II (una cadencia final adicional), el tono VII (dos cadencias finales adicionales) y el tono VIII (una cadencia final adicional).<sup>82</sup> Exceptuados el fabordón “Dixit Dominus” sobre el VII tono y el simple fabordón sin texto, en todos los fabordones del CMB la melodía gregoriana se encuentra en la voz más aguda. Los fabordones sin texto que se encuentran en el CMB constituyen una etapa intermedia muy interesante entre la tradición oral de improvisación y la tradición escrita, ya que no son verdaderas piezas sino modelos utilizables con cualquier texto.

Las fuentes analizadas en este capítulo demuestran que la difusión del género del fabordón es paralela a la difusión del lenguaje armónico que caracteriza las obras basadas en el esquema de folía y en las reglas de Guilelmus; por lo que se refiere al repertorio español y a la conexión con el repertorio italiano es particularmente interesante la presencia de fabordones en el Cancionero de Montecassino, en el Cancionero de la Colombina y en el Cancionero Musical de Palacio.

---

<sup>78</sup> Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M. 454 (desde ahora CMB); edición moderna en Emilio Ros-Fábregas, *The Manuscript Barcelona*, vol. 2.

<sup>79</sup> CMB, fols. 72v-73r, fol. 161r, fol. 167r; edición moderna en Rós-Fábregas, *The Manuscript Barcelona*, vol. 2, pp. 168, 367 y 391.

<sup>80</sup> CMB, fols. 180bis<sup>r</sup> y fol. 183v; edición moderna en Rós-Fábregas, *The Manuscript Barcelona*, vol. 2, p. 404 y p. 433.

<sup>81</sup> CMB, fols. 144v-148r; edición moderna en Rós-Fábregas, *The Manuscript Barcelona*, vol. 2, pp. 313-329.

<sup>82</sup> Véase Bradshaw, *The Falsobordone*, p. 160.

### X.2.2. El fabordón como técnica de improvisación

Una de las fuentes literarias más antiguas que citan el fabordón es española; se trata del *Libro de vida beata* del humanista español Juan de Lucena (c. 1430-1506), publicado en Roma en 1463.<sup>83</sup> Este texto es una libre traducción y adaptación del *De felicitate vitae*, escrito en 1445 por Bartolomeo Facio (c. 1400-1457) y dedicado a Alfonso V de Aragón.<sup>84</sup> El *Libro de vida beata* es un diálogo sobre la felicidad entre el mismo Lucena, los poetas Iñigo López de Mendoza Marqués de Santillana, Juan de Mena y Alfonso de Cartagena, Arzobispo de Burgos. Al hablar de la felicidad que pueden aportar las disciplinas humanísticas, los protagonistas llegan a disputar sobre la música. Esta es la opinión del Marqués de Santillana:

La música, sciencia enamorada, despierta el espíritu, y la persona recrea. No es cosa tan suaue como oyr diuersitat de vozes sonoras entonadas sin discordia. Sy todos cantásemos, señor Obispo, en ésta nuestra Castilla por razon, como músicos, seríemos mejor acordados; mas cantando por uso, sy el uno en bemol, el otro en bequadro; el uno va en regla, sy el otro en espacio. El cantar fabordon, y sonar al destempe, denuncia lo qu'esperamos. ¡Quiera Dios mentirir los augurios!<sup>85</sup>

En este pasaje se contraponen el cantar “por razón”, o sea conociendo las leyes de la música, al cantar “por uso”. Debido a que en “esta nuestra Castilla” se suele cantar “por uso”, el resultado sonoro, que se refleja evidentemente en las costumbres morales del país, es desastroso. Cuando uno canta una nota en el hexacordo bemol, otro canta la misma nota en el hexacordo becuadro (se produce así un intervalo disonante de segunda); cuando uno “va en regla” el otro va “en espacio” (otra forma de describir el intervalo de segunda). Lucena asocia el cantar “por uso” al “cantar fabordon” refiriéndose a la música vocal y al “sonar destempe” refiriéndose a la música instrumental. No es posible saber si el autor está describiendo el fabordón a tres voces, o el fabordón a cuatro voces con Contratenor Bassus. Seguramente Lucena utiliza el término

---

<sup>83</sup> Edición moderna en Antonio Paz y Meliá, ed., *Opúsculos literarios de los siglos XIV á XV* (Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1892) pp. 103-205. Véase Apéndice 2.2.

<sup>84</sup> De este texto he consultado una edición de 1611 en Marquardus Freherus, ed., *De regibus Siciliae et Apuliae in queis et nominatim de Alfonso rege Arragonum* (Hanau, 1611), pp. 106 -148.

<sup>85</sup> Paz y Meliá, ed., *Opúsculos literarios*, p. 157. Véase Apéndice 2.2.

“fabordón” para indicar la praxis de realizar polifonía “por uso” en general. Además, según las palabras del mismo autor, esta costumbre debía de estar muy extendida en la Castilla de mediados del siglo XV.<sup>86</sup> Por lo tanto, es probable que Lucena con el término “fabordón” se refiera a la misma tradición de polifonía popular española que, un siglo después, Tomás de Santa María atribuiría a “hombres y mugeres que no saben de música”, asociándola también con el fabordón. También es probable que en este pasaje Lucena se esté refiriendo a una opinión del mismo Iñigo López de Mendoza, ya que es probada la aversión del Marqués de Santillana hacia las formas de arte relacionadas con la cultura oral. En la *Carta al condestable de Portugal* había definido como ínfimos “aquellos que syn ningún orden, regla nin cuento fazen estos romançes e cantares de que la gente de baxa e servil condición se alegran” (véase Introducción 2.3).<sup>87</sup>

Las actas capitulares de las catedrales españolas proporcionan algunos datos interesantes sobre la difusión y la praxis del fabordón en el ámbito litúrgico a principios del siglo XVI. En la Catedral de Granada, ya en los primeros años del siglo XVI, se solían cantar regularmente los salmos, el *Benedictus* y el *Magnificat* “a fabordón”. Tal como se puede leer en la *Consueta* de la Catedral, los cantores

son obligados a cantar los días siguientes desta manera: todos los domingos de las pascuas a las primeras y segundas y terceras vísperas; y en todas las fiestas Domini Sabaoth y en todos los días de nuestra Señora de holgar, a las primeras vísperas dicen con los órganos a versos: el primero, tercero y quinto psalmos a fabordón, y a canto de órgano el himno y la magnificat y toda la misa; y en los maitines el Benedictus a fabordón [...]. En los dobles mayores que no son de guardar dicen a canto de órgano la magnificat de las primeras vísperas y la misa; en las segundas vísperas dicen la magnificat a fabordón.<sup>88</sup>

En este documento el término “fabordón” es utilizado en evidente contraposición al término “canto de órgano” que designaba la polifonía escrita. Así que probablemente los fabordones realizados en la Catedral de Granada eran improvisados.

---

<sup>86</sup> En el pasaje correspondiente del *De felicitate vitae*, Facio no menciona el fabordón; las consideraciones sobre el cantar “por uso” proceden enteramente de la pluma de Lucena. Véase Freherus, ed., *De regibus Siciliae*, p. 125.

<sup>87</sup> Marqués de Santillana, *Proemio e carta al Condestable de Portugal*; en López Estrada, ed., *Las poéticas*, p. 56. Véase Apéndice 2.3.

<sup>88</sup> f López-Calo, *La música en la catedral de Granada*, vol. 1, pp. 70-71.

En los “Capítulos de los cantores” de la Catedral de Palencia, escritos en 1528, se lee que el “maestro de capilla y cantores” estaban “obligados a cantar las vísperas y fabordones que se suelen cantar en todas las fiestas principales”.<sup>89</sup> A mediados del siglo, los fabordones se cantaban también en la Capilla Real y, en el mismo período, una de las pruebas que tenían que realizar los candidatos par la plaza de organista en la catedral de Toledo era la composición de un fabordón.<sup>90</sup>

El documento más interesante sobre la praxis de improvisación de fabordones en España se encuentra en las actas capitulares de la Catedral de Burgos. En los “Capítulos cantores e maestro de capilla”, aprobados el día 3 de abril de 1533, se lee lo siguiente:

Item, que porque algunos de los cantores hacen algunas veces defecto cantando fabordón, por le cantar de cabeza en las vísperas, quel maestro de capilla sea obligado de facer un libro pequeño a costa de la iglesia en questén puntados todos los tonos y Benedicamus que son necesarios y que por él los canten, porque se parece mucho el defecto cuando no se canta como debe.<sup>91</sup>

En Burgos, los cantores solían realizar los fabordones improvisando (“de cabeza”); sin embargo, tenían que equivocarse muy a menudo y el cabildo obligó el maestro de capilla a poner por escrito los fabordones en “todos los tonos” y los “Benedicamus”. A pesar de la amonestación del cabildo, la capilla musical de la Catedral de Burgos siguió improvisando los fabordones por lo menos durante otros 21 años, ya que en los “capítulos” redactados el día 28 de mayo de 1554, se vuelve a leer la misma advertencia.<sup>92</sup> En la hoja añadida a estos capítulos se especifican más datos sobre el libro de fabordones que el maestro de capilla no había realizado todavía:

---

<sup>89</sup> López-Calo, *La música en la catedral de Palencia*, vol. 2, p. 578.

<sup>90</sup> Véase Robert Stevenson, *Spanish Cathedral Music in the Golden Age* (Berkeley: University of California Press, 1961), p. 29; John Bettley, “North Italian 'Falsobordone' and Its Relevance to the Early 'Stile Recitativo'”, *Proceedings of the Royal Musical Association*, 103 (1976 - 1977), pp. 1-18, especialmente p. 6.

<sup>91</sup> López-Calo, *La música en la Catedral de Burgos*, vol. 3, p. 68. Véase Apéndice 3.4.

<sup>92</sup> López-Calo, *La música en la Catedral de Burgos*, vol. 3, p. 109.

[...] luego dentro de un breve término se haga un libro en que se apunten todos los ocho tonos de tres o cuatro maneras de diferencias, para que por el tal libro se cante siempre que se haya de decir algún fabordón, que desto se gana cantar sin temor de lo errar, e también se escusan de hacer muchas herejías en la música que a no se hacer así se ve por experiencia, y esto se provea luego.<sup>93</sup>

Los documentos de la Catedral de Burgos describen la génesis de aquellas colecciones de fabordones sobre los ocho tonos que se publicaron sobre todo en Italia en la segunda mitad del siglo XVI. Estas colecciones, así como la sección del CMB dedicada a los fabordones sobre los ocho tonos, surgieron de la exigencia de poner por escrito un repertorio improvisado o semi-improvisado.

Los documentos analizados en este capítulo confirman la amplia difusión del fabordón en España en la primera mitad del siglo XVI, además de proporcionar los siguientes datos: 1) ya a mediados del siglo XV, en España se utilizaba el término “fabordón” para indicar una praxis de polifonía improvisada “por uso”; y 2) a principios del siglo XVI los fabordones se improvisaban por lo menos en la Catedral de Burgos. Antes de llegar a ser un género musical, el fabordón era una técnica de improvisación que, evidentemente, se basaba en fórmulas parecidas a las descritas por Guilelmus Monachus.

### **X.3. Reglas de contrapunto y composición en los tratados españoles de principios del siglo XVI**

Tanto la tipología del repertorio profano español de principios del siglo XVI como el estudio de la difusión de las técnicas de improvisación polifónica y del fabordón parecen indicar que en España se utilizaban fórmulas parecidas a las de Guilelmus para improvisar y componer piezas a cuatro voces con textura homofónica, basadas en acordes en estado fundamental. Estas técnicas de improvisación serían las responsables de la aparición del esquema de folía en el repertorio español e italiano en el mismo período. En los tratados españoles de teoría musical escritos entre finales del siglo XV y comienzos del siglo XVI no se encuentra ninguna de estas técnicas explicada de una forma tan clara como en el tratado de Guilelmus. Sin embargo, tres tratados españoles de contrapunto y composición editados en la primera década del siglo XVI contienen algunos elementos útiles para confirmar la difusión en

---

<sup>93</sup> López-Calo, *La música en la catedral de Burgos*, vol. 3, p. 112. Véase Apéndice 3.4.

España de técnicas y sonoridades parecidas a las descritas en el *De preceptis asrtis musicae: el Portus musice* (1504) de Diego del Puerto;<sup>94</sup> la *Súmula de canto de órgano, contrapunto y composición* (1502-1506) de Domingo Marcos Durán;<sup>95</sup> y el *Libro de música práctica* (1510) de Francisco Tovar.<sup>96</sup> En los capítulos siguientes analizaré los elementos más sobresalientes de cada tratado en el orden siguiente: 1) la *Súmula de canto de órgano*; 2) el *Libro de música práctica*; 3) el *Portus musice*.

### **X.3.1. Domingo Marcos Durán, *Sumula de canto de órgano* (ca. 1502-1506)**

Domingo Marcos Durán (ca. 1460-antes de 1529) estudió música en la Universidad de Salamanca y trabajó en la Catedral de Santiago de Compostela, como cantor en 1525 y como maestro de capilla a partir de 1526.<sup>97</sup> Aunque en la *Sumula de canto de órgano*, publicada en Salamanca, no aparezca la fecha de publicación, es posible datar esta obra entre 1502 y 1506.<sup>98</sup> La *Sumula*, que es el primer tratado escrito en castellano enteramente dedicado a la música polifónica, se divide en dos partes principales: la primera, de veinticinco capítulos, está dedicada a la teoría de la notación mensural (el "canto de órgano"), con la explicación de las distintas notas y ligaduras, perfección e imperfección, alteración y compás;<sup>99</sup> la segunda parte, de diez capítulos, está dedicada a la teoría del contrapunto.<sup>100</sup>

Afirmando que “el canto e órgano no es sino contrapunto puntado”, Durán describe la diferencia entre contrapunto y canto de órgano de una forma parecida a la de Tovar y Bermudo

---

<sup>94</sup> Diego Del Puerto, *Portus Musice* (Salamanca, 1504); edición facsímile en *Viejos Libros de Música*, 5 (Madrid: Joyas bibliográficas, 1976); comentario y traducción en José Rey, ed., *Portus musice de Diego Del Puerto. Introducción, comentario y traducción*, *Viejos Libros de Música*, E (Madrid: Joyas bibliográficas, 1978).

<sup>95</sup> Domingo Marcos Durán, *Sumula de canto de órgano, contrapunto y composición vocal práctica y especulativa* (Salamanca, s.f.); edición facsímile en *Viejos Libros de Música*, 3 (Madrid: Joyas bibliográficas, 1976).

<sup>96</sup> Francisco Tovar, *Libro de música práctica* (Barcelona, 1510); edición facsímile en *Viejos Libros de Música*, 6 (Madrid: Joyas bibliográficas, 1976); comentario en Samuel Rubio, ed., *Libro de música práctica de Francisco Tovar*, *Viejos Libros de Música*, F (Madrid: Joyas bibliográficas, 1978).

<sup>97</sup> Véase Jesús Martín Galán, “Marcos Durán, Domingo”, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 10 vols., ed. Emilio Casares Rodicio (Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002), vol. 4, pp. 157-159, especialmente p. 157.

<sup>98</sup> Martín Galán, “Marcos Durán”, p. 158.

<sup>99</sup> Marcos Durán, *Sumula*, fols. a3r-b3v.

<sup>100</sup> Marcos Durán, *Sumula*, fols. b3v-b6v. Véase Apéndice 4.9.

(véase Capítulo X.2.).<sup>101</sup> Debido a esta definición, deberíamos suponer que los capítulos de la *Sumula* dedicados al contrapunto tratan del contrapunto improvisado; sin embargo, tal como ocurre en el caso de la mayoría de los tratados renacentistas, en muchos pasajes de la *Sumula* no siempre queda claro si el autor se está refiriendo a la composición o a la improvisación.

### **X.3.1.1 Semejanzas entre los tratados de Guilelmus y Durán**

La parte de la *Sumula* dedicada al contrapunto tiene la misma estructura que la sección del *De preceptis artis musicae* dedicada a las reglas básicas de esta disciplina (sección VI, capp. 1-3).<sup>102</sup> Los dos autores empiezan con la clasificación de las consonancias, para luego explicar las que Durán llama “reglas universales para todos los contrapuntos”. Las seis reglas de Durán coinciden con algunas de las diez reglas de Guilelmus (“has de comenzar y acabar contrapuntando solo en especie perfecta”; “no darás dos especies perfectas semejantes una tras otra”; “no des mi contra fa ni fa contra mi” etc...).<sup>103</sup> Después de las “reglas”, Durán añade dos pequeños párrafos que tratan de asuntos que no se encuentran en el tratado de Guilelmus: en el primero describe los intervalos que hay que evitar “para cantar contrapunto concertado a dos, tres o cuatro bozes”; en el otro párrafo, Durán describe brevemente cómo realizar “las cláusulas en los tonos maestros” al final de una sección o de una pieza.<sup>104</sup>

Después de las “reglae dicti contrapuncti” Guilelmus dedica un breve párrafo a la “perfectionem consonantiarum ocularum”, o sea aquella técnica conocida en Inglaterra como “sight system” que consiste en visualizar “supra librum” los intervalos del contrapunto improvisado (véase Capítulo VIII.2.2.).<sup>105</sup> También Durán describe esta técnica llamándola “contrapunto del viso” y dedicándole una página entera de su tratado.<sup>106</sup> Ésta es quizás la sección más interesante de la *Sumula*, ya que no sólo confirma la difusión de esta técnica en España entre finales del siglo XVI y principios del XVII, sino que nos desvela muchos detalles sobre las formas de realizar el contrapunto improvisado. La descripción de Durán se divide en

---

<sup>101</sup> Marcos Durán, *Sumula*, fol. b3v. Véase Apéndice 4.9.

<sup>102</sup> Seay, ed., *De Preceptis Artis Musicae*, pp. 33-37. Véase Apéndice 4.2.

<sup>103</sup> Marcos Durán, *Sumula*, fols. b4v-b5r. Véase Apéndice 4.9.

<sup>104</sup> Marcos Durán, *Sumula*, fols. b4v-b5r. Véase Apéndice 4.9.

<sup>105</sup> Seay, ed., *De Preceptis Artis Musicae*, p. 35. Véase Apéndice 4.2.

<sup>106</sup> Marcos Durán, *Sumula*, fols. b5r-b5v. Véase Apéndice 4.9.

dos apartados principales: 1) “para contrapuntar bozes primas altas o de niños sobre bozes muy bajas, así por lo alto como por lo bajo”; y 2) “para contrapuntar con voces mudadas sobre bozes primas altas o de niños”.<sup>107</sup>

### **X.3.1.2. El método de composición de Durán**

A partir del “Capítulo VIII”, Durán explica su método de composición mediante el auxilio de tres tablas numéricas.

Capítulo VIII. Del modo de la composición de toda la armonia en estilo muy breve, cierto y copioso. El qual siguiendo y guardando podrás componer cualquier número de consonancias suficientemente guardando siempre la composición y proporción de las species de canto llano.<sup>108</sup>

La introducción al “Capítulo VIII” parece indicar que estas tablas constituían un recurso para la composición más que para la improvisación. Tanto si se refiere a la composición “a la mente” o a la composición escrita, el método descrito por Durán nos interesa particularmente, ya que se basa en el empleo de intervalos utilizados para llenar un dúo estructural entre dos voces principales tal como ocurre en el método de Guilelmus. En la primera columna de cada una de estas tres tablas se puede leer el intervalo entre dos notas (un Tenor y un Contra Altus); en las demás columnas se pueden leer los intervalos que una tercera voz puede realizar sobre el dúo inicial. La primera tabla sirve para añadir una tercera voz por encima del Tenor utilizando los intervalos de “V con sus compuestas” (véase las primeras seis líneas en la Tabla X.1).

---

<sup>107</sup> Marcos Durán, *Sumula*, fol. b5r. Véase Apéndice 4.9.

<sup>108</sup> Marcos Durán, *Sumula*, fol. b5v. Véase Apéndice 4.9.



Tabla X.1: “Esta tabla procede ordenando y dando las V con sus compuestas”  
(Durán, *Sumula*, fol. b5v).<sup>109</sup>

[intervalo]	Puede dar:								
Al unísono	3	5	8	10	12	15	17	19	22
A la 3	5	8	10	12	15	17	19	22	
A la 6	3	8	10	13	15	17	20	22	
A la 8	3	5	10	12	15	17	19	22	
A la 10	3	5	8	12	15	17	19	22	
A la 12	3	5	8	10	15	17	19	22	
A la 13	3	6	8	10	15	17	20	22	

La segunda tabla sirve para añadir una tercera voz por encima del Tenor utilizando los intervalos de “sexta y sus compuestas” (véase Tabla X.2).

Tabla X.2: “Del modo de componer todas las species con la sexta y sus compuestas”  
(Durán, *Sumula*, fol. b6r).<sup>110</sup>

[intervalo]	Puede dar:								
Al unísono	3	6	8	10	13	15	17	20	22
A la 3	6	8	10	13	15	17	20	22	
A la 8	3	6	10	13	15	17	20	22	
A la 10	3	6	8	13	15	17	20	22	
A la 15	3	6	8	10	13	17	20	22	
A la 17	3	6	8	10	13	15	20	22	

La tercera tabla sirve “para cantar las contras baxas contando y cantando todas las species debajo del canto llano inclusive y guardando lo suso dicho” (nótese que con la expresión “contando y cantando”, Durán parece referirse esta vez al contrapunto improvisado):

<sup>109</sup> Véase Apéndice 4.9.

<sup>110</sup> Véase Apéndice 4.9.

Tabla X.3: “Para cantar contras baxas”  
(Durán, *Sumula*, fol. b6r).<sup>111</sup>

[intervalo]	Puede dar:								
Al unísono	3	5	8	10	12	15	17	19	22
A la 3	3	8	10	13	15	17	19	22	
A la 5	4	6	8	13	15				
A la 6	3	5	8	10	12	15			
A la 8	3	5	8	10	12	15			
A la 10	3	6	8	10					
A la 12	4	6	8						
A la 13	13	3	5	8	10				
A la 15	3	5	8						

Durán utiliza el término “consonancia” en la misma acepción de “acorde” con la que lo utiliza Santa María (véase Capítulo IX.3.1). Evidentemente, ya a principios del siglo XVI, los músicos y teóricos españoles tenían una concepción acordal de la música polifónica: esta concepción se refleja no sólo en ciertos repertorios sino también en los tratados teóricos de la época. Tal como muestran las Tablas X.1-3, Durán tiene una preferencia por los acordes en estado fundamental y, en segundo lugar, por los acordes en primera inversión.

Con respecto a las reglas de Guilelmus, Durán no proporciona una fórmula que indique sucesiones fijas y previsibles de intervalos a utilizar. Sin embargo, su método de composición refleja los procesos compositivos evidenciados en el tratado de Guilelmus, además de demostrar que el concepto de consonancia utilizado por Santa María es mucho más antiguo que el *Arte de tañer fantasía*. Por último, es importante destacar que la sección del tratado de Durán dedicada al contrapunto tiene la misma estructura y los mismos contenidos que la sección análoga del *De preceptis artis musicae*: los cimientos teóricos de Guilelmus y de Durán eran muy parecidos.

---

<sup>111</sup> Véase Apéndice 4.9.

### X.3.2. Francisco Tovar, *Libro de música práctica* (1510)

Francisco Tovar (segunda mitad del siglo XV-1522) fue maestro de capilla en la Catedral de Tarragona a partir de 1510 y, probablemente, en la Catedral de Granada a partir de 1521.<sup>112</sup> Su tratado *Libro de música práctica*, publicado en Barcelona en 1510, se divide en tres libros: el primer libro está dedicado a cuestiones teóricas generales y al canto llano; el segundo libro se ocupa de la música figurada (“canto de órgano”); y el tercer libro está dedicado al contrapunto y a la composición. Tanto la estructura general del tratado de Tovar como la subdivisión de los temas en cada libro reflejan exactamente el “plan de estudios” que cursaban los seises en las capillas musicales de las catedrales españolas; véase el caso de la catedral de Burgos en el Capítulo X.1.2.3. No debemos olvidar que Tovar y Durán desempeñaron el cargo de maestro de capilla, por lo que sus tratados teórico-prácticos reflejan probablemente el sistema de enseñanza típico de las capillas catedralicias.

En los primeros capítulos del tercer libro sobre contrapunto y composición, Tovar explica la clasificación de los intervalos y algunas reglas básicas para concatenarlos utilizando dos voces (capítulos III-VI), mientras que el capítulo VII está dedicado a las “cláusulas de los modos”.<sup>113</sup>

La parte más interesante del tratado de Tovar con respecto al tema es el último capítulo del tercer libro: “de la composición de diversas bozes o sonos”.<sup>114</sup> Al principio del capítulo, Tovar expone la diferencia entre contrapunto y canto de órgano:

El tercer libro y ultimo trata de contrapunto y congregación de consonancias que es composición. Del contrapunto a la composición del canto de órgano no ay ninguna diferencia salvo que el contrapunto es subintelecto y el canto de órgano es figurado en representación de voz [...].<sup>115</sup>

---

<sup>112</sup> Véase Jesús Martín Galán, “Tovar, Francisco”, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 10 vols., ed. Emilio Casares Rodicio (Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002), vol. 10, p. 433.

<sup>113</sup> Tovar, *Libro de música*, fols. 32r-35r.

<sup>114</sup> Tovar, *Libro de música*, fols. 35r-35v. Véase Apéndice 4.10.

<sup>115</sup> Tovar, *Libro de música*, fol. 35r. Véase Apéndice 4.10.

Si entre contrapunto improvisado y composición no hay ninguna diferencia, las reglas expuestas en este último capítulo tendrían que servir tanto para improvisar como para componer. Sin embargo, por las expresiones que se utilizan a lo largo del capítulo, parece que Tovar está describiendo una técnica de composición escrita.

Tal como afirma Tovar, “para hazer legítima congregación de consonancias, primeramente se deve componer el tenor según el modo y el tono”. Una vez compuesto el tenor se añaden otras dos voces en este orden: antes que nada se escribe el bajo que puede estar a una tercera, quinta, sexta u octava por debajo del Tenor; en base al intervalo formado entre Bajo y Tenor, se puede elegir la tercera voz entre las opciones indicadas por Tovar. En la Tabla X.4 presento un esquema de estas reglas:

Tabla X.4: Reglas de Tovar para componer a tres voces.<sup>116</sup>

<b>Intervalo entre Tenor y Bajo</b>	<b>Intervalo entre Tenor y Altus</b>				
tercera	3 <sup>a</sup>	4 <sup>a</sup>	6 <sup>a</sup>	8 <sup>a</sup>	y sus semejantes
quinta	4 <sup>a</sup>	6 <sup>a</sup>	8 <sup>a</sup>	y sus semejantes	
sexta	5 <sup>a</sup>	3 <sup>a</sup>	8 <sup>a</sup>	y sus semejantes	
octava	3 <sup>a</sup>	5 <sup>a</sup>	6 <sup>a</sup>	8 <sup>a</sup>	y sus semejantes

El método de Tovar es muy parecido al de Durán. Sin embargo, Tovar confiere al Bajo una importancia estructural primaria que denota un cambio de perspectiva importante con respecto a la *Sumula* de Durán. Además, Tovar no sólo proporciona las reglas para componer a tres voces, sino también a cuatro voces. La Tabla X.5 muestra todas las combinaciones realizables en base al intervalo entre “Contra baja” y “Tenor” (la “Contra alta” puede estar por encima o por debajo del Tenor):

<sup>116</sup> Tovar, *Libro de música*, fols. 35r-35v. Véase Apéndice 4.10.

Tabla X.5: Reglas de Tovar para componer a cuatro voces.<sup>117</sup>

A): intervalo de tercera entre “Contra baja” y “Tenor”

Tenor-Tiple	6 <sup>a</sup>	8 <sup>a</sup>	6 <sup>a</sup>	8 <sup>a</sup>
Tenor-Contra alta	3 <sup>a</sup>	3 <sup>a</sup>	4 <sup>a</sup>	4 <sup>a</sup>
Contra alta-Tenor				
Contra baja-Tenor	3 <sup>a</sup>	3 <sup>a</sup>	3 <sup>a</sup>	3 <sup>a</sup>

B): intervalo de quinta entre “Contra baja” y “Tenor”

Tenor-Tiple	6 <sup>a</sup>	8 <sup>a</sup>	6 <sup>a</sup>	8 <sup>a</sup>
Tenor-Contra alta	4 <sup>a</sup>	4 <sup>a</sup>		
Contra alta-Tenor			3 <sup>a</sup>	3 <sup>a</sup>
Contra baja-Tenor	5 <sup>a</sup>	5 <sup>a</sup>	5 <sup>a</sup>	5 <sup>a</sup>

C): intervalo de octava entre “Contra baja” y “Tenor”

Tenor-Tiple	3 <sup>a</sup>	5 <sup>a</sup>	8 <sup>a</sup>	5 <sup>a</sup>	8 <sup>a</sup>	8 <sup>a</sup>
Tenor-Contra alta				3 <sup>a</sup>	3 <sup>a</sup>	5 <sup>a</sup>
Contra alta-Tenor	4 <sup>a</sup>	4 <sup>a</sup>	4 <sup>a</sup>			
Contra baja-Tenor	8 <sup>a</sup>	8 <sup>a</sup>	8 <sup>a</sup>	8 <sup>a</sup>	8 <sup>a</sup>	8 <sup>a</sup>

Aunque Tovar no hace uso de tablas para indicar las “congregaciones de consonancias”, el empleo de esquemas para describir las combinaciones posibles entre cuatro voces es bastante frecuente en los tratados de contrapunto de mediados del siglo XVI.<sup>118</sup> A diferencia del *Libro de música práctica*, donde las combinaciones a cuatro voces se forman alrededor de un intervalo entre Bajo y Tenor, en otros tratados como el *Thoscanello de la musica* (1523) de Pietro Aaron y las *Istitutioni harmoniche* (1558) de Gioseffo Zarlino, las combinaciones se

<sup>117</sup> Tovar, *Libro de música*, fols. 35r-35v; las columnas sombreadas contienen consonancias que también pueden ser generadas con las reglas de Guillemus Monachus. Véase Apéndice 4.10.

<sup>118</sup> Véase Peter Schubert, “Counterpoint pedagogy in the Renaissance”, *The Cambridge History of Western Music Theory*, ed. Thomas Christensen (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), pp. 503-533), especialmente p. 525.

forman alrededor de un intervalo fijo entre Tenor y Tiple.<sup>119</sup> También del Puerto describe algunas combinaciones a cuatro voces basándose en el dúo Tenor-Tiple (véase Capítulo X.3.3).

Para Tovar, el Bajo puede realizar sólo tres intervalos por debajo del Tenor: la tercera, la quinta y la octava, que son los mismos intervalos utilizados por Guilelmus para escribir los *fauxbourdons* con la Contra Baja. Tovar utiliza casi exclusivamente acordes con la fundamental en el Bajo; sólo hay dos acordes en primera inversión, en la tercera y cuarta columna de la Tabla X.5.A. Las columnas sombreadas de la Tabla X.5 contienen aquellas consonancias que también pueden ser generadas mediante las reglas de Guilelmus. Si excluimos de la Tabla X.5 aquellas consonancias donde el Contra Altus está por debajo del Tenor, vemos que los acordes utilizables llegan casi a coincidir con los acordes empleados en los *fauxbourdons* a cuatro voces con Contratenor Basus. Además, si empleamos las reglas de Tovar para armonizar un Tenor no es posible utilizar cualquier consonancia en sucesión, ya que hay que respetar las reglas básicas del contrapunto como, por ejemplo, evitar quintas y octavas paralelas. Si aplicamos las reglas de Tovar a la serie melódica “y” de  $\alpha$  empezando con la consonancia 8-5-8 sobre la primera nota del Tenor, para evitar generar intervalos prohibidos entre las voces, estamos obligados a seguir alternando las consonancias 5-4-6 y 3-3-6 que, puestas en sucesión, generan el esquema de folía.

El método para realizar “congregación de consonancias” a cuatro voces se basa en las mismas sonoridades que pueden ser generadas también a través de las reglas de Guilelmus. Sin embargo, en el tratado de Tovar la concepción acordal de la música parece estar más desarrollada que en los tratados de Guilelmus o de Durán. Tovar realiza sus consonancias completando el dúo estructural entre Tenor y Contra Bassus. Esta puede ser considerada una etapa intermedia entre el proceso contrapuntístico de Guilelmus y el proceso más “moderno” de Santa María que se basa en el dúo estructural entre Tiple y Bassus completado usando sonoridades verticales.

### **X.3.3. Diego del Puerto, *Portus musice* (1504)**

Aunque el *Portus musice* sea probablemente el tratado más antiguo entre los examinados en el Capítulo X.3, lo comento en último lugar ya que el método de composición

---

<sup>119</sup> Pietro Aaron, *Thoscanello de la musica* (Venecia, 1523); edición facsímil en *Monuments of Music and Music Literature in Facsimile. Second series -Music literature*, 69 (Nueva York: Broude Bors, 1969), libro II, capítulo 30.

que en él se describe ofrece una conexión particularmente interesante entre la tradición musical española y las reglas de Guilelmus.

Los únicos datos biográficos que conocemos de Diego del Puerto se encuentran en el tratado *Portus musice*. Estudió en la Universidad de Salamanca, donde también fue cantor en el Colegio de San Bartolomé y en Salamanca publicó su tratado. El *Portus musice* presenta una mezcla curiosa de latín y castellano (en los último tres folios), y es un tratado eminentemente práctico. Tal como afirma Jesús Martín Galán, la exposición de los temas no parece corresponder a un plan general, sino que se abordan de manera desordenada; incluso se introducen argumentos que no son muy propios de un tratado de este tipo, como las reglas de cronología que se encuentran al final del libro.<sup>120</sup> Según Juan José Rey, estas características peculiares del *Portus musice* son debidas al hecho de que el tratado fue concebido como un manual práctico para los estudiantes de la Universidad de Salamanca, cuyas enseñanzas eran fundamentalmente teóricas.<sup>121</sup>

Los asuntos tratados en la sección del *Portus musice* dedicada al contrapunto y a la composición no difieren mucho de lo que se puede leer en otros tratados de la época. El autor divide esta parte del tratado en cinco capítulos: 1) “De contrapunto”; 2) “De contrapunto visus”; 3) Sequuntur duodecim gamme; 4) “Forma de componer a tres voces”; y 5) “Para echar los contras altos”.<sup>122</sup>

### **X.3.3.1. Reglas generales de contrapunto**

El capítulo “De contrapunto” (enteramente en latín) empieza con la habitual clasificación de los intervalos y con la exposición de las reglas básicas del contrapunto. Posteriormente, del Puerto se ocupa de las cláusulas que constituyen otro tema típico de los tratados de contrapunto: “cualquier tono tiene sus cláusulas, en las que descansa (“sedet”) el contrapunto”.<sup>123</sup> Después de describir rápidamente cómo localizar las cláusulas en cada tono, del Puerto añade otra definición de cláusula: “se llama cláusula siempre que el contrapunto y el canto llano discurren por sextas o terceras o sus equivalentes y caen en especie perfecta, uno

---

<sup>120</sup> Véase Jesús Martín Galán, “Puerto, Diego del”, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 10 vols., ed. Emilio Casares Rodicio (Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002), vol. 8, p. 976.

<sup>121</sup> Rey, ed., *Portus musice*, p. 4.

<sup>122</sup> Véase Apéndice 4.8.

<sup>123</sup> Rey, ed., *Portus musice*, p. 77. Véase Apéndice 4.8.

por tono y otro por semitono”.<sup>124</sup> Del Puerto identifica la cláusula con un dúo entre “canto llano” y “contrapunto”, que se mueve por sextas o terceras paralelas y cae en unísono u octava, sin especificar la extensión que debería de tener el pasaje musical. Aunque las cláusulas suelen estar formadas por una secuencia de tres notas o de tres acordes en polifonía, la segunda definición de del Puerto parece extender el significado y la función de la cláusula. Esta definición de “cláusula” es muy importante, ya que describe exactamente los dúos estructurales en los que se basan las obras relacionadas con las técnicas de Guilelmus.

Del Puerto dedica al “contrapunto de viso” sólo tres líneas que en comparación con el extenso capítulo del tratado de Durán no aportan ninguna novedad. Sin embargo, esta breve referencia es muy interesante por los siguientes motivos: 1) es probablemente la primera descripción del contrapunto de viso en un tratado publicado en España; y 2) nos indica que del Puerto al hablar de contrapunto se refiere al contrapunto improvisado “supra librum”. Las “duodecim gamme” que siguen a la descripción del contrapunto de viso son unas tablas equivalentes a las “palmae contrapuctorum” de Guilelmus.

### **X.3.3.2. “Forma de componer a tres voces”**

Tal como ocurre en los tratados de Durán y Tovar, también en el caso del *Portus musice* no queda claro si el autor, al describir su método de composición, se refiere a la composición “a mente” o a la composición escrita. A partir del capítulo “Forma de componer a tres bozes”, el tratado está enteramente escrito en castellano, probablemente debido a la prisa con la que se editó el texto; sin embargo, es también probable que el autor escribiese deliberadamente en castellano esta parte del tratado donde aparecen los contenidos más prácticos.

Para componer a tres voces, antes que nada “has de conformar muy bien el tenor con el tiple”;<sup>125</sup> el proceso de composición de del Puerto se basa en el dúo estructural entre Tenor y Tiple, a diferencia del método de Tovar basado en el dúo entre Tenor y Bassus. Del Puerto proporciona una serie de combinaciones que sirven para completar el dúo entre Tenor y Tiple con la tercera voz de “contrabaxa”; el autor sólo toma en consideración tres intervalos entre Tenor y Tiple: la octava, la quinta y la décima (véase Tabla X.6).

---

<sup>124</sup> Rey, ed., *Portus musice*, p. 78. Véase Apéndice 4.8.

<sup>125</sup> Del Puerto, *Portus musice*, fol. b2v. Véase Apéndice 4.8.



Tabla X.6: Reglas de del Puerto para componer a tres voces.<sup>126</sup>

Intervalo entre Tenor y Tiple	Contrabaxa (con respecto al Tenor)					
octava	5ª encima	3ª encima	unísono	3ª abajo	8ª abajo	
quinta	3ª encima	unísono	octava abajo			
décima	8ª encima	5ª encima	3ª encima	unísono	3ª abajo	8ª abajo

Después de exponer los intervalos para componer a tres voces, del Puerto añade la siguiente regla general para escribir los bajos: “y contino es muy bueno el contrabaxo tomar unísonus con el tenor y después variar por sus especies adelante y fenescer en especie perfecta, assí como en unisonus, o en v encima o viii abajo”.<sup>127</sup> La primera consonancia del Bajo debería de ser un unísono u octava; después el Bajo tiene que ir alternando “sus especies” para terminar en especie perfecta: esta frase es poco clara, ya que el autor no especifica cuáles son exactamente las “especies” del Bajo.

Del Puerto sugiere otras dos formas de componer a tres voces: la primera consiste en “decenar la contrabaxa con el tiple”:

Hase de ordenar el tiple con el tenor y después echar la contrabaxa salvo si quisieres diferenciar en decenar la contrabaxa con el tiple en algunos dulces passos, que entonces esperará el tenor, y después conformarás el tenor muy bien y facilmente con el tiple y con la contra.<sup>128</sup>

Aunque del Puerto parece describir un método de composición (“esperará el tenor”, “y después conformará el tenor”), esta técnica de composición es idéntica a la técnica de improvisación descrita por Vicentino, Lusitano y Bermudo a mediados del siglo XVI (véase Capítulo X.1.1.2).

<sup>126</sup> Del Puerto, *Portus musice*, fol. b2v. Véase Apéndice 4.8.

<sup>127</sup> Del Puerto, *Portus musice*, fol. b2v. Véase Apéndice 4.8.

<sup>128</sup> Del Puerto, *Portus musice*, fol. b2v. Véase Apéndice 4.8.

La otra técnica que describe del Puerto es la imitación entre las voces, que él llama “caza”:

Y tan bien, si quisieres echar caça una empos de otra, es menester de fantasear el paso que más agrade al componiente, y ponerle en la voz que más quisiere, pongamos que sea en el tiple. Durante la cantidad de tiempo de la caça ha de contar y poner lo en pausas calladas en el tenor tantas quantas vale la caza y después haga otra tal caça en el tenor dexado esto venga y ponga tantas pausas quantas basta el tiempoasi del tenor como del tiple y faga la misma caça susodicha, después concierte el tiple con la caça del tenor, y después todo con la contrabaxa y assí fará qualquiera música acordante.<sup>129</sup>

Tal como queda evidente en el ejemplo musical puesto al final del tratado, las tres técnicas pueden ser utilizadas dentro de una misma composición.

### **X.3.3.3. “Para echar los contras altos”**

“Para echar los contras altos ha de ser el cantor muy cauto y antes conformar muy bien las cláusulas de las otras voces cada tono de las suyas, y no de las ajenas”.<sup>130</sup> En esta frase, del Puerto parece describir una técnica de improvisación, ya que se dirige directamente al cantor que va a “echar” los contra altos. El sentido exacto de la frase es oscuro, aunque es evidente que la Contra Alta, teniendo un papel menos importante o siendo la última voz en ser compuesta, debe de conformarse a las tres voces principales. Sin embargo, no es difícil para el cantor elegir los intervalos para “echar” el Contra Altus con respecto al Tenor:

los contra altos contino andan de esta suerte: o tercera bajo del tiple, o 3 encima del tenor, iiii bajo el tiple, o iiii encima del tenor, sin miedo se puede

---

<sup>129</sup> Del Puerto, *Portus musice*, fol. b2v. Véase Apéndice 4.8.

<sup>130</sup> Del Puerto, *Portus musice*, fol. b2v. Véase Apéndice 4.8.

echar, a mayor parte v o viii encima del contrabaxo guardando la orden del contrapunto.<sup>131</sup>

Del Puerto describe los intervalos del Contra Altus tal como aparecen en las reglas de Guilelmus: alternancia de terceras y cuartas por encima del Tenor, que equivalen a cuartas y terceras por debajo del Tiple, y a quintas y octavas por encima del Bajo. Esta limitación de intervalos elegibles, si por un lado facilita la tarea del Contra Altus, por el otro puede producir un línea melódica pobre y poco elegante:

las contra altas se han de echar de suerte que sean cantables y no diformes, como muchos fazen. Verdad es que no se pueden fallar lugares tan aparejados para echar como en las otras voces, pero a esto ha de suplir el vivo ingenio del componedor.<sup>132</sup>

A continuación, del Puerto describe cinco posibles combinaciones entre las cuatro voces que constituyen un modelo mucho más limitado con respecto a las combinaciones expuestas por Tovar (compárense la Tabla X.7 con la Tabla X.5):

Tabla X.7: Combinaciones de cuatro voces sugeridas por del Puerto.<sup>133</sup>

		I	II	III	IV	V
Intervalos realizados por encima del tenor	Tenor-Tiple	10 <sup>a</sup>	8 <sup>a</sup>	6 <sup>a</sup>	5 <sup>a</sup>	5 <sup>a</sup>
	Tenor- Contra Altus	8 <sup>a</sup>	5 <sup>a</sup>	4 <sup>a</sup>	3 <sup>a</sup>	
	Tenor-Contra Bassus	5 <sup>a</sup>	3 <sup>a</sup>			
Intervalos realizados por debajo del tenor	Contra Altus- Tenor					4 <sup>a</sup>
	Contra Bassus-Tenor			5 <sup>a</sup>	8 <sup>a</sup>	8 <sup>a</sup>

<sup>131</sup> Del Puerto, *Portus musice*, fol. b2v. Véase Apéndice 4.8.

<sup>132</sup> Del Puerto, *Portus musice*, fol. b2v. Véase Apéndice 4.8.

<sup>133</sup> Del Puerto, *Portus musice*, fols. b2v-b3r. Véase Apéndice 4.8.

A pesar de admitir cruzamientos entre Tenor y Contra Bassus y entre Tenor y Contra Altus, las cinco combinaciones de la Tabla X.7 generan acordes con la fundamental en la voz más grave.<sup>134</sup>

Para terminar el capítulo, del Puerto añade otras indicaciones generales. Es posible componer una caza también a cuatro voces utilizando las mismas reglas expuestas para realizar una caza a tres (“faze lo suso dicho”).<sup>135</sup> Además, “hase de diferenciar la obra lo mas que se pueda no saliendo de las cláusulas del tono y hase de guardar en la progresión del canto de echar especies perfectas una empos de otra”.<sup>136</sup> Si la segunda parte de esta frase se refiere claramente a la prohibición clásica de quintas y octavas paralelas, el sentido de la primera parte de la frase (“hase de diferenciar la obra lo mas que se pueda no saliendo de las cláusulas del tono”) no queda muy claro.

Las reglas de del Puerto para componer o improvisar una obra a cuatro voces parecen tener muchas lagunas y pasajes ambiguos; tampoco parecen tener mucho en común con la fórmula de Guilelmus. Sin embargo, el ejemplo musical que concluye el capítulo ayuda a desvelar algunos de los pasajes poco claros del tratado y proporciona una conexión con el método para componer *fauxbourdons* a cuatro voces de Guilelmus.

#### X.3.3.4. El “*exemplum regularum supra dictarum*”

Del Puerto parece ser consciente de las lagunas que se encuentran en su método de composición: “lo defectuoso suppla el bivo ingenio del componedor que vale más que no lo escrito y para exemplo desto hize esta poca de obra que se sigue”.<sup>137</sup> El ejemplo que concluye la parte del *Portus musice* dedicada al contrapunto está concebido como complemento para aclarar las reglas expuestas en los capítulos anteriores del tratado (véase mi transcripción en el Ejemplo X.1).

---

<sup>134</sup> Probablemente, las combinaciones propuestas por Del Puerto no constituyen los primeros ejemplos de estos esquemas en fuentes españolas. La Dra. Tess Knighton, Profesora de la Universidad de Cambridge (Clare College), me ha mostrado un manuscrito procedente de la Biblioteca Universitaria de Salamanca donde se encuentran unas tablas atribuidas a Juan de Urrede (1451-ca. 1482) en las que se anotan las combinaciones de consonancias a cuatro voces a partir de intervalos fijos entre Tenor y Tiple. Estas tablas son muy parecidas, tanto por los contenidos como en la forma gráfica, a las tablas que se encuentran en el *Thoscanello* de Aaron (1523).

<sup>135</sup> Del Puerto, *Portus musice*, fol. b3r. Véase Apéndice 4.8.

<sup>136</sup> Del Puerto, *Portus musice*, fol. b3r. Véase Apéndice 4.8.

<sup>137</sup> Del Puerto, *Portus musice*, fol. b3r. Véase Apéndice 4.8.

Ejemplo X.1: Diego del Puerto, “Exemplum regularum supra dictarum”  
 (Portus musice, fol. b3r<sup>c</sup>).<sup>138</sup>

<sup>138</sup> Véase la reproducción facsímile en el Apéndice 4.8.

Es posible dividir el Ejemplo X.1 en tres secciones: la primera sección (compases 1-10) es un ejemplo de contrapunto en estilo homofónico; la segunda sección (compases 11-18) es un ejemplo de caza a cuatro voces; y la tercera sección, que coincide con la cadencia final, está escrita en el estilo de la primera sección. El análisis de los intervalos, que se puede ver en el Ejemplo X.1, revela que la primera y tercera sección (incluidos los dos últimos compases de la segunda sección) tienen la misma estructura a fabordón de las piezas generadas mediante las reglas de Guilelmus: Tenor y Tiple se mueven por sextas paralelas y empiezan y terminan las frases en el intervalo de octava; el Contra 1 alterna cuartas y terceras por encima del tenor, empezando las frases con el intervalo de quinta y terminándolas con la tercera; el Bajo alterna quintas y terceras debajo del tenor, empezando las frases con la octava y terminándolas con un intervalo de quinta por encima del Tenor. Tiene razón José Rey cuando afirma que “el estilo de este ejemplo es idéntico al de muchas piezas de los cancioneros de la época”.<sup>139</sup>

No todas las características del “*Exemplum regularum supra dictarum*” pueden ser explicadas con las reglas que Del Puerto ha descrito anteriormente. En el tratado falta cualquier mención a la consonancia 3-3-6 (intervalos entre Bajo-Tenor, Tenor-Altus y Tenor-Tiple), la más empleada en el Ejemplo X.1 junto al acorde 5-4-6 que sí se encuentra entre las consonancias sugeridas por Del Puerto (véase Tabla X.7). Además, del Puerto no parece describir en ningún punto del tratado la estructura a fabordón de las secciones 1 y 2 del Ejemplo X.1. Es necesario volver a interpretar las reglas de del Puerto utilizando el Ejemplo X.1 como clave.

El dúo estructural entre Tenor y Tiple de las secciones 1 y 3 del Ejemplo X.1 corresponde a la definición de cláusula que del Puerto proporciona en el capítulo “De contrapunto”: “se llama cláusula siempre que el contrapunto y el canto llano discurren por sextas o terceras o sus equivalentes y caen en especie perfecta, uno por tono y otro por semitono”.<sup>140</sup> Teniendo en consideración esta definición de “cláusula” y el Ejemplo X.1, es posible interpretar otra indicación que encontramos entre las reglas para componer a cuatro voces: “hase de diferenciar la obra lo mas que se pueda no saliendo de las cláusulas del tono”.<sup>141</sup> La “cláusula”, o sea la secuencia de sextas paralelas que terminan en octava, constituye el andamio de la composición polifónica. A este andamio se añade el Bajo siguiendo las reglas expuestas en el capítulo “Forma de componer a tres voces”: “es muy bueno el contrabaxo tomar unísonus con el tenor y después variar por sus especies adelante y fenescer en especie perfecta,

---

<sup>139</sup> Rey, ed., *Portus musice*, p. 43. Véase Apéndice 4.8.

<sup>140</sup> Rey, ed., *Portus musice*, p. 78. Véase Apéndice 4.8.

<sup>141</sup> Del Puerto, *Portus musice*, fol. b3r. Véase Apéndice 4.8.

así como en unisonus, o en v encima o viii abajo”. Aunque del Puerto no lo indique claramente, el Ejemplo X.1 demuestra que las “especies” que el Bajo tiene que alternar en el caso de una “cláusula” por sextas paralelas, son básicamente la tercera y la quinta por debajo del Tenor. En el Ejemplo X.1, la Contra I realiza cuartas y terceras con respecto al Tenor, terceras y cuartas con respecto al Tiple, octavas y quintas con respecto al Bajo, tal como está especificado en el capítulo “Para echar los contra altos”.

Las reglas de composición explicadas por del Puerto, complementadas por el ejemplo que el autor proporciona al final del capítulo dedicado al contrapunto, muestran una gran analogía con el método de composición-improvisación descrito por Guilelmus. Aunque del Puerto proporciona algunas combinaciones fijas entre tres o cuatro voces que reflejan el concepto de “consonancia” de los tratados de Durán y Tovar, el proceso de composición que genera las estructuras acordales del Ejemplo X.1 se basa esencialmente en una concepción lineal y polifónica de la música, tal como ocurre en el tratado de Guilelmus.

#### **X.4. Resumen**

En el siglo XVI, el contrapunto improvisado constituía una praxis usual tanto en España como en el resto de Europa. Era practicado tanto en las capillas musicales catedralicias como en las capillas musicales de las cortes y constituía un elemento imprescindible para la formación de músicos, cantores y compositores. Existían numerosas técnicas de improvisación, desde la más sencilla y automática hasta la más compleja y virtuosística: las reglas de Guilelmus para realizar un *fauxbourdon* a cuatro voces con Contratenor Bassus pueden ser incluidas entre las más sencillas.

La diseminación del género del fabordón en las fuentes musicales nos permite seguir la difusión de las reglas de composición-improvisación de Guilelmus; los primeros fabordones escritos se encuentran en el CMM, en el CMC y en CMP. Las actas capitulares de las catedrales españolas confirman que los cantores solían improvisar los fabordones utilizando, evidentemente, reglas parecidas a las descritas por Guilelmus. Tal como es posible deducir de un pasaje del *Libro de vida beata* de Juan de Lucena (1463), la técnica de improvisación denominada “fabordón” era utilizada en España a partir de la segunda mitad del siglo XV y estaba relacionada con el cantar “por uso”.

Las reglas de contrapunto y composición que se encuentran en los tratados de del Puerto, Durán y Tovar contienen importantes elementos que coinciden con las técnicas de Guilelmus.

En particular, del Puerto y Tovar proporcionan reglas que permiten generar estructuras parecidas a los *fauxbourdons* a cuatro voces. Del Puerto alcanza estas estructuras mediante un proceso contrapuntístico parecido al descrito por Guilelmus y que se basa en una concepción particular de “cláusula”. Tovar utiliza un método basado en la “congregación de consonancias” que ya revela aquella concepción acordal de la música que caracteriza el método de composición-improvisación de Santa María que se publicaría 55 años después del *Libro de música práctica* de Tovar.

Aunque en las fuentes españolas de finales del siglo XV no se encuentre una explicación sistemática de reglas parecidas a las descritas por Guilelmus, es posible concluir que en España se utilizaban técnicas parecidas a partir de la segunda mitad del siglo XV para improvisar los fabordones sobre los tonos de los salmos y para componer (y probablemente para improvisar) música profana.





## CAPÍTULO XI

### EL ORIGEN DEL ESQUEMA DE FOLÍA ENTRE MÚSICA POPULAR Y ESTILO POPULARIZANTE

Tal como ha ido emergiendo en el Capítulo X dedicado a la improvisación polifónica, en el ámbito de la música culta renacentista no tiene sentido realizar una distinción neta entre “tradición oral” y “tradición escrita”. Los mismos músicos que cultivaban la tradición escrita de la música en las iglesias y en las cortes practicaban también la improvisación como praxis usual. La ambigüedad que a veces se encuentra en los tratados de contrapunto cuando no es posible establecer si el autor está describiendo una técnica de composición o de improvisación, nos indica claramente que oralidad y escritura coexistían dentro de la misma tradición musical. Todas las fuentes teóricas y musicales analizadas a lo largo de este trabajo fueron producidas por músicos cultos, o sea instruidos, que sabían leer y escribir música, conocían los cimientos teóricos de esta disciplina, y que seguramente sabían de improvisación. Los procesos de composición-improvisación que pueden generar el esquema de folía aparecen entonces arraigados en la tradición “alta” de la música, que se cultivaba en las capillas musicales de las catedrales y en las cortes. Sin embargo, tal como he evidenciado en el Capítulo IV.2, Santa María sugiere que estas técnicas se utilizaban también entre “hombres y mugeres que no saben de música”. Además, tal como he evidenciado en los Capítulos VIII y IX, los repertorios en los que se utilizaban las fórmulas de Guilelmus estaban relacionados con la tradición oral popular. En este último capítulo intentaré establecer cuáles pudieron ser las relaciones entre la cultura oral popular, las técnicas de Guilelmus, el esquema de folía y la tradición culta de la música.

#### **XI.1. La polifonía de tradición popular en el Renacimiento**

Tal como ha afirmado Rob Wegman, “el siglo XVI fue, bajo muchos aspectos, la era de la popularización del contrapunto y de su difusión fuera del mundo de los clérigos e intelectuales”.<sup>1</sup> En particular, por lo que se refiere a la vida musical de los Países Bajos, esta

---

<sup>1</sup> Wegman, “From Maker to Composer”, p. 417: “The fifteenth century was, in many ways, the age of the popularization of counterpoint, of its diffusion outside the world of clerics and intellectuals”.

práctica estaba difundida en todo el tejido de las comunidades urbanas.<sup>2</sup> Para apoyar esta afirmación, Wegman se basa en las siguientes evidencias que se refieren principalmente a las regiones de Europa del norte: 1) en las capillas catedralicias se daban clases de contrapunto también a niños y niñas de humildes orígenes que no pertenecían a las capillas musicales; 2) a partir del siglo XVI aumenta el número de tratados de contrapunto escritos en lengua vulgar; 3) en algunas comedias teatrales, se atribuyen conocimientos de contrapunto improvisado a las personas pertenecientes a las clases sociales bajas; y 4) los teóricos alemanes entre 1550-1650 afirman que el contrapunto improvisado, aunque raro en las iglesias, era practicado por mineros, arrieros, artesanos, zapateros, tanto durante el trabajo como en momentos de ocio.<sup>3</sup> Ernest Ferand se ha ocupado muy detalladamente de las referencias a la difusión popular del contrapunto improvisado que se encuentran en fuentes teóricas alemanas desde el *Compendiolum Musicae* de Heinrich Faber (1548) hasta la *Musurgia Universalis* de Athanasius Kircher (1650).<sup>4</sup> Las conclusiones de Ferrand indican que el contrapunto improvisado en Alemania fue perdiendo popularidad entre los teóricos mientras que se difundía en mayor medida entre la gente común.<sup>5</sup>

En la sociedad italiana del Renacimiento existía mucha permeabilidad entre la cultura musical popular y la cultura musical “alta”. Una carta de 1429 del fraile Ambrogio Traversari a Leonardo Giustinian revela que la praxis humanista del canto improvisado acompañado debía mucho a la cultura popular:

He aprendido que ya desde hace mucho tiempo, tu ingenio tan vivo y extraordinario ha alcanzado hasta aquellos conocimientos que, contra las costumbres de nuestros antepasados, son más conocidos al vulgo que a las personas doctas, como es la habilidad de cantar suavísimas melodías acompañándose con un instrumento [mi traducción].<sup>6</sup>

---

<sup>2</sup> Wegman, “From Maker to Composer”, p. 413.

<sup>3</sup> Wegman, “From Maker to Composer”, pp. 413-421.

<sup>4</sup> Ferand, “Sodaine and unexpected music”, pp. 17-25.

<sup>5</sup> Ferand, “Sodaine and unexpected music”, p. 25.

<sup>6</sup> Giulio Cattin, “Il Quattrocento”, *Letteratura Italiana, vol. VI: Teatro, musica, tradizione dei classici*, ed. Asor Rosa (Turín: Einaudi, 1986), pp. 265-318, especialmente p. 277: “Didici iam dudum ingenium illud tuum agile ac profecto aureum ea quoque consecutum quae vulgo, contra veterum consuetudinem, notiora sunt quam eruditis, ut est peritiam cum sono canendi suavissimos modos”.

La carta de Traversari es particularmente interesante ya que asocia las técnicas utilizadas por los *improvvisatori* del siglo XV con la música popular, y tal como he subrayado en el Capítulo IX.2.2 estas técnicas se basaban probablemente en reglas parecidas a las descritas por Guilelmus.

Muchas fuentes literarias y teóricas indican que en Italia el contrapunto constituía una praxis largamente difundida entre las clases más humildes.<sup>7</sup> El músico Inglés Thomas Whythorne (1528-1596), en su autobiografía, describe una forma de polifonía popular difundida entre los montañeses y campesinos con la que entró en contacto durante su viaje por Italia realizado a mediados del siglo XVI:

En la parte extrema de Italia se halla una región llamada Reino de Nápoles (de la que ya he hablado en relación con mi viaje por mar). Los montañeses y campesinos de esta región cultivan un género de música que difiere de todos los otros géneros italianos. Y a pesar de que en la composición de esta música (que sólo se ejecuta a tres voces) hayas muchas faltas y errores, debido a la placentera raridad de su estilo no sólo los músicos cultos las han corregido y vuelto a escribir a cuatro partes, sino que otros músicos cultos han compuesto obras originales en este estilo [mi traducción].<sup>8</sup>

En estas frases, Whythorne describe aquel proceso de readaptación y apropiación de la música popular por parte de músicos cultos que dio origen al género de la *villanesca* o *villotta*. Este repertorio parece que surgió en Nápoles con ocasión de las visitas del emperador Carlos V en 1536; y en 1537 fueron publicadas las dos primeras colecciones de *villanesche* a tres voces.<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> Para un estado de la cuestión, véase Ignazio Macchiarella, “La polivocalità di tradizione orale nel Rinascimento italiano: ipotesi e prospettive di ricerca”, *Polifonie. Procedimenti, tassonomie e forme: una riflessione "a più voci"*, Marco Agamennone (ed.) (Venecia: El Cardo, 1996), pp. 205-238.

<sup>8</sup> Lorenzo Bianconi, “Il Cinquecento e il Seicento”, *Letteratura Italiana, vol. VI: Teatro, musica, tradizione dei classici*, ed. Asor Rosa (Turín: Einaudi, 1986), pp. 319-355, especialmente pp. 345-346: “In the higher part of the realm of Italy is a country named the kingdom of Napolis (of which I have said somewhat in the discourse of my travel beyond the seas as afore I said). The uplandish or country people of the which country have a certain kind of music, the which differeth from all the others in Italy. And although in the composition thereof (they being but of three parts), there be faults and errors; yet for the pleasant strangeness of the trade of them, divers musicians have not only amended them and made them into four parts, but also divers other musicians, imitating of that music, have made of their like unto theirs”. Véase Apéndice 2.6.

<sup>9</sup> Bianconi, “Il Cinquecento e il Seicento”, p. 346; véase también Donna G. Cardamone, “The debut of the *canzone villanesca alla napolitana*”, *Studi Musicali*, 4 (1975), pp. 65-130.

El teórico Ludovico Zacconi en *Prattica di musica* (1592) parece describir una forma de improvisación polifónica popular relacionada con el repertorio de las *villanelle*:

Algunos se asombran mucho y se preguntan por qué razón y reglas las *villanelle* y otras cosas parecidas pueden presentar dos, tres o cuatro quintas una después de la otra [...]; se trata de cantilenas que imitan aquellos *aeri* que cantan con varias voces sin conocimiento alguno de la música, así que cantando juntos lo hacen a través de consonancias naturales [...]. Por lo que creemos que los músicos, viendo estas operaciones realizadas mediante el oído y la naturaleza, las hayan imitado de esta forma. [...]. Los que no saben de música y que cantan esos *aeri* a guisa de *villanelle* no se preocupan (porque no tienen los conocimientos teóricos) de realizar dos o más quintas y también dos o más octavas. [...] Esta es la razón por la que a los músicos, cuando componen algunas *villanelle*, no les importa que se produzcan varias quintas, porque no están imitando el canto tal como lo hacen los músicos, sino como los que cantando, cantan sin ningún conocimiento musical y se *accordano* entre sí a través de consonancias encontradas de oído [mi traducción].<sup>10</sup>

También el compositor y teórico napolitano Scipione Cerreto (ca. 1551-1633) realiza una descripción interesante de la praxis de la polifonía popular que puede dar una idea del estilo de este género:

Es verdad que el *cantare variato* se encuentra en todas las partes del mundo, y sobre todo en los sitios rústicos se puede escuchar una variada diversidad en el canto por parte de aquellos hombres y mujeres que trabajando en los campos, para pasar el tiempo de su fatiga, cantan sus canciones y versos con

---

<sup>10</sup> Ludovico Zacconi, *Prattica di musica* (Venecia, 1592), fol. 81v: “Sono alcuni che grandemente si meravigliano & [...] ricercano perché regola e come le villanelle con tutte le altre cosette a se simili si possano formare con due tre o quattro quinte una dopo l'altra senza mezzo di dissonanza [...]; son cantilene imitatrici de quei aeri che trovano più voci senza cognitione di musica, allhora che cantano insieme s'uniscano per vie di consonanze naturali [...]. Onde possiamo credere che i Musici, vedendo queste operationi fatte mediante l'udito & la natura: gl'habbiano reduiti a quella forma [...]. Coloro che non sanno di musica e che cantano i suddetti aeri in foggia di villanelle non hanno riguardo (perchè non sanno) di fare solo due o più quinte ma anco due o più ottave. [...] Questa è dunque la cagione che i Musici nel formare d'alcune Villanelle non hanno riguardo che vi sieno più quinte: perchè allhora non imitano il canto come Musici: ma come quelli che cantando, cantano senza veruna cognitione musicale e s'accordano per via delle consonanze mediante l'udito ritrovate [...]”. Véase Apéndice 2.7; véase también Macchiarella, *Il falsobordone*, p. 297.

aquella *aria* y forma de cantar según la costumbre y uso de los lugares en donde viven. Sin tener ningún conocimiento de los intervalos de la música, van acordándose entre sí de una tal manera que al final se oye alguna especie de melodía y consonancia; y mientras cantan suelen realizar ciertas consonancias con *ligamenti di voci* y las van arreglando poco a poco acercándose cada voz a la otra, hasta que alcanzan la verdadera perfección de la armonía de la consonancia [mi traducción].<sup>11</sup>

Tal como he subrayado en el Capítulo IX.4, Vincenzo Galilei en sus últimos escritos parece sugerir una conexión estrecha entre música popular y música culta al hablar de los esquemas armónico-melódicos utilizados en la polifonía y en el canto acompañado. Con esta evidencia se cierra el recorrido entre las fuentes que atestiguan la importancia de la influencia de la música popular en la evolución de los géneros cultos en la Italia del Renacimiento y cuyos primeros indicios encontramos en la carta de Traversari dirigida a Giustinian.

## **XI.2. La polifonía popular en Italia entre presente y pasado: el caso del *falsobordone***

Tal como probablemente ocurría en el Renacimiento, hoy en día el canto polifónico constituye una parte importante de la música de tradición oral en Italia.<sup>12</sup> Esta forma de arte está presente en todas las regiones del país, aunque las zonas de máxima difusión coinciden con el centro-norte y con la isla de Cerdeña; en el sur y en Sicilia es menos frecuente y aparece asociada con circunstancias específicas.<sup>13</sup> En base a los contextos de ejecución y a la tipología de los textos, es posible dividir este repertorio en dos categorías: el repertorio

---

<sup>11</sup> Scipione Cerreto, *Della pratica musica vocale e strumentale*, (Nápoles, 1601), p. 102; edición facsímil en Bibliotheca Musica Bononiensis II/30 (Bologna: Forni, 1969): “[...] è vero che il cantare variato si costuma in tutte le parti del mondo, anzi ne i luoghi rustici si sente varia diversità nel cantare, come spesse volte dagl’huomini, e donne che ne campi lavorano, che per passare il tempo della loro fatica, cantano le loro canzoni, & versi dandoli quell’aria, e modo di cantare secondo il costume, & usanza de i luoghi, & paesi dove di continuo habitano senza che loro habbiano cognitione dell’intervalli musici, e d’una certa maniera vanno accordando che si sente al fine alcuna sorte di melodia & consonanza, e nel mezzo del cantare alle volte sogliono fare certe dissonanza con ligamenti di voci, & le vanno accomodando a poco a poco stringendosi l’una voce contro l’altra infino a’ tanto che loro aggiungono alla vera perfetione dell’armonia della consonanza [...]”. Véase Apéndice 2.8; véase también Macchiarella, *Il falsobordone*, p. 254.

<sup>12</sup> Para un estado de la cuestión véase Roberto Leydi, ed. *Le tradizioni popolari in Italia. Canti e musiche popolari* (Milán: Electa, 1990); Roberto Leydi, ed., *Guida alla musica popolare in Italia*, 2 vols. (Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2001); Ignazio Macchiarella, *Voces de Italia* (Madrid: Akal, 2003).

<sup>13</sup> Macchiarella, “Il canto a più voci di tradizione orale”, *Guida alla musica popolare in Italia* (Lucca: Libreria Musicale Italiana), vol. 1, pp. 161-196, especialmente p. 163.

relacionado con la vida social (el trabajo en los campos, las tertulias privadas, reuniones en tabernas) y el repertorio relacionado con la música litúrgica o paralitúrgica. La música litúrgica de tradición oral constituye un fenómeno particularmente interesante debido a las múltiples conexiones que ofrece con el contrapunto improvisado de época renacentista.<sup>14</sup> Las técnicas de ejecución y el repertorio polifónico litúrgico se transmiten dentro de cofradías laicas. Las ocasiones más importantes para la ejecución del repertorio coinciden con el período de Semana Santa, con las fiestas patronales y otras ceremonias civiles y religiosas (sobre todo funerales); los textos más recurrentes proceden de los himnos y salmos con una preferencia neta hacia el salmo del *Miserere*.<sup>15</sup>

El canto polifónico de tradición oral, tanto de tipo civil como de tipo paralitúrgico, presenta numerosas tipologías y formas. Tal como afirma Ignazio Macchiarella, en líneas generales se puede distinguir entre estructuras contrapuntístico-lineales, que prevalecen en el norte, y estructuras acordales que prevalecen en las regiones meridionales y en Cerdeña.<sup>16</sup> También el nivel de complejidad de este repertorio puede variar mucho de región a región, desde el simple canto sobre bordón o por terceras paralelas, hasta estructuras polifónicas a cuatro o cinco voces en los repertorios de tipo acordal. Entre los repertorios acordales, algunos son particularmente interesantes debido a su complejidad. A la tradición popular de Venecia y del Friuli pertenecen las “villotte” polifónicas a tres y cuatro voces;<sup>17</sup> el “trallallero” a cinco voces (“Primmu”, “Cuntrètu”, “Chitarra”, “Baritono” y “Basso”) es típico del área urbana de Génova aunque en el pasado tenía una difusión más amplia;<sup>18</sup> en Toscana tenía cierta difusión el “bei-bei” a tres voces (el “primo” que es la principal y la más aguda; el “bei-bei” que realiza intervalos de tercera y sexta y la “corda” que realiza las fundamentales de los acordes);<sup>19</sup> en Sicilia destaca el “canto ad accordo” a tres o cuatro partes (“Prima”, “Secunna”, “Terza” y “Basso”) ejecutado principalmente en el contexto de la Semana Santa.<sup>20</sup> La región italiana que

---

<sup>14</sup> Para un estado de la cuestión sobre la música litúrgica de tradición oral véase Piero Arcangeli, ed., *Musica e liturgia nella cultura mediterranea*, Atti del Convegno Internazionale di Studi: Venezia, 2-5 ottobre 1985 (Florenca: Olschki, 1988); Piero Arcangeli-Pietro Sassu, *Musica «liturgica» di tradizione orale*, *Guida alla musica popolare in Italia* (Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2001), vol. 2, pp. 79-93.

<sup>15</sup> Arcangeli-Sassu, “Musica liturgica”, pp. 83-84.

<sup>16</sup> Macchiarella, “Il canto a più voci”, p. 165.

<sup>17</sup> Macchiarella, *Voces de Italia*, pp. 57-58.

<sup>18</sup> Macchiarella, “Il canto a più voci”, pp. 187-189.

<sup>19</sup> Macchiarella, *Voces de Italia*, pp. 74-77.

<sup>20</sup> Arcangeli-Sassu, “Musica liturgica”, pp. 89-90.

presenta más tipologías de repertorios acordales es Cerdeña. El canto “a tenore”, en origen típico de los pastores y que tradicionalmente se entonaba durante los momentos de descanso después del trabajo y durante las fiestas, es el género más conocido de polifonía sarda.<sup>21</sup> El canto “a tenore” (el término “tenore” indica el conjunto vocal) se compone de cuatro partes, interpretadas siempre por voces masculinas solistas que se designan, a partir de la voz más alta, como sigue: “mesa oche”, “oche” (la parte principal), “contra” y “bassu”.<sup>22</sup> Los “gozos” son textos estróficos dedicados a los santos, a los mártires o a la Virgen, que en Cerdeña se suelen cantar polifónicamente y de forma acordal.<sup>23</sup> Este repertorio es muy interesante, ya que representa una conexión entre la tradición sarda y la tradición catalana de los “goigs” (véase Capítulo IV.1). Otro de los principales repertorios polifónicos de Cerdeña es el de cantos litúrgicos y paralitúrgicos a cuatro voces (“falsittu”, la voz más aguda; “boci”, la parte principal; “contra” y “bassu”) que se ejecutan principalmente en el contexto de la Semana Santa.<sup>24</sup>

Recientemente se han realizado estudios comparativos que han puesto en relación ciertos repertorios italianos de polifonía popular con la música culta del siglo XVI. Tales conexiones son evidentes en el repertorio del “faux bourdon” en Val d’Aosta basado en la armonización de una melodía por cadenas de acordes en primera inversión.<sup>25</sup> También el término “villotta”, utilizado en el área veneciana para designar textos que suelen ser cantados polifónicamente, parece ser una pervivencia del repertorio renacentista de “villotte alla venetiana”.<sup>26</sup> El análisis del *Miserere* polifónico a tres voces que se canta en Sessa Aurunca (Caserta), y que constituye una de las pocas pervivencias de polifonía de tradición oral en la zona de Nápoles, ha demostrado evidentes analogías formales y estructurales con las “villanelle alla napoletana” del siglo XVI.<sup>27</sup>

Ignazio Macchiarella en *Il falsobordone fra tradizione orale e tradizione scritta* ha analizado los repertorios polifónicos acordales de Semana Santa que se cantan en el sur de

---

<sup>21</sup> Macchiarella, *Voces de Italia*, p. 110.

<sup>22</sup> Macchiarella, *Voces de Italia*, p. 110.

<sup>23</sup> Macchiarella, *Voces de Italia*, p. 107.

<sup>24</sup> Arcangeli-Sassu, “Musica liturgica”, pp. 90-91.

<sup>25</sup> Véase Emanuela Lagnier, *Il «Faux bourdon» in Valle d’Aosta*, Preprint 11 (Bologna: Università degli Studi - Dams, 1989).

<sup>26</sup> Macchiarella, *Voces de Italia*, p. 58.

<sup>27</sup> Pierluigi Gallo, “Il «Miserere» polivocale di Sessa Aurunca”, *Musica e liturgia nella cultura mediterranea*, Atti del Convegno Internazionale di Studi: Venezia, 2-5 ottobre 1985 (Florenca: Olschki, 1988), pp. 69-94, especialmente pp. 82-92.



Italia y en las Islas de Cerdeña y de Sicilia, realizando una comparación con el repertorio renacentista del falsobordone (véase Introducción 2.2.2.2.3). Tal como ha evidenciado Macchiarella, los dos repertorios comparten las mismas características estructurales: 1) las piezas se articulan en secciones y cada sección está formada por un acorde repetido seguido por una cadencia más o menos elaborada; 2) los acordes son triadas en estado fundamental y en la mayoría de los ejemplos, a cuatro voces con la fundamental repetida; 3) la concatenación de los acordes de cada verso es generalmente interpretable según una lógica tonal; 4) las partes vocales proceden homofónicamente; y 5) cada parte vocal se mueve en un ámbito pequeño y principalmente por grados conjuntos, exceptuado el bajo que se caracteriza por saltos melódicos de quinta y de cuarta realizando las fundamentales de los acordes.<sup>28</sup> Además, los dos repertorios utilizan a menudo los mismos textos (sobre todo el salmo del *Miserere*) y comparten un mismo contexto ceremonial: los ritos de Semana Santa.<sup>29</sup> Según Macchiarella, no sólo existe una continuidad histórica entre estos repertorios, sino que la praxis de la armonización de un *cantus firmus* a través de la concatenación de acordes de tercera, quinta y octava que caracteriza ciertos repertorios surgidos a finales del siglo XV procedía de la tradición oral y popular de la música (véase Introducción 2.2.2.2.3).<sup>30</sup>

### **XI.3. La polifonía de tradición popular en España**

Contrariamente a lo que se puede observar en la tradición italiana del Renacimiento, entre las fuentes musicales y literarias españolas no es posible encontrar muchas evidencias que atestigüen una praxis de polifonía popular. Sin embargo, tal como he subrayado en el Capítulo IV.2, la evidencia que se encuentra en el *Arte de tañer fantasía* de Santa María constituye un testimonio muy importante y preciso: Santa María pone en relación el esquema de folía en su variante que he nombrado “fórmula  $\alpha$ - $\beta$ ” con una praxis de polifonía popular y con el “fabordón de los tonos”. Es posible ampliar esta red de relaciones incluyendo todos aquellos repertorios donde aparece la fórmula  $\alpha$ - $\beta$ : 1) el repertorio cancioneril; 2) el repertorio de las ensaladas; y 3) el repertorio religioso de carácter paralitúrgico.

---

<sup>28</sup> Macchiarella, *Il falsobordone*, pp. 243-244.

<sup>29</sup> Macchiarella, *Il falsobordone*, p. 244.

<sup>30</sup> Macchiarella, *Il falsobordone*, pp. 284-287.

De la relación entre polifonía de tradición oral y fabordón me he ocupado ampliamente en los capítulos anteriores, llegando a las siguientes conclusiones: 1) el fabordón o *fauxbourdon*, antes de llegar a ser un género musical, era un proceso de composición-improvisación conocido tanto en Italia como en España; 2) mediante este proceso de composición-improvisación es posible generar los esquemas armónico-melódicos en general y el esquema de folía en particular a partir de melodías sencillas; y 3) encontramos rasgos de este proceso de composición en todos los repertorios de los siglos XV-XVI relacionados con la tradición oral y popular de la música, tanto en Italia como en España.

Los estudios de Macchiarella han evidenciado una relación entre los repertorios actuales de polifonía oral italiana y el género del *falsobordone*, llegando a la conclusión de que esta forma de armonizar el *cantus firmus* se originó en la tradición oral de la música popular (véase Capítulo XI.2). La afirmación de Santa María en un capítulo dedicado a los fabordones y las críticas de Juan de Lucena (o mejor, de Iñigo López de Mendoza) al “cantar por uso” y “cantar fabordon” parecen sugerir que las conclusiones de Macchiarella pueden ser aplicadas también al contexto español (véase Capítulo XI.2). Hoy día, en la música española de tradición oral no existe una praxis difundida de canto polifónico que permita realizar un trabajo comparativo y establecer conexiones con el repertorio del siglo XVI. Una de las pocas excepciones al panorama folklórico español se encuentra el repertorio de las *Correlativas*, difundido entre la Huerta de Murcia y la provincia de Alicante y que anteriormente tenía más amplia difusión hacia el área valenciana y catalana.<sup>31</sup> Se trata de cantos polifónicos a cuatro voces de una cierta complejidad basados en el movimiento por terceras paralelas de las dos voces centrales; las voces extremas suelen realizar largos bordones sobre las notas de los acordes principales (sobre todo los grados I y V). Este repertorio, típico del período de Semana Santa, es transmitido dentro de cofradías de “Auroros”, cuyos orígenes se remontan al siglo XVII.<sup>32</sup> Debido a las características estructurales y al contexto de ejecución y transmisión, los cantos polifónicos de los Auroros representan la aportación española a un repertorio que tiene características homogéneas en un área que comprende Italia, las islas de Sicilia, Cerdeña y Córcega. Probablemente estos fenómenos presentes en regiones distintas y aisladas constituyen la herencia de una tradición oral que antiguamente estaba difundida de una manera más uniforme en el área mediterránea.

---

<sup>31</sup> Véase Emilio del Carmelo Tomás Loba, “Entorno a una reflexión sobre el canto de Las correlativas de los Auroros de la Huerta de Murcia”, *Cartaphilus*, 1 (2007), pp. 128-149.

<sup>32</sup> Antonio López Martí, “Auroros”, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 10 vols., ed. Emilio Casares Rodicio (Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002), vol. 1, pp. 854-856, especialmente p. 854.

La exigua pervivencia de la polifonía de tradición oral en el folklore español y la afirmación de Santa María, no son suficientes para aclarar con exactitud cuáles pudieron ser las relaciones entre tradición popular y tradición culta en el Renacimiento español. Además, el tratado de Santa María es probablemente posterior a la mayoría de fuentes musicales donde aparece la fórmula  $\alpha$ - $\beta$  de folía, así que basándonos en la cronología de las fuentes sería imposible establecer un papel prioritario de la cultura oral popular en la transmisión de esta fórmula. Sin embargo, Sebastián de Covarrubias (1539-1613) proporciona una pista adicional que puede ayudar a aclarar las complejas relaciones entre música culta y popular durante el Renacimiento español; en el *Tesoro de la Lengua Castellana*, Covarrubias da la siguiente definición del término “Villanescas”:

VILLANESCAS. Las canciones que suelen cantar los villanos cuando están en solaz. Pero los cortesanos, remedándolos, han compuesto a este modo y mensura cantarcillos alegres. Esse mesmo origen tienen los villancicos tan celebrados en las fiestas de Navidad y Corpus Christi.<sup>33</sup>

Covarrubias está describiendo aquel mismo proceso de apropiación y readaptación de un repertorio popular por parte de músicos cultos que habían descrito Whythorne y Zacconi a propósito de las *villanelle* polifónicas (véase Capítulo XI.4.1). Covarrubias no especifica si las canciones de los villanos eran simple melodías o piezas polifónicas como en el caso de las *villanelle* italianas. Sin embargo, gracias a Santa María sabemos que los “hombres y mugeres que no saben de música” poseían un repertorio de música polifónica al que, además, pertenecía la fórmula  $\alpha$ - $\beta$ . Gracias a los cancioneros musicales de finales del siglo XV y principios del siglo XVI (especialmente el Cancionero Musical de Palacio y el Cancionero Musical de la Colombina), conocemos el repertorio cortesano de “cantarcillos alegres”, en el que aparece también la fórmula  $\alpha$ - $\beta$  (véase Capítulos I y II). El otro repertorio que según Covarrubias deriva de la música campesina es el de los villancicos religiosos. No es casualidad que la fórmula  $\alpha$ - $\beta$ , que según Santa María pertenecía al repertorio de polifonía popular y que aparece también entre los “cantarcillos” de los cortesanos, aparezca también disfrazado de villancico religioso en el caso del “goig” de Santa Magdalena y dentro de las

---

<sup>33</sup> Covarrubias, *Tesoro*, p. 1009.

ensaladas de Cárceres y Flecha (véase Capítulos III y IV). Estas evidencias coinciden con la afirmación de Covarrubias y confirman las conclusiones a las que he llegado en el Capítulo IV: en el siglo XVI existía en España una praxis de polifonía popular cuyo repertorio (al que pertenecía la fórmula  $\alpha$ - $\beta$ ) entró a formar parte de los repertorios de la música culta, introduciéndose en las cortes y en las iglesias.

#### **XI.4. Hipótesis para la reconstrucción de la polifonía popular española del siglo XVI**

Paralelamente a la polifonía improvisada de tradición oral que se practicaba en las capillas musicales y en las cortes, existió en España una polifonía de tradición oral que se practicaba en ámbitos populares. La polifonía popular española parece haber tenido una cierta influencia en la tradición culta de la música escrita, tal como demuestra la presencia en las fuentes musicales de la fórmula  $\alpha$ - $\beta$  de folía, tema que seguramente pertenecía al repertorio popular. En este capítulo intentaré reconstruir las características de la polifonía de tradición popular.

##### **XI.4.1. Pastores organizándose para cantar**

En el siglo XVI, además de los personajes de las ensaladas de Cárceres y Flecha, los únicos villanos españoles descritos mientras cantan polifonía son los personajes de las farsas pastoriles de autores como Gil Vicente, Juan del Encina y Diego Sánchez de Badajoz.<sup>34</sup> En estos casos los personajes no eran pastores de verdad sino actores y músicos profesionales o semi-profesionales, por lo que estas fuentes no sirven como evidencia directa de la existencia de una praxis polifónica popular. Sin embargo, en algunos casos han quedado indicaciones interesantes que reflejan una praxis de improvisación polifónica, como en la *Égloga de Natividad* de Fernán López de Yanguas (ca. 1487- ca. 1550).<sup>35</sup> Al final de la égloga, los cuatro pastores protagonistas, Mingo, Gil, Pero y Benito, se ponen de acuerdo para bailar y cantar un villancico a cuatro voces para el Niño Jesús:

---

<sup>34</sup> Véase los ejemplos citados en Salazar, *La música*, vol 2., pp. 106-111.

<sup>35</sup> Fernán López de Yanguas, *Égloga de Natividad* (s.l., s.a.); edición moderna por Fernando González Ollé, ed., *Fernán López de Yanguas. Obras dramáticas* (Madrid, Espasa Calpe, 1967). Véase Apéndice 2.4.

**texto**

Mingo	Si sabes de mosica alguna cosilla, cantemos en grita aquí todos juntos.	
Gil	¡Tomá qué pregunta! Sé todos los puntos del sol, fa, mi, re, que habrá maravilla.	440
Mingo	Y tú, Pero Pança, ¿en tono de villa sabrás chillar algo aquí, si te yuntas?	
Pero	¡Mirá qué donoso, qué necias preguntas! Se todos los tonos con su subidilla.	445
Mingo	Y tú, Benitillo, ¿harásnos ayuda con voz agudilla, bailando la dança?	
Benito	Yo, par diez, que cante diapente y mudança y al canto de guérfano yo le saguda octavas, novenas con voz bien aguda. <sup>36</sup>	450

Cada pastor, antes de ponerse a cantar, enuncia sus conocimientos musicales. Gil sabe leer la música y solmisar (“sé todos los puntos del sol, fa, mi, re”), lo que suena raro en el caso de un pastor. Benito afirma que sabe cantar “diapente” y “mudanza”; no está claro por qué Benito pone en relación un intervalo (la quinta) con la “mudanza” (sección del villancico y de la danza). En los versos siguientes, el mismo pastor parece referirse a su capacidad de improvisar una melodía sobre una melodía escrita (“canto de guérfano”); así que podríamos poner en relación la expresión “mudanza” del verso anterior con la expresión “vozes mudadas” utilizada más veces por Durán para describir la técnica del “canto de viso” (véase Capítulo X.3.1). El pastor Pero Pança parece ser el único que no conoce términos técnicos musicales; sin embargo, conoce todos “los tonos de villa con su subidilla”, otra expresión que parece poco clara.

A continuación, Mingo reparte los papeles:

**texto**

Mingo	Y lleva, Gil Pata, si quies, el tenor; tu frísale al triple, Benito, las martas; tú di, Pero Pança, requintas y cuartas, que yo diré luego la cuenta y mayor. <sup>37</sup>	466
-------	--	-----

<sup>36</sup> González Ollé, ed., *Fernán López de Yanguas*, pp. 26-27. Véase Apéndice 2.4.

Gil Pata que sabe leer la música cantará el Tenor o sea la melodía principal; Benito, experto en el “canto de viso” y en las técnicas de improvisación contrapuntística, será la voz más aguda (“triple”) y tendrá que “frisar las martas” del Tenor. No está claro a qué se refiere el pastor con la expresión “frisar las martas”; “frisar” significa “levantar los pelillos de algún tejido”, mientras que las “martas” son las pieles del animal homónimo.<sup>38</sup> De todas formas, esta metáfora obscura podría referirse a una voz que proceda paralelamente a la principal.

El pastor Pero Pança, que no conoce teoría musical pero sí los “tonos de villa”, cantará “requintas y cuartas”. Considerando la estructura del esquema de folía, de otros esquemas parecidos y de cualquier pieza basada en acordes en estado fundamental, el bajo es la voz que entona intervalos de quintas y cuartas (“requintas y cuartas”) subiendo y bajando (¿las “subidillas”?), a diferencia de las otras voces que proceden por grados conjuntos. La expresión “tonos de villa” podría referirse no sólo a unas melodías del repertorio popular, sino también a unas técnicas de ejecución precisas (las “subidillas”), que permiten al inculto Pero la iteración con los demás pastores “cultos”. Mingo cantará la “contra mayor” sin especificar más este papel.

Los cuatro pastores de la farsa de López de Yanguas han sido descritos mientras se “organizan” antes de cantar una pieza polifónica. Escenas parecidas tenían que ser muy frecuentes en las capillas musicales y también entre los cantantes incultos que sabían ejecutar música polifónica. La obra que van a ejecutar los cuatro pastores podría ser parecida a aquellas basadas en las fórmulas de folía y en las reglas de Guilelmus: una voz canta la melodía principal, otra más aguda procede por intervalos paralelos, un bajo ejecuta las notas fundamentales de los acordes, y otra voz realiza una melodía de relleno.

#### **XI.4.2. Características generales de la polifonía española de tradición popular**

La descripción de los cuatro pastores realizada por López de Yanguas, aunque muy interesante, está repleta de elementos sacados de la praxis culta de improvisación polifónica y podemos extraer informaciones sobre la polifonía popular sólo con mucha cautela. Para reconstruir las características de la música polifónica de tradición popular es necesario empezar por la fuente que describe mejor este fenómeno, el *Arte de tañer fantasía*, y por el

---

<sup>37</sup> González Ollé, ed., *Fernán López de Yanguas*, pp. 28-29. Véase Apéndice 2.4.

<sup>38</sup> González Ollé, ed., *Fernán López de Yanguas*, pp. 28-29, nota 477.

villancico “No niegues Virgen preciosa” basado en la fórmula  $\alpha$ - $\beta$ , que seguramente formaba parte de este repertorio (véase Capítulo IV.2).

Tal como afirma Santa María, la música polifónica ejecutada por “hombres y mugeres que no saben de música” se caracteriza sobre todo por las terceras paralelas entre el Tiple y el Contra Alto, que además es la voz que entona la melodía principal. Sin embargo, el cantarillo “No niegues Virgen preciosa” presenta también todas las demás características que tienen las piezas relacionadas con el esquema de folía, con otros esquemas armónico-melódicos y con las reglas de Guilelmus: el bajo alterna intervalos de décima y octava por debajo del Contra realizando las fundamentales de los acordes resultantes; y el Tenor alterna intervalos de terceras y cuarta por debajo del Contra. Esta estructura se encuentra en muchas obras vocales e instrumentales italianas del siglo XVI pertenecientes a repertorios relacionados con la cultura oral y popular. En particular las *villanelle* napolitanas del siglo XVI presentan a menudo terceras paralelas en las dos voces más agudas con la melodía principal en la segunda voz, y un bajo que realiza la fundamental de los acordes;<sup>39</sup> además, esta misma estructura se encuentra en los repertorios actuales de polifonía de tradición oral.<sup>40</sup> Si las *villotte* italianas del Renacimiento constituyen efectivamente el reflejo de una praxis de polifonía popular tal como atestiguan Whythorne y Zacconi, es posible concluir que el repertorio popular español tenía características muy parecidas al repertorio popular italiano.

Probablemente, también las ambigüedades rítmicas (ritmo ternario en un compás binario) y modales (presencia del Fa sostenido) de “No niegues Virgen preciosa” pueden ser debidas a la voluntad de Santa María de imitar el estilo de aquellos “hombres y mugeres que no saben de música” (véase Ejemplo IV.5). He señalado unos elementos musicales poco ortodoxos también en algunas obras del CMP basadas en las fórmulas de folía: las disonancias en la N° 92, “Muchos van de amor heridos” y las quintas paralelas en la N° 361, “No puedo apartarme” (véase Ejemplos I.1 y I.5) y la ambigüedad modal de las “Cuatro diferencias de folías” de autor anónimo que se hallan en el manuscrito *Ramillete de flores*.<sup>41</sup> Las quintas paralelas y otros intervalos poco ortodoxos caracterizaban también el repertorio de las “villotte”, tanto en la versión popular descrita por Whythorne y Zacconi, como en la versión culta y popularizante que se encuentra en las fuentes musicales (véase Capítulo XI.1).

---

<sup>39</sup> Véase Cardamone, “The debut of the *Canzone Villanesca*”, p. 90.

<sup>40</sup> Gallo, “Il Miserere”, pp. 82-88.

<sup>41</sup> Mudarra, *Tres libros*, p. 16; Rey, ed., *Ramillete*, pp.86-88.

No tenemos datos para reconstruir el tipo de emisión vocal que emplearían los cantantes populares de polifonía. Podemos imaginarnos como sonaba esta música sólo de forma hipotética a través de la comparación con los repertorios actuales de polifonía popular, caracterizados por timbres nasales muy distintos del aquellos empleados por los cantantes de música clásica. Según Scipione Cerreto (véase Capítulo XI.1), los cantores populares realizaban los acordes “con ligamenti di voci” y los iban arreglando poco a poco acercándose cada voz a la otra hasta que alcanzaban el intervalo justo.<sup>42</sup> El autor está describiendo aquella forma de entonación típica de los repertorios de polifonía popular, donde los *glissandi* y los pasajes microtonales tienen una función tanto estética como práctica para “arreglar” los intervalos entre las voces.

Es posible indicar las siguientes características generales que probablemente caracterizaban el repertorio español de polifonía popular: 1) textura homofónica a tres o cuatro voces; 2) la melodía principal muy sencilla y que se mueve por grados conjuntos se halla preferiblemente en la segunda voz; 3) el Tiple se mueve por terceras paralelas por encima de la voz principal; 3) el Bajo alterna intervalos de décima y octava (o tercera y octava) debajo de la voz principal; 4) la eventual cuarta voz alterna terceras y cuartas por debajo de la voz principal; y 5) presencia de quintas paralelas y otros procedimientos poco usuales en la polifonía artística, sobre todo en las cadencias. Es probable que en el repertorio de polifonía popular se utilizaran también estructuras basadas en el dúo por sextas paralelas entre Tenor y Tiple, además de estructuras basadas en terceras paralelas entre las voces más agudas. De todas formas, son evidentes las conexiones entre las hipotéticas características del repertorio de polifonía popular y las reglas de Guilelmus Monachus para improvisar o componer un *fauxbourdon* con Contratenor Bassus (véase Capítulo VIII).

Ya hemos visto cómo el poeta Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana (1398-1458), se quejaba en cuanto personaje literario (en el *De vida beata*, publicado en 1463), del “cantar por uso” y “cantar fabordón” difundido “en esta nuestra castilla” (véase Capítulo X.2.2).<sup>43</sup> El Marqués de Santillana “histórico”, autor del *Proemio e carta al Condestable de Portugal* tenía opiniones idénticas a su doble literario: “Ínfimos son aquellos que syn ningún orden, regla nin cuento fazen estos romançes e cantares de que la gente de baixa e servil condición se alegran” (véase Capítulo X.2.2).<sup>44</sup> Juntando y sintetizando las dos críticas del

---

<sup>42</sup> Véase Apéndice 2.8.

<sup>43</sup> Véase Apéndice 2.2.

<sup>44</sup> Marqués de Santillana, *Proemio e carta al Condestable de Portugal*; en López Estrada, ed., *Las poéticas*, p. 56. Véase Apéndice 2.3.



Marqués de Santillana obtenemos la siguiente afirmación: “ínfimos son aquellos que en Castilla cantan por uso, sin conocer las reglas de la música y utilizando la técnica del fabordón, aquellos romances y cantares que gustan a la gente baja y servil”. Las opiniones del Marqués de Santillana parecen entonces confirmar una relación entre los procesos de composición-improvisación del fabordón y el repertorio polifónico popular o popularizante español del siglo XV. Un siglo y medio después del Marqués de Santillana, y unos cincuenta años después de Santa María, también Pietro Cerone sugirió una conexión entre las estructuras a fabordón (“acompañamientos simples y muy toscos: como es haziendo cantar las partes con cantares unisonados a modo de fabordon”), el repertorio musical de tradición popular (“consonancias [...] más fáciles y populares [...], cantares aldeanos y groseros”) y repertorios específicos de la tradición escrita (“frotolas y estrambotos”).<sup>45</sup>

Aunque las características que he reconstruido no describan fielmente la tipología de la polifonía de tradición oral y popular, pueden ser útiles para identificar en el repertorio religioso y profano, aquellas piezas que imitan el estilo de polifonía popular o que constituyen arreglos de piezas pertenecientes a este repertorio.

#### **XI.4.3. La praxis de ejecución de la polifonía popular española**

En el Capítulo I.3 he realizado una reconstrucción hipotética de las normas que permitían adaptar las fórmulas de folía  $\alpha$ - $\beta$  y  $\alpha$ - $\alpha$  a cualquier texto poético. Esta reconstrucción se basaba en la premisa de que quien utilizaba la fórmula era un compositor, o un vihuelista que quisiera improvisar un acompañamiento al canto. Ahora sabemos que la fórmula  $\alpha$ - $\beta$  estaba relacionada con la improvisación polifónica y se utilizaba en el repertorio popular. ¿Como es posible compaginar la característica adaptación de las fórmulas de folía a los textos poéticos, tal como han sido descritas en el Capítulo I, con un repertorio polifónico que requiere una coordinación entre cuatro ejecutantes “que no saben de música”?

La forma en la que se hallan escritos los villancicos de la ensalada *La trulla* de Cárceres y de algunas ensaladas de Flecha nos puede proporcionar una ayuda para reconstruir la técnica de improvisación polifónica popular. En *La trulla* vemos que un solista entona siempre el estribillo del villancico, seguido por las demás voces que repiten todo el estribillo o parte de éste; luego, la misma voz u otra diferente canta a solo la mudanza y el coro vuelve a intervenir para cantar los versos de la vuelta que coinciden musical y literariamente con la

---

<sup>45</sup> Véase Capítulo IX.1 y Apéndice 2.9.

última parte del estribillo (véase Capítulo III.2). A esta modalidad de ejecución se refiere también López de Yanguas (que parece estar muy acostumbrado a las técnicas de polifonía de tradición oral) en la *Farsa del mundo y moral* (1524) cuando tres personajes, el Hermitaño, Apetito y Fe se ponen de acuerdo para cantar un villancico a tres voces:<sup>46</sup>

**texto**

Hermitaño	Pues sea como dizes. ¡Sus alto cantemos! Entona tú, Fe, con dulce armonía.	
Apetito	¡Alto, pues, alto! Tú, Fe, danos guía, que en pos de tu rastro nosotros iremos.	840
Hermitaño	Si tú nos entonas, jamás erraremos.	
Fe	Yo quiero entonaros. Di padre, el tenor; dirás tú, Apetito, la contra mayor; dejadme a mí el tiple. <sup>47</sup>	

La modalidad de ejecución del canto polifónico popular podría funcionar de la siguiente manera: el solista entonaba un texto, que también podía ser improvisado, utilizando un “tono de villa”, o sea una melodía o un patrón melódico conocido por todos (por ejemplo, la serie melódica “x” del esquema de folía). Esta simple melodía se caracterizaba por proceder por grados conjuntos y se adaptaba a la forma poética del texto según las pautas que he subrayado en el Capítulo I.3. Después de la entonación del estribillo, cada ejecutante sabía como proceder: el solista volvía a cantar la misma frase, mientras que el segundo cantante realizaba una melodía que procediera por terceras (o sextas) paralelas a la melodía del solista. El Bajo tendría quizás la tarea más dificultosa, debiendo entonar las notas fundamentales de los acordes por saltos de cuarta y quinta, realizando sucesiones de intervalos fijos con respecto a la melodía principal. Guilelmus explica claramente cómo realizar esta voz, pero estamos suponiendo que los cantantes no conocían reglas de contrapunto ni tratados teóricos. De todas formas, en el esquema de folía, en los esquemas armónico-melódicos parecidos y en las piezas que reflejan las reglas de Guilelmus, existe una relación fija entre cada nota de la serie

---

<sup>46</sup> Fernán López de Yanguas, *Farsa del mundo y moral* (1524); edición moderna por Fernando González Ollé, ed., *Fernán López de Yanguas*, p. 72.

<sup>47</sup> González Ollé, ed., *Fernán López de Yanguas*, p. 73.

melódica principal y una sola y única nota del bajo; así que el papel de la voz más grave debía de ser bastante fácil: aunque el cantante no conociera las reglas de contrapunto o las fórmulas de Guilelmus, sería suficiente conocer los “tonos de villa con su subidilla”. El eventual cuarto intérprete es el que tendría menos problemas: las melodías que alternan terceras y cuartas por encima o por debajo de una voz principal que se mueve por grados conjuntos suelen estar formadas por dos o tres notas.

Después de la interpretación a cuatro voces del estribillo, la voz solista u otro de los cantantes seguiría cantando a solo la mudanza y parte de la vuelta, con la oportunidad de improvisar el nuevo texto. Las demás voces volverían a intervenir para cantar polifónicamente las partes literarias y musicales fijas: la vuelta literaria y la repetición de todo el estribillo al final.

## **XI.5. Los contextos sociales de la polifonía de origen popular**

### **XI.5.1. Entre el campo y la corte**

La técnica de ejecución que he reconstruido intentando conciliar las fórmulas de folía con las fórmulas de improvisación polifónica no constituye una novedad, ya que coincide con la praxis de ejecución del cosaute. Según Romeu Figueras, el cosaute fue originariamente una danza cantada que pertenecía a la tradición lírica popular gallego-portuguesa; musicalmente el cosaute se caracterizaba por la alternancia entre un coro que entonaba el refrán y uno o más solistas que entonaban las mudanzas.<sup>48</sup> Romeu ha identificado y reconstruido 72 cosautes que transmiten los cancioneros españoles: de ellos 34 pertenecen al CMP.<sup>49</sup> Entre los 32 cosautes del CMP, dos se basan en la fórmula  $\alpha$ - $\beta$  de folía (el No 179, “¡Si abrá en este baldrés!” y el No 310, “Meu naranjedo no ten fruta”), y uno en la fórmula  $\alpha$ - $\alpha$  (No 12, “Rodrigo Martínez”).<sup>50</sup> Juan José Rey, notando la coincidencia entre el esquema de folía y la forma de cosaute que recurre en el CMP, afirmó lo siguiente:

---

<sup>48</sup> José Romeu Figueras, “El cosaute en la lírica de los cancioneros musicales españoles de los siglos XV-XVI”, *Anuario musical*, 5 (1950), pp. 15-61.

<sup>49</sup> Se trata de los N<sup>os</sup> 7, 11, 12, 15, 24/25, 34, 59, 61, 65, 114, 116, 141, 144, 153, 177, 179, 187, 193, 206, 215, 235, 240, 244/245, 253, 310, 365, 366, 376, 431, 437, 453 y [531]. Véase Romeu, “El cosaute”, pp. 30-61 y Romeu, *Reyes Católicos*, IV/2, pp. 140-145.

<sup>50</sup> Véase Capítulo I.

Desde luego, si la música sigue un esquema conocido de todos y el texto se desarrolla de forma paralelística, puede dejarse a un solista el desarrollo ulterior de la pieza, interviniendo el coro una vez que el solista ha iniciado la idea nueva de cada copla. También podría referirse a este tipo de interpretación la *Crónica de los hechos del Condestable don Miguel Lucas de Iranzo* en las repetidas ocasiones en que habla de “cantar en cosaute”.<sup>51</sup>

Maricarmen Gómez Muntané, analizando los cosautes del CMP señalados por Romeu, se dio cuenta de que las melodías de muchas de estas obras parecen variantes de un único modelo melódico.<sup>52</sup> Según esta autora, “los cosautes de autor representan el último eslabón de una cadena cuyos orígenes se pierden en el tiempo” y las semejanzas melódicas entre cosautes distintos parecen ser un indicio de la tradición oral de este repertorio.<sup>53</sup> A propósito de la expresión “cantar en cosaute”, utilizada en la crónica que describe la vida social en la corte jienense del Condestable Don Miguel Lucas de Iranzo entre 1458 y 1473, Gómez Muntané se pregunta “si los cosautes que solían cantarse en casa del Condestable eran a una o varias voces”, y si los cosautes del CMP reflejan efectivamente la forma original de este repertorio.<sup>54</sup> Tess Knighton, analizando los cosautes presentes en las fuentes musicales del Renacimiento ha llegado a la conclusión de que “el cosaute era una forma musical simple y semi-improvisada” muy distinta de las formas más altas de polifonía de la época:

estas canciones estrechamente relacionadas con las tradiciones populares llegaron a ser aceptadas dentro de los círculos de las cortes, gracias a la predilección hacia estos géneros que tenían los que como el Condestable habían ascendido rápidamente a los cargos más altos de la corte a partir de humildes orígenes [mi traducción].<sup>55</sup>

---

<sup>51</sup> Rey, *Danzas cantadas*, pp. 65-66.

<sup>52</sup> Maricarmen Gómez Muntané, “La música laica en el reino de Castilla (1458-1473)”, *Revista de Musicología*, 19/1-2 (1996), pp. 25-45.

<sup>53</sup> Gómez Muntané, “La música laica”, p. 34 y p. 38.

<sup>54</sup> Gómez Muntané, “La música laica”, p. 40.

<sup>55</sup> Tess Knighton, “Spaces and contexts for listening in 15th-century Castile: the case of the Condestable’s palace in Jaén”, *Early Music*, 25/4 (1997), pp. 661-677, especialmente p. 672: “To judge by even the surviving polyphonic examples, the cosaute was a simple, semi-improvised musical form; it did not represent the highest

Tal como también opina Knighton, es imposible afirmar si en la casa del Condestable se cantaban los *cosautes* monofónicamente, o “en una polifonía simple e improvisada”.<sup>56</sup> Sin embargo, es posible evidenciar una relación entre el repertorio cancioneril de *cosaute* polifónico y la supuesta tradición de música polifónica popular: de los 32 *cosautes* del CMP, incluyendo los tres basados en el esquema de *folía*, 15 piezas presentan de una forma muy evidente las características de la polifonía popular o popularizante que he reconstruido en el Capítulo XI.4 y que coinciden con las estructuras generadas por las reglas de *Guilelmus*: los N<sup>os</sup> 12, 34, 59, 61, 114, 116, 141, 179, 240, 244, 310, 365, 431 y 453.<sup>57</sup>

En el caso del repertorio de los *cosautes*, tanto la forma musical como la praxis ejecutiva parecen coincidir con la reconstrucción de la polifonía oral popular que he realizado en el Capítulo XI.4.3. Además, es posible citar otras evidencias que confirman la apropiación por parte de la tradición oral cortesana de estilos musicales procedentes de las culturas orales bajas a partir de mediados del siglo XV. Las afirmaciones del Marqués de Santillana constituyen probablemente el testimonio de una producción culta o semiculta que a mediados del siglo XV seguía las normas del repertorio popular para improvisar y componer música, ya que “*ínfimos*” no se refiere directamente al pueblo, sino a aquellos que “*fazen estos romances y cantares*” de carácter popular cantando “*por uso*” y “*en fabordón*”. La del Marqués de Santillana podría ser perfectamente una crítica dirigida a las costumbres del Condestable don Miguel Lucas de Iranzo y a muchos de los autores, conocidos y anónimos, cuyas obras han quedado en el Cancionero Musical de Palacio. Efectivamente, en el CMP es posible encontrar una incidencia alta de piezas que en mayor o menor medida reflejan las reglas de *Guilelmus* no sólo entre los *cosautes*, sino también entre los “*romances*” y entre los *villancicos* o simplemente “*cantares*” (en la época del Marqués no se había afirmado todavía la expresión “*villancico*”).<sup>58</sup> Los romances N<sup>os</sup> 79, 85, 106, 121 y 126 además de reflejar las reglas de *Guilelmus*, presentan elementos del esquema de *folía* (véase Capítulo I.4.2), mientras que los N<sup>os</sup> 83, 123 y 150, aunque reflejen las reglas de *Guilelmus*, no se basan en el esquema de *folía*; los N<sup>os</sup> 100, 107, 111, 131, 142 y 148 presentan una relación menos evidente con las reglas de *Guilelmus* y las características del repertorio popular. Entre los *villancicos* recogidos

---

form of art song of the period, and it may be that it was through the enthusiasm for such songs of those, like the Constable, who had risen rapidly from more humble origins to the highest positions at court, that songs with closer ties to popular traditions became more acceptable within court circles”.

<sup>56</sup> Knighton, “Spaces and contexts”, p. 671.

<sup>57</sup> Véase Anglés, *Reyes Católicos*, I, pp. 15, 46, 84, 86, 139-140, 141, 168, 208; II, pp. 14, 17, 74, 126, 181, 182.

<sup>58</sup> Sánchez Romeralo, *El villancico*, pp. 34-42.

en el CMP, excluyendo los cosautes y los villancicos religiosos, unas 33 piezas reflejan claramente las características de la música popular o popularizante y se basan en las reglas de Guilelmus: los N<sup>os</sup> 9, 20, 47, 59, 76, 78, 81, 85, 92, 116, 167, 174, 178, 193, 197, 221, 240, 244, 245, 251, 258, 271, 273, 298, 348, 359, 361, 363, 365, 387, 421, 438, 453; unas 20 piezas reflejan en menor medida estas mismas características: las N<sup>os</sup> 6, 21, 33, 71, 123, 124, 138, 139, 163, 180, 181, 186, 199, 228, 229, 248, 312, 346, 374, 384, 430, 431. Entre los villancicos enumerados, los siguientes presentan además elementos del esquema de folía: N<sup>os</sup> 6, 9, 81, 92, 163, 174, 197, 229, 271, 273, 310, 361, 374, 251, 193 y 199.

En base a las afirmaciones del Marqués de Santillana, es posible sugerir que las praxis de polifonía popular no pasó directamente desde la cultura oral “baja” a las fuentes escritas, sino que nobles y cortesanos siguieron practicando este repertorio como forma de tradición oral (“cantar por uso”). Covarrubias en la definición de “villanescas” parece confirmar esta hipótesis: no fueron “componedores” o “músicos” los que remediaron el repertorio de los villanos, sino que fueron “los cortesanos”.

### **XI.5.2. Entre el campo y la iglesia**

Juan José Rey ha estudiado las relaciones entre la cultura oral popular y el origen de los villancicos religiosos y del género de la ensalada aportando numerosas evidencias documentales.<sup>59</sup> Rey ha demostrado como a lo largo de los siglos XV y XVI las autoridades eclesiásticas intentaron prohibir (sin conseguirlo) las canciones que el pueblo llano solía entonar dentro de la iglesia durante los maitines de Navidad, a veces interrumpiendo la liturgia.<sup>60</sup> Según Rey, el villancico religioso y el género de la ensalada surgieron de una postura tolerante de las autoridades eclesiásticas que, frente a la imposibilidad de erradicar dicha costumbre, decidieron reelaborar ese repertorio quitándole las características textuales más irrespetuosas para reconducirlo hacia la ortodoxia.<sup>61</sup> Las primeras ensaladas y los villancicos religiosos constituirían entonces unos ejemplos de temas populares más o menos disfrazados. Rey parece descartar que estos temas fueran polifónicos; sin embargo, evidencias como la afirmación de Santa María, la difusión de la fórmula  $\alpha\beta$  en el repertorio de las

---

<sup>59</sup> Rey, “Weaving *ensaladas*”, pp. 15-53.

<sup>60</sup> Rey, “Weaving *ensaladas*”, pp. 17-66.

<sup>61</sup> Rey, “Weaving *ensaladas*”, pp. 48-49.

ensaladas, y los estudios etnomusicológicos sobre polifonía paralitúrgica de tradición oral, sugieren que muchas de esas canciones prohibidas por la Iglesia y reintroducidas dentro de las ensaladas o bajo la forma de villancico religioso, podían ser polifónicas.

Efectivamente, en el repertorio de las ensaladas, además de una alta incidencia de piezas basadas en los esquemas de folía (véase Capítulo III) y en la fórmula  $\alpha$ - $\beta$ , se encuentran numerosas obras que tienen las características de la polifonía popular (y que reflejan las reglas de Guilelmus) sin presentar elementos del esquema armónico-melódico. En la ensalada *Els ascolars*, de finales del siglo XV es posible señalar los cantarcillos “Vénganme los perros” y “Menga la del boscar”;<sup>62</sup> entre las piezas recogidas en las ensaladas de Flecha podemos señalar el villancico “No fay el cavaller” en *El jubilate*, “N’Eulàlia vol gonella” y “Florida estaba la rosa” en *La negrina*, y “Para ti la quiero” y “Mala noche havéis de haver” en *La justa*.<sup>63</sup>

Entre los 30 villancicos religiosos conservados en el CMP, los N<sup>os</sup> 14, 416, 434, y, en menor medida los Nos 124, 400, 411, 412, 420, 430 y 44 presentan las características de la polifonía popular y las estructuras a fabordón generadas por las reglas de Guilelmus. Por lo menos en el caso del N<sup>o</sup> 416, “Virgen bendita sin par” de Pedro Escobar, sabemos que el villancico religioso es en realidad un *contrafactum* del villancico profano anónimo “Menga, la del Bustar” (CMP, N<sup>o</sup> 301); la versión profana presenta una estructura a tres voces: las dos superiores se mueven por sextas paralelas mientras el bajo alterna intervalos de quinta y tercera por debajo del Tenor. Escobar realiza unas pequeñas modificaciones y añade un Contratenor Altus siguiendo los criterios descritos por Guilelmus, o sea alternando intervalos de tercera y cuarta por encima del Tenor; el tema de esta pieza aparece también en la ensalada *Els ascolars* manteniendo la estructura a tres voces que probablemente es la más cercana a una hipotética versión polifónica popular.<sup>64</sup>

La conexión más interesante y evidente entre el supuesto repertorio de polifonía popular y la polifonía cantada en las iglesias se encuentra en el género litúrgico del fabordón, que nació de una praxis de improvisación sobre los tonos de los salmos (véase Capítulo X.2.2). Según Santa María, la diferencia esencial entre los dos repertorios, que se basan en los procesos compositivos que han sido descrito por Guilelmus, reside en el uso de terceras paralelas en ámbito popular y de sextas paralelas en el ámbito eclesiástico (véase Capítulo IV). Evidentemente las analogías entre el supuesto repertorio popular y el repertorio sacro no

---

<sup>62</sup> Rey, “Weaving *ensaladas*”, p. 37.

<sup>63</sup> Higinio Anglés, ed., *Mateo Flecha. Las ensaladas*, pp. 10, 17, 20, 29, 41.

<sup>64</sup> Rey, “Weaving *ensaladas*” p. 37.

se limitan simplemente al empleo de los mismos temas musicales en obras de carácter paralitúrgico como las ensaladas y los villancicos religiosos; en el caso de los fabordones, se empleaban los mismos procesos de composición-improvisación evidenciados en las obras polifónicas populares o popularizantes.

## **XI.6. El estilo culto popularizante y el esquema de folía**

Las obras instrumentales o vocales que reflejan las características de un supuesto repertorio popular, por el sólo hecho de estar escritas, pertenecen a la tradición culta; han sido filtradas y depuradas a través de unas convenciones cuyas normas no podemos conocer de forma detallada. Debido a esta razón, por lo que se refiere a la música que ha quedado en las fuentes musicales, es seguramente más correcto hablar de “estilo popularizante” que de “estilo popular”. Los compositores de estas obras, tanto cuando “remedaban”, como cuando “imitaban” piezas procedentes del repertorio popular, realizaban un proceso consciente de reelaboración y readaptación de una pieza particular o de un estilo en general.

Las estructuras a fabordón y las consonancias generadas mediante las reglas de Guilelmus parecen constituir un sello distintivo de “lo popular” en la música culta del Renacimiento, no sólo en el ámbito español de los repertorios de villancicos, romances y música instrumental, sino también en el ámbito italiano, de los repertorios de *frottole*, *villanesche* y música instrumental. No es posible establecer con certeza si las reglas de Guilelmus reflejan fielmente las estructuras del repertorio popular de Italia y España entre finales del siglo XV y principios del XVI. Sin embargo, podemos afirmar que las reglas de Guilelmus reflejan las características del estilo culto popularizante que emerge en las fuentes italianas y españolas a partir de finales del siglo XV.

### **XI.6.1. Difusión entre España e Italia del estilo literario-musical popularizante**

Margit Frenk Alatorre y Antonio Sánchez Romeralo, estudiando el estilo literario popularizante en el repertorio de los villancicos, han propuesto un esquema de difusión de esta tendencia cultural.<sup>65</sup> Según los dos autores, el origen de la moda popularizante empezó en

---

<sup>65</sup> Sánchez Romeralo, *El Villancico*, p. 50; Frenk, *Entre folklore*, pp. 19-34.



Italia, bajo la influencia de las tendencias humanísticas de este país en la corte napolitana de Alfonso el Magnánimo (1443-1458).<sup>66</sup> Tal como ha notado Sánchez Romeralo, el primer ejemplo que nos ha quedado del término “villancico” es probablemente el *villançete* de Carvajales o Carvajal, poeta de la corte napolitana de Alfonso.<sup>67</sup> Desde la corte napolitana, la “afición por la canción popular” se difundió a la corte navarro-aragonesa de Juan II, en donde coincidieron muchos poetas que habían estado en Nápoles con Alfonso V.<sup>68</sup> La valoración sistemática de la canción popular en España coincide con la afirmación del término “villancico” y se inició unas décadas más tarde, en la corte castellana-aragonesa de los Reyes Católicos y en el Palacio de los Duques de Alba, entornos que han sido relacionados con la recopilación del Cancionero Musical de Palacio.<sup>69</sup> Tal como afirma Frenk Alatorre, hay que considerar la boga popularizante en el ámbito de la lírica religiosa como un caso aparte. A partir del siglo XIII se practican en casi toda Europa los *contrafacta* o versiones a lo divino de canciones populares; en España, si exceptuamos algunos ejemplos más antiguos de la primera mitad del siglo XV, el auge de este tipo de composiciones literarias comienza en los últimos años del siglo XV paralelamente a la valoración de la canción popular en la corte de los Reyes Católicos.<sup>70</sup> Los lugares donde la tendencia literaria popularizante se difundió con más éxito a partir de las primeras décadas del siglo XVI fueron Valencia (la corte literario-musical del Duque de Calabria) y Portugal (en las obras de Gil Vicente).<sup>71</sup>

Utilizando las estructuras a fabordón generadas por las reglas de Guilelmus como criterio analítico es posible trazar un esquema de difusión del estilo popularizante en música entre finales del siglo XV y principio del siglo XVI. A partir de sus orígenes en la corte aragonesa de Nápoles, la difusión del estilo musical popularizante en España parece coincidir con la difusión del estilo literario popularizante tal como ha sido descrita por Frenk Alatorre y Sánchez Romeralo. El *strambotto* “suferir so disposto” atribuido al *improvvisatore* Marco dall’Aquila, que se encuentra en el manuscrito Perugia 431 (CMPe), tiene una estructura compatible con las reglas de Guilelmus además de presentar elementos del esquema armónico-melódico de folía (véase Capítulo IX.2.2, Ejemplo IX.4); según Allan Atlas, el

---

<sup>66</sup> Sánchez Romeralo, *El villancico*, p. 50, Frenk, *Entre folklore*, pp. 19-20.

<sup>67</sup> Sánchez Romeralo, *El villancico*, p. 50.

<sup>68</sup> Frenk, *Entre folklore*, p. 20.

<sup>69</sup> Frenk, *Entre folklore*, p. 21.

<sup>70</sup> Frenk, *Entre folklore*, p. 23.

<sup>71</sup> Frenk, *Entre folklore*, pp. 19-34.

CMPe fue recopilado en los años 80 del siglo XV y está relacionado con la corte aragonesa de Nápoles. El Cancionero Musical de Montecassino (CMM), copiado probablemente en el monasterio benedictino de Sant'Angelo en Gaeta es otra colección que según Atlas refleja el repertorio de la corte napolitana.<sup>72</sup> En el CMM se encuentra probablemente el primer ejemplo del género *falsobordone* (o fabordón) compuesto por el español Oriola (véase Capítulo X.2.1) y otras piezas profanas que reflejan las reglas de Guilelmus: las más significativas son la N<sup>o</sup> 127, “Dindiridin”, y la N<sup>o</sup> 128, “Amor que t’o fat hio” (véase Ejemplo II.11), que presenta algunos elementos del esquema armónico-melódico de folía: ambas piezas son de autor anónimo. El Ejemplo XI.1 muestra el análisis polifónico de los primeros compases de “Dindiridin”:

Ejemplo XI.1: Anónimo, “Dindiridin”, compases 1-6 (CMM, p. 417).<sup>73</sup>

Según Federico Ghisi, la pieza “Dindiridin”, cuyo texto es una curiosa mezcla de italiano y catalán, constituiría uno de los ejemplos más tempranos de *villotta*.<sup>74</sup> Efectivamente, la pieza presenta todas las características musicales de las *villotte alla napolitana* que serán publicadas en Italia a partir de la tercera década del siglo XVI: textura homofónica a tres voces, estructura paralela de las dos voces más agudas, armonía basada en tríadas en estado

<sup>72</sup> Montecassino, Biblioteca della Abbazia, MS 871N; véase Atlas, *Music at the Aragonese Court*, p. 120-121.

<sup>73</sup> Transcripción según Pope - Kanazawa, eds., *The Musical Manuscript Montecassino 871*, p. 496. He reducido a la mitad los valores de la transcripción para facilitar la comparación con el Ejemplo XI.2.

<sup>74</sup> Federico Ghisi, “Canzoni profane italiane del secondo Quattrocento in un codice musicale di Montecassino”, *Revue Belge de Musicologie*, 2 (1948), pp. 8-20, especialmente pp. 13-14.

fundamental y un marcado ritmo de danza. La *villotta* “Dindiridin” es particularmente interesante, ya que en el CMP se encuentra otra versión de la misma pieza (véase Ejemplo XI.2):

Ejemplo XI.2: Anónimo, “Dindirín, dindirín”, cc. 1-6 (CMP, fol. 244v).<sup>75</sup>

Tal como afirma Isabel Pope, la versión del CMP, cuyo texto presenta una mezcla de vocablos italianos y franceses, es seguramente posterior a la versión del CMM.<sup>76</sup> Sin embargo, la versión del CMP no constituye simplemente un *contrafactum* de la versión napolitana, sino que las dos piezas son el resultado de la aplicación de las dos variantes de las fórmulas de Guilelmus. En la versión napolitana, Tenor y Cantus se mueven por sextas paralelas y el Bajo alterna terceras y quintas por debajo del Tenor; en la versión del CMP, las dos voces principales han sido permutadas y se mueven por terceras paralelas; ha sido añadida la cuarta voz de Contra Altus que alterna cuartas y terceras por debajo del Tenor, mientras que la Contra Baja alterna octavas y décimas por debajo del Tenor. Tal como afirma Donna Cardamone, este cambio estructural que sigue reglas fijas, y que he evidenciado en todo el repertorio basado en el esquema de folía, se utilizaba a menudo en las versiones a cuatro voces

<sup>75</sup> Transcripción según Anglés, *Reyes Católicos*, III/2, p. 120.

<sup>76</sup> Isabel Pope, “La Musique espagnole à la cour de Naples dans la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle”, *Musique et poésie au XVI<sup>e</sup> siècle* (Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1954), pp. 35-58, especialmente p. 52.

(con Tenor y Tiple procedentes por sextas paralelas) de *villanesche* originariamente escritas para tres voces (con Tenor y Tiple por terceras paralelas).<sup>77</sup> Resulta difícil establecer cuál es la melodía principal de “Dindirín, dindirín”; siguiendo las indicaciones de Santa María la podemos identificar con el Tenor de la versión del CMP, que corresponde al Cantus de la versión napolitana.

La concordancia entre el CMM y el CMP no es significativa sólo por revelar la transmisión de un tema musical específico entre los ambientes culturales para los que se copiaron los dos cancioneros (por un lado la corte aragonesa de Nápoles, y por el otro la corte de los Duques de Alba o la corte aragonesa de Fernando el Católico); esta concordancia nos revela que entre las dos cortes ubicadas en Italia y en España se transmitieron también los procesos compositivos asociados con el estilo musical popularizante de los siglos XV-XVI. Es preciso recordar que si la versión del CMM presenta todas las características de una “villotta”, la versión del CMP aparece entre los “villancicos” en el índice del manuscrito; en este caso, los géneros popularizantes por excelencia de Italia y España parecen tener un punto de contacto.

No tenemos un corpus de obras que atestigüen la difusión del estilo musical popularizante en la corte navarro-aragonesa de Juan II (1398-1479) que heredó la corona de Aragón a la muerte de su hermano Alfonso V. Sin embargo, otros datos confirman la difusión del estilo musical popularizante en España en el tercer cuarto del siglo XV. Por un lado, los gustos musicales del Condestable Miguel Lucas de Iranzo (véase Capítulo XI.5.1); por el otro, las fuertes críticas del Marqués de Santillana dirigidas contra “romances y cantares” de carácter popular, contra el cantar “por uso” y el “cantar fabordón” difundido “en nuestra Castilla” (véase Capítulo XI.4.2).

Evidentemente, las posiciones ortodoxas del Marqués de Santillana no tuvieron mucho éxito, ya que como demuestran los cancioneros de polifonía profana recopilados entre finales del siglo XV y principios del siglo XVI, el estilo musical popularizante se impuso poco a poco en los ambientes cortesanos de la época. En el Cancionero Musical de la Colombina, el estilo popularizante no tiene todavía una presencia importante, ya que las obras que reflejan las reglas de Guilelmus son relativamente escasas; podemos citar el villancico “Dime triste coraçón” de Francisco de la Torre (CMC, N° 48: véase Capítulo II.1.1), que presenta elementos del esquema de folía, “Olvida tu perdición” de anónimo (CMC, N° 51: véase Capítulo II.1.2) y, por supuesto, el fabordón “In exitu Israel” (CMC, N° 68: véase Capítulo

---

<sup>77</sup> Véase Donna G. Cardamone, *The canzone villanesca alla napolitana and related forms*, 1537-1570, 2 vols. (Ann Arbor: UMI Research Press, 1981), vol. 1, pp. 180-181.

X.2.1). Asimismo, es escasa la presencia de este estilo en el Cancionero Musical de la Catedral de Segovia (CMS), aunque la pieza “¡O, si vieras al moçuelo!”, que se basa en el esquema de folía, refleja de una forma bastante fiel las reglas de Guilelmus (véase Capítulo II.2).

Tal como he señalado en el capítulo XI.5, el verdadero brote del estilo popularizante se puede detectar a lo largo de las numerosas anónimas adiciones al CMP en numerosas obras anónimas del cancionero, y también en las obras de autores como Encina que cultivó este estilo también en el ámbito literario. La diferencia entre CMC, CMS y CMP, por lo que se refiere a la presencia de obras de estilo popularizante, podría ser interpretada de dos maneras: 1) los tres cancioneros reflejan la progresiva afirmación del estilo popularizante en la música de la época; o 2) los tres cancioneros reflejan los gustos particulares de los ambientes en los que fueron redactados.

La pieza “Dindirín, dindirín” no constituye el único punto de contacto entre la tradición popularizante italiana y la española en el CMP. En este cancionero se encuentran 10 piezas con texto en italiano que fueron registradas en el índice del CMP bajo la rúbrica “estrambotes” (N<sup>os</sup> 78, 84, 91, 98, 105, 190, 258, 317, 421 y 435).<sup>78</sup> Tal como afirmó Romeu Figueras:

con la denominación *Estrambotes* dada a la sección destinada a las composiciones de origen italiano, sea debido al texto, sea a la música o a la técnica, se establecía, en cierto modo, una correlación entre el villancico castellano –género sentido como de procedencia popular y tradicional, con sus elementos formales y su tono conservando generalmente el recuerdo de tal procedencia, y diferenciado de otros géneros de origen más decididamente culto- y las composiciones italianas afines a él por sus elementos externos, por su temática y estilo y por su parecido origen y constitución, conocidas en la literatura italiana con el nombre genérico, bastante amplio, de *strambotti*.<sup>79</sup>

Efectivamente, entre los 11 estrambotes del CMP, 8 presentan las características del estilo popularizante (Los N<sup>os</sup> 78, 190, 258, 317, 421 y, en menor medida el N<sup>o</sup> 435). Además, la pieza italiana N<sup>o</sup> 47 “O triunfante dona”, que tiene las características de la *villotta* y refleja

---

<sup>78</sup> Véase Romeu, *Reyes Católicos*, VI/1, pp.124-125.

<sup>79</sup> Romeu, *Reyes Católicos*, VI/1, p. 125.

las reglas de Guilelmus (textura homofónica a tres voces: las dos voces más agudas se mueven por sextas y el que alterna intervalos de 5ª, 3ª y 8ª por debajo del Tenor), aparece en el índice del CMP como “villancico”, tal como pasa en el caso de “Dindirín”.<sup>80</sup>

La siguiente etapa de la difusión del estilo literario popularizante en el ambiente literario-musical de la corte valenciana de Fernando Duque de Calabria y de su esposa Germaine de Foix coincide plenamente con la difusión del estilo musical popularizante. El repertorio vocal de las ensaladas, riquísimo de elementos populares y popularizantes, parece estar firmemente vinculado con esta corte (véase Capítulos III, V.5 y XI.5.2). La corte valenciana favoreció el contacto y la contaminación entre el estilo popularizante español y el estilo popularizante italiano de las primeras décadas del siglo XVI. Mientras que en el ambiente donde había sido redactado el CMP se asimilaron el villancico a la *frottola*, al estrambote y probablemente a la *villotta*, en la corte del Duque fueron introducidas danzas cantadas e instrumentales como la pavana y la gallarda (véase Capítulo V). A partir de *El maestro* de Milán, que es la primera colección española de música impresa, el estilo culto popularizante en España parece desarrollarse principalmente en el repertorio instrumental para vihuela y tecla, hasta alcanzar un nuevo punto culminante a finales del siglo XVI con el repertorio para guitarra rasgueada de cinco órdenes.

### **XI.6.2. El esquema de folía como elemento del estilo popularizante**

Si por un lado sería incorrecto afirmar que el repertorio polifónico e instrumental popularizante del Renacimiento coincidía con la música popular de la época, por otro lado tampoco podemos atribuir todas las características de este repertorio exclusivamente a la tradición musical culta. Debido a la afirmación de Santa María y a la recurrencia de la fórmula  $\alpha$ - $\beta$  en las fuentes españolas, es posible afirmar con certeza que esta fórmula no constituía exclusivamente un producto de la tradición culta popularizante, sino que procedía efectivamente del repertorio popular y de la tradición oral. Es posible establecer un origen popular también para otros temas basados en el esquema de folía o en esquemas parecidos (Guárdame las vacas, la danza de Folía en España, *La cara cosa*, la *Romanesca* en Italia), cuya abundante presencia en las fuentes escritas parece ser la consecuencia de una difusión oral previa. Tanto la tradición popularizante italiana, como la española se basaban en las

---

<sup>80</sup> Sobre la presencia de géneros italianos en el CMP, véase Elena Ferrari-Barassi, “Frottole en el Cancionero Musical de Palacio”, *Revista de Musicología*, 16/3 (1993), pp. 1482-1498.

respectivas tradiciones de música popular, utilizando temas musicales específicos procedentes de la cultura oral.

El estilo popularizante italiano y español, además de utilizar temas musicales específicos de la tradición popular, se caracterizaba a nivel general por el empleo de un lenguaje musical con unas características homogéneas que he identificado con las reglas descritas por Guilelmus Monachus en las últimas décadas del siglo XV. En la Introducción, basándome en las ideas de Margit Frenk, había establecido tres niveles de manipulación de un tema popular por parte de los músicos cultos:<sup>81</sup> 1) utilización directa de un tema musical popular; 2) imitación del estilo musical popular; y 3) infiltración más vaga y general del estilo musical popular. Podemos considerar las estructuras generadas a través de las reglas de Guilelmus Monachus como el elemento formal que caracteriza las obras pertenecientes a los dos primeros niveles de manipulación. Por ejemplo, un compositor culto podía reutilizar el material musical sacado del repertorio popular por lo menos de tres formas diferentes basándose en las estructuras generadas por las reglas de Guilelmus: a) “remedando” todo el conjunto polifónico procedente de la tradición oral (primer nivel de manipulación); b) utilizando sólo una melodía popular y realizando el acompañamiento polifónico o instrumental a partir de fórmulas parecidas a las de Guilelmus (segundo nivel de manipulación); y c) componiendo por entero tanto la melodía como el acompañamiento utilizando las fórmulas de Guilelmus (segundo nivel de manipulación). Las piezas basadas en la fórmula  $\alpha$ - $\beta$  de folía, temas como Las vacas, la *Romanesca*, *La cara cosa* pertenecen al grupo a), ya que procedían seguramente de la tradición oral además de presentar las características estructurales de la música de estilo popularizante. Por otro lado, no es posible establecer con certeza a qué grupo pertenecen otras piezas polifónicas e instrumentales de finales del siglo XV y principios del siglo XVI que presentan elementos del esquema de folía y que abundan en el repertorio de *frottole*, *villanesche*, villancicos y música instrumental. En muchos casos, el esquema de folía podría ser simplemente la consecuencia del empleo de aquellos procesos de composición que imitaban el estilo popular y que, por sus características, pueden generar la secuencia de acordes típica de este esquema simplemente a partir de una melodía en modo menor.

El origen del esquema de folía está estrechamente relacionado con el origen del estilo musical popularizante y con el origen de las estructuras a fabordón. El estilo popularizante se desarrolló dentro de la tradición culta y es posible reconstruir su difusión geográfica y

---

<sup>81</sup> Frenk, *Entre folklore*, pp. 13-15; véase Introducción 2.3.

temporal mediante el análisis de las fuentes escritas; sin embargo, no es posible establecer si los procesos de composición-improvisación descritos por Guilelmus se originaron antes en el ámbito de la tradición oral y popular o en el ámbito de la música culta. Asumiendo que las estructuras generadas por las reglas de Guilelmus constituían el reflejo de la música popular de la época, es lícito preguntarse si Guilelmus estaba describiendo desde una perspectiva culta los procesos de composición-improvisación utilizados en la música popular, o si más bien los “villanos” se apropiaron de un lenguaje musical de procedencia culta. En el primer caso, estas técnicas utilizadas al principio por los “que no saben de música” serían adoptadas por los cantores en las iglesias para improvisar los fabordones y por los compositores para imitar el estilo popular, llegando a formar parte del lenguaje musical culto; Guilelmus estaría entonces codificando las sonoridades típicas del repertorio popular utilizando criterios propios de la música culta renacentista. En el segundo caso, la gente llana se apropiaría de unas sonoridades escuchadas un sinnúmero de veces durante las funciones litúrgicas: a este proceso de osmosis contribuirían las actividades paralitúrgicas de cofradías laicas y también la enseñanza pública o semi-pública del contrapunto improvisado, que se realizaba a veces en las capillas musicales (véase Capítulo X.1.2.3). Además, si el estilo popularizante italiano y español imitaba el lenguaje de la polifonía y de la música instrumental popular de los dos países, deberíamos de llegar a la conclusión de que la música popular de los siglos XV-XVI tenía características homogéneas tanto en Italia como en España. Evidentemente, resulta difícil concebir un estilo musical popular que tenga también las características de un lenguaje internacional. Creo que es posible encontrar una respuesta a estas cuestiones sólo si apreciamos la permeabilidad de la “música culta” y de la “música popular” en el ámbito de la cultura renacentista (véase Capítulo XI.6.3).

Independientemente de cual sea el origen de los procesos de composición-improvisación descritos por Guilelmus, es posible afirmar lo siguiente: 1) estos procesos permiten generar el esquema armónico-melódico de folía a partir de una simple melodía en modo menor; y 2) estos procesos fueron utilizados por los músicos cultos como uno de los rasgos distintivos del estilo popularizante en Italia y en España a partir de la segunda mitad del siglo XV en el ámbito de distintos géneros. Por lo tanto, el origen y la difusión del esquema de folía en las fuentes escritas coincidió con el origen y difusión del estilo musical popularizante en Italia y en España. El esquema de folía, en todas sus diferentes manifestaciones, fue la consecuencia de un proceso de composición y de un estilo musical, mediante los cuales los músicos cultos de España e Italia imitaban o pretendían imitar la tradición musical oral y popular.



### XI.6.3. El esquema de folía y el estilo popularizante más allá de la oposición entre lo “culto” y lo “popular”

El esquema armónico-melódico de folía, que constituye aparentemente un fenómeno delimitado y marginal con respecto a los grandes acontecimientos históricos y artísticos de la época, fue en realidad el resultado de las transformaciones profundas que tuvieron lugar en la música renacentista entre finales del siglo XV y principios del XVII. Estas transformaciones coincidieron con el cambio en la forma de componer la música desde una concepción sucesiva a una concepción simultánea, en la emancipación de la consonancia y en la afirmación del lenguaje tonal. Edward Lowinsky había atribuido estas novedades al influjo de la música de tradición oral en la música culta (véase Introducción 2.2.1). Reinhard Strohm, rebatiendo las teorías de Lowinsky, ha afirmado que la influencia de la música de tradición oral en la música de la tradición escrita no fue tan determinante en los cambios que tuvieron lugar entre finales del siglo XV y principios del XVI.<sup>82</sup> Tal como afirma Strohm, alrededor de 1500 “la música polifónica europea iba evolucionando siguiendo líneas paralelas”.<sup>83</sup> La armonía tonal, según Strohm, se desarrolló contemporáneamente en el repertorio profano de diferentes países; las tradiciones orales no la impulsaron ni retrasaron, ya que los intérpretes de la tradición oral seguían las mismas tendencias estilísticas de los compositores.<sup>84</sup> Tal como Strohm demuestra, los rasgos estilísticos y armónicos de los *strambotti* italianos de finales del siglo XV no son tan diferentes del estilo típico de las *chansons* franco-flamencas escritas en la segunda mitad del siglo XV.<sup>85</sup>

Algunas evidencias analizadas en este trabajo parecen confirmar las ideas de Strohm: las estructuras a fabordón, la emancipación de la consonancia, el lenguaje tonal y el esquema armónico-melódico de folía constituyen unos fenómenos estrechamente relacionados entre sí, que se desarrollaron en el ámbito de la música culta y que siguieron una tendencia estilística internacional. Efectivamente, es posible explicar estos fenómenos tomando como referencia exclusivamente el lenguaje musical culto; el origen de las estructuras a fabordón, que encierran en sí tanto las semillas de lenguaje tonal como la emancipación de la consonancia, y que pueden generar el esquema armónico-melódico de folía, se encuentra en los procesos de composición contrapuntísticos típicos del siglo XV. Además, el origen del género del

---

<sup>82</sup> Reinhard Strohm, *The rise of European music. 1380-1500* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), p. 584.

<sup>83</sup> Strohm, *The rise*, p. 585.

<sup>84</sup> Strohm, *The rise*, p. 584.

<sup>85</sup> Strohm, *The rise*, p. 574.

fabordón o *falsobordone* puede ser explicado sin suponer una ruptura con el género del *fauxbourdon* cuyos primeros ejemplos se encuentran en las obras de compositores franco-flamencos de la generación de Du Fay.<sup>86</sup>

Si por un lado es posible explicar los cambios estilísticos en la música de los siglos XV y XVI exclusivamente en el ámbito de la música culta, por otro lado existen muchas evidencias que conectan las estructuras a fabordón, las consonancias y los esquemas armónico-melódicos con la tradición oral y popular de la música. Las dos interpretaciones, que ven estas novedades como el producto del estilo culto internacional o como la consecuencia de la influencia de las tradiciones orales locales en la tradición culta, en realidad no tienen por qué contradecirse recíprocamente. A lo largo de este trabajo ha resultado evidente que es imposible identificar estrictamente la música culta con la tradición escrita. Los tratados de contrapunto y de improvisación instrumental analizados demuestran que también en el ámbito culto se producía música no escrita. Buena parte de la música que ejecutaban los intérpretes de vihuela, laúd, tecla, flauta o violón era música improvisada, así como mucha de la música vocal que se escuchaba en las iglesias. No sólo la dicotomía entre tradición escrita y tradición oral puede resultar falaz para aclarar las relaciones entre música culta y popular, sino que, tal como ha sugerido Ignazio Macchiarella basándose en los estudios de Peter Burke, la misma distinción entre culto y popular puede ser engañosa si se aplica a la música del Renacimiento (véase Introducción 2.3.2).<sup>87</sup>

Para estudiar la cultura popular en la Europa moderna, Burke ha desarrollado un modelo muy eficaz basándose en los conceptos de “gran tradición” y “pequeña tradición”.<sup>88</sup> Según Burke, en la Europa preindustrial existían básicamente dos tradiciones culturales: una “gran tradición” transmitida en el ámbito de las escuelas de gramática y en las universidades, y una “pequeña tradición” que abarcaba el resto del patrimonio cultural de la humanidad (fiestas religiosas y estacionales, cuentos, proverbios, ciertos repertorios musicales, etc...).<sup>89</sup> Estas dos culturas no correspondían de forma simétrica a los dos principales grupos sociales de la élite y de la gente común. Mientras que la élite participaba en la “pequeña tradición”, la gente común no participaba en la “gran tradición”; los hombre cultos, los que podían acceder a

---

<sup>86</sup> Trumble, *Fauxbourdon*, pp. 44-60.

<sup>87</sup> Ignazio Macchiarella, “Colto e popolare in musica”, pp. 7-16.

<sup>88</sup> Peter Burke, *Popular Culture* (véase Introducción 2.3).

<sup>89</sup> Burke, *Popular Culture*, p. 28.

los textos y a la enseñanza, poseían así una doble cultura.<sup>90</sup> Podemos suponer la existencia de una “pequeña tradición” de la música que la gente común, sin tener conocimientos musicales, compartía con los músicos cultos. Los músicos cultos conocían y ejecutaban ciertos repertorios de la tradición oral y utilizaban conscientemente los conocimientos de la “pequeña tradición” a la hora de componer sus obras en el ámbito de géneros específicos. Por otro lado, debido a la participación activa de los músicos cultos en la “pequeña tradición” es posible suponer que se produjera también el fenómeno inverso, o sea, la introducción en la cultura musical oral de elementos de la música escrita.<sup>91</sup>

El modelo de Burke, que describe la interacción entre una “gran tradición” y una “pequeña tradición”, permite allanar las contraposiciones entre la teoría de Strohm y las teorías que atribuyen una gran influencia a la música de tradición oral y popular en la música escrita del Renacimiento. En los siglos XV y XVI no existía una contraposición neta entre la cultura musical popular y la cultura musical de las élites, sino que existía un patrimonio compartido. En cuanto pertenecientes a la “pequeña tradición”, los estilos de la tradición oral tenían sobre todo en Italia connotaciones locales y regionales (tal como demuestran términos como “Romanesca”, “Pavana”, “Gallarda Milanese”, “Tenor di Napoli”). Sin embargo, debido probablemente a la influencia de la “gran tradición” en la “pequeña tradición”, la música de la tradición oral que se puede entrever y estudiar a través de las fuentes escritas, tiene las características de un lenguaje internacional. Figuras como el teórico Guilelmus Monachus o como los autores de estilo popularizante pueden ser considerados, siguiendo el modelo de Burke, como “mediadores” entre las dos culturas.<sup>92</sup> En las iglesias se utilizaban, para entonar los tonos de los salmos, las mismas estructuras utilizadas para ejecutar las danzas callejeras o improvisar canciones de amor. Esto no quiere decir necesariamente que los *falsobordoni* fueron el resultado de la irrupción de lo popular en las iglesias, ni que los *improvvisatori* o los instrumentistas aprendieron sus técnicas escuchando misa. En las cortes se bailaban las mismas danzas y se cantaban canciones parecidas a las que se podían escuchar por las calles. Sin embargo, los autores de villancicos y *villanelle* no eran unos etnomusicólogos que transcribían fielmente el repertorio de los campesinos. Los cortesanos “remedaron” las canciones y las danzas de la tradición que compartían con la gente llana para crear un producto más refinado que fue el fruto de la interacción entre “pequeña” y “gran tradición”.

---

<sup>90</sup> Burke, *Popular Culture*, pp. 28-29.

<sup>91</sup> Véanse los ejemplos analizados en Burke, *Popular Culture*, pp. 58-64.

<sup>92</sup> Véase Burke, *Popular Culture*, pp. 65-77.

Por un lado, en los géneros “altos” de la tradición culta se desarrollaron progresivamente algunas características que también eran propias del lenguaje de la tradición oral; en la *chanson* franco-flamenca o en el género de la misa se puede notar una progresiva adquisición del concepto de “consonancia”, de estructuras tonales y de un equilibrio entre dimensión vertical y horizontal. Por otro lado, los compositores cultos trabajaron directamente con aquellos géneros (música de danza, melodías acompañadas, ciertas clases de polifonía “ligera”) que pertenecían a la “pequeña tradición”. Esta reproposición del repertorio de la “pequeña tradición”, después de un proceso de refinamiento realizado según los criterios estéticos de la “gran tradición”, fue el origen del estilo popularizante en música.

A pesar de la existencia de un patrimonio musical compartido entre los músicos cultos y la gente llana, el estilo musical popularizante no constituyó un fenómeno espontáneo ni automático. Cada teórico parece tener una opinión distinta: Guilelmus Monachus describió las estructuras que constituyen la base del estilo popularizante sin ninguna implicación ideológica;<sup>93</sup> el Marqués de Santillana fue un opositor del estilo popularizante en música;<sup>94</sup> Juan del Encina, a pesar de tener un concepto elitista del arte considerando verdaderos músicos sólo aquellos que conocían la teoría musical, fue uno de los principales exponentes del estilo popularizante en el ámbito literario y musical;<sup>95</sup> Santa María parece criticar sólo una forma particular de hacer música (con terceras paralelas entre Tiple y Contra “cuando la solfa se halle en el Contra”) que según él se utilizaba exclusivamente en la polifonía de tradición popular;<sup>96</sup> y Pietro Cerone afirmó que las estructuras típicas de la música de tradición oral debían de ser utilizadas sólo en aquellos géneros que imitaban explícitamente esta tradición.<sup>97</sup> La opinión más interesante y reveladora es probablemente la de Vincenzo Galilei, según el cual en las estructuras musicales típicas de la tradición oral se encuentra la clave para alcanzar la música ideal.<sup>98</sup> Galilei escribía a finales del siglo XVI, cuando la “gran tradición” de la música había asimilado muchos de los elementos de la “pequeña tradición” y cuando ya se habían publicado decenas de colecciones de música de danza y *villanelle* pertenecientes al estilo popularizante. La de Galilei es la postura ideológica de un intelectual que reconoce la

---

<sup>93</sup> Véase Capítulo VIII.2.

<sup>94</sup> Véase Capítulo XI.4.2.

<sup>95</sup> Véase Introducción 2.3.2.

<sup>96</sup> Véase Capítulo IV.2.

<sup>97</sup> Véase Capítulo IX.1.

<sup>98</sup> Véase Capítulo IX.5.

importancia de la “pequeña tradición” y quiere que ésta tenga un papel central dentro de la “gran tradición”, una postura muy diferente de la de su contemporáneo Cerone, y que se reveló sensata, ya que el lenguaje musical que se había desarrollado en el Renacimiento mediante la interacción entre “pequeña” y “gran tradición” se aprestaba a formar parte de la tradición musical europea del incipiente período Barroco. Entre los numerosos temas, recursos estéticos y formales que, procedentes del siglo XVI, contribuyeron a formar el “nuevo” estilo musical internacional del Barroco, se hallaba el esquema de folía, cuya historia seguiría ininterrumpida a lo largo de los siglos posteriores.

### **XI.7. Resumen**

En las fuentes musicales, teóricas y literarias de los siglos XV-XVI se encuentran elementos que sugieren la existencia en aquella época de un repertorio de polifonía popular. Sobre todo en Italia, esta tradición polifónica popular, que en ciertos casos ha sobrevivido hasta nuestros días, no fue un fenómeno aislado de la tradición polifónica culta. Muchos géneros como la *frottola*, la monodia acompañada, la *villotta*, y el *falsobordone*, parecen tener una relación muy estrecha con el repertorio y el lenguaje musical de tradición popular.

Tal como parecen indicar el Marqués de Santillana, Santa María y Covarrubias, también en España existió una forma de polifonía popular que a partir de la segunda mitad del siglo XV sirvió probablemente de fuente de inspiración para los compositores cultos. Utilizando como modelo el ejemplo de polifonía popular propuesto por Santa María, basándome en la asociación que realiza el Marqués de Santillana entre “cantar por uso” y “cantar fabordón”, además de en las evidencias recogidas en los capítulos VIII, IX y X, he intentado reconstruir las características generales del repertorio de música popular o, más propiamente, del estilo culto popularizante. El elemento más evidente de este estilo coincide con las estructuras a fabordón generadas por las reglas de Guilelmus, que se pueden identificar en numerosos villancicos, cosautes y romances de los cancioneros recopilados entre finales del siglo XV y principios del siglo XVI.

La difusión en España del estilo musical popularizante coincide con la difusión del estilo literario popularizante. Esta tendencia literario-musical, que se desarrolló también en varios ambientes culturales italianos, tuvo su origen en la corte aragonesa de Nápoles a mediados del siglo XV y se difundió en España durante las décadas siguientes. Muchos aspectos de la interacción entre música popular y música culta son todavía oscuros, aunque es

probable que no existieran barreras netas entre los dos mundos culturales: lo popular constituía un registro del lenguaje musical, que la mayoría de los compositores renacentistas podía utilizar. Lo que parece cierto, es que el esquema armónico-melódico de folía fue la consecuencia de un proceso de composición y de un estilo musical mediante los cuales los músicos cultos en Italia y España imitaban o pretendían imitar la tradición musical oral y popular de los respectivos países. En el caso de algunos temas musicales específicos, la presencia del esquema de folía en las fuentes fue el resultado de la directa reelaboración del repertorio de la tradición oral. En otros casos, el esquema de folía parece ser simplemente la consecuencia del empleo de procesos de composición que imitaban el estilo popular y que, por sus características, pueden generar la secuencia de acordes típica de este esquema a partir de una melodía en modo menor.



## PARTE III

### CONCLUSIONES

#### 1. El origen del esquema de folía en un proceso de composición-improvisación

Guilelmus Monachus, en el tratado *De preceptis artis musicae*, copiado a finales del siglo XV, explica un proceso de composición-improvisación basado en la alternancia de intervalos predecibles y repetitivos generados a partir de una simple melodía puesta en la voz del Tenor (véase Capítulo VIII.3.2). Estas reglas que sirven para improvisar o componer un *fauxbourdon* a cuatro voces con Contratenor Bassus generan secuencias de acordes en estado fundamental mediante un proceso contrapuntístico; además, si se aplican a melodías con características particulares, las reglas de Guilelmus generan aquellas secuencias de acordes conocidas como “esquemas armónicos” o como “tenores” entre las que se halla el esquema de folía. Las reglas de Guilelmus no sólo permiten explicar el origen del esquema de folía en un proceso de composición, sino que constituyen, además, una herramienta muy útil para el análisis de la música de estilo acordal compuesta entre finales del siglo XV y principios del siglo XVI.

#### 1.1. Las reglas de Guilelmus para realizar un *fauxbourdon* a cuatro voces

En la Tabla Conc.III.1, sintetizo las reglas de Guilelmus indicando los intervalos que cada voz debe realizar a partir del Tenor:

Tabla Conc.III.1. Resumen de las reglas de Guilelmus

	Primera consonancia	Consonancias intermedias	Penúltima consonancia	Última consonancia
Supranus	<b>8</b>	<b>6-6...</b>	<b>(6)</b>	<b>8</b>
Contra Altus	<b>1 3 5</b>	<b>4-3...</b>	<b>4</b>	<b>1 3 5</b>
TENOR				
Contra Bassus (intervalos inferiores)	<b>1 8</b>	<b>5-3...</b>	<b>5</b>	<b>1 8</b>



Aunque Guilelmus reconoce un papel estructuralmente relevante a la voz del Tenor, no especifica en qué voz tiene que hallarse el *cantus firmus* o la melodía principal. En la Tabla Conc.III.2 he mantenido la misma estructura de la Tabla Conc.III.1, pero describiendo los intervalos con respecto a la voz más aguda:

Tabla Conc.III.2. Resumen de las reglas de Guilelmus:  
intervalos realizados con respecto al Supranus.

	Primera consonancia	Consonancias intermedias	Penúltima consonancia	Última consonancia
SUPRANUS				
Contra Altus	<b>8</b> <b>6</b> <b>4</b>	<b>3-4...</b>	<b>3</b>	<b>8</b> <b>6</b> <b>4</b>
Tenor	<b>8</b>	<b>6-6...</b>	<b>(6)</b>	<b>8</b>
Contra Bassus	<b>8</b>	<b>10-8...</b>	<b>10</b>	<b>8</b>

A partir de la fórmula de la Tabla Conc.III.1 y observando las estructuras que más frecuentemente aparecen en los repertorios instrumentales y vocales de finales del siglo XV y principios del XVI, es posible establecer una variante muy utilizada de las reglas de Guilelmus: al dúo estructural por sextas paralelas entre Tenor y Cantus se sustituye un dúo por terceras entre las voces más agudas. La Tabla Conc.III.3 muestra los intervalos típicos de esta variante de la regla de Guilelmus, realizados a partir de la segunda voz que en algunas fuentes musicales analizadas es indicada como Tenor y en otras fuentes como Contra. El mismo Guilelmus parece indicar esta estructura como variante del *fauxbourdon* a cuatro voces con Contratenor Bassus, al hablar del “cantus firmus qui teneat modus suprani” o del *gymel* con Contratenor Bassus y Altus (véase Capítulo VIII.3.1).

Tabla Conc.III.3. Variante de las reglas de Guilelmus:  
intervalos realizados con respecto a la segunda voz.

	Primera consonancia	Consonancias intermedias	Penúltima consonancia	Última consonancia
Sopranus	<b>1</b>	<b>3-3...</b>	<b>3</b>	<b>1</b>
TENOR (CONTRA ALTUS)				
Contra Altus (Tenor)	<b>6</b> <b>4</b>	<b>3-4...</b>	<b>3</b>	<b>6</b> <b>4</b>
Contra Bassus	<b>8</b>	<b>10-8...</b>	<b>10</b>	<b>8</b>

La estructura evidenciada en la Tabla Conc.III.3 aparece a menudo tanto en la música vocal como en la música instrumental. Considerando el Sopranus de la Tabla Conc.III.3 como voz principal, es posible volver a describir los intervalos de la segunda variante tal como aparecen en la Tabla Conc.III.4:

Tabla Conc.III.4. Variante de las reglas de Guilelmus:  
intervalos realizados con respecto al Sopranus.

	Primera consonancia	Consonancias intermedias	Penúltima consonancia	Última consonancia
Sopranus				
TENOR (CONTRA ALTUS)	<b>1</b>	<b>3-3...</b>	<b>3</b>	<b>1</b>
Contra Altus (Tenor)	<b>6</b> <b>4</b>	<b>5-6...</b>	<b>5</b>	<b>6</b> <b>4</b>
Contra Bassus	<b>8</b>	<b>12-10...</b>	<b>12</b>	<b>8</b>

He señalado cómo en varias ocasiones un mismo tema puede aparecer en las fuentes en diferentes arreglos que reflejan la estructura de la Tabla Conc.III.1 o de la Tabla Conc.III.3. Por ejemplo, compárense: las versiones de las pavanas ternarias de Cabezón y Pisador (Ejemplo V.1); las obras basadas en la fórmula  $\alpha$ - $\beta$  (Ejemplo I.1 con el Ejemplo I.3); y la

pieza anónima “Dindiridín” en las versiones del CMM y del CMP (Ejemplo XI.1 con el Ejemplo XI.2).

Analizando el uso de estructuras compatibles con las reglas de Guilelmus en las fuentes musicales, he podido identificar algunas excepciones significativas con respecto a las dos variantes principales señaladas en las Tablas Conc.III.1-Conc.III.3: 1) es posible empezar una pieza utilizando los intervalos de las “consonancias intermedias”; 2) los intervalos entre las voces suelen desviarse de las estructuras de Guilelmus en la cadencia final; y 3) las estructuras de Guilelmus pueden ser utilizadas sólo en una sección particular de una obra.

## 1.2. Las reglas de Guilelmus y el esquema armónico-melódico de folía

Las reglas de Guilelmus permiten generar el esquema armónico-melódico de folía a partir de una simple melodía en modo menor que proceda por grados conjuntos (véase Ejemplos Conc.III.1 y Conc.III.2).

Ejemplo Conc.III.1. Generación del esquema armónico melódico de folía mediante la aplicación de las reglas de Guilelmus

The musical score consists of four staves, each representing a different voice part. The notes are as follows:

- Supranus:** 8, #6, 6, 6, 6, 6, 6, #6, 8
- Contratenor Altus:** 8, 5 (3), 4, 3, 4, 3, 4, 3, 4, 5 (3)
- Tenor:** 1, 5, 3, 5, 3, 5, 3, 5, 8
- Contratenor Bassus:** i, V, i, VII, III, VII, i, V, i

Ejemplo Conc.III.2. Generación del esquema armónico melódico de folía mediante la aplicación de la variante de la reglas de Guilelmus.

The musical score consists of four staves. The top staff is for the Supranus voice, the second for the Contratenor Altus, the third for the Tenor, and the bottom for the Contratenor Bassus. The Supranus staff has fingerings: 1, 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3, 1. The Tenor staff has fingerings: 4, 6, 3, 4, 3, 4, 3, 4, 3, 6, 8. The Contratenor Bassus staff has fingerings: 8, 10, 8, 10, 8, 10, 8, 10, 8. Below the bass staff, the chord sequence is: i, V, i, VII, III, VII, i, V, i.

No sólo es posible generar los acordes típicos del esquema de folía aplicando las reglas de Guilelmus a las melodías de los Ejemplos Conc.III.1 y Conc.III.2; cualquier melodía en modo menor y que proceda por grados conjuntos puede generar elementos del esquema de folía, que en mayor o menor medida corresponden a la secuencia fija de acordes típica del esquema (véase Capítulo VIII.3). Además del esquema de folía en todas sus variantes, las reglas de Guilelmus pueden generar la mayoría de los esquemas armónico-melódicos que aparecen en los repertorios vocales e instrumentales del siglo XVI, como la *Romanesca*-Guárdame las vacas, el esquema armónico de folía temprana, el *Passamezzo antico*, *La dama*, el *Tenore di zeffiro*, el *Tenore grande alla napolitana* y el *Ruggiero* (véase Capítulos VIII.3, VIII.4 y VIII.5). Mediante el análisis del repertorio vocal-instrumental de los siglos XV-XVI ha sido posible confirmar la relación entre las reglas de Guilelmus y los esquemas armónico-melódicos utilizados en obras concretas.

El haber encontrado un proceso de composición-improvisación que puede generar el esquema armónico-melódico de folía a partir de simple melodías permite mirar desde otra perspectiva la cuestión del origen y primera difusión del este esquema. No fue un tema específico formado por una secuencia de acordes lo que se difundió en Europa a partir de finales del siglo XV, sino una técnica de composición-improvisación que podía generar estas secuencias de acordes. Por esta razón, el esquema de folía aparece en diferentes países bajo numerosas variantes que comparten las mismas características estructurales, y por ello es

imposible establecer en base a las fuentes musicales cuál fue el país de procedencia del esquema de folía.

## 2. Las reglas de Guilelmus y el contrapunto improvisado

Las reglas de Guilelmus para realizar un *fauxbourdon* a cuatro voces pertenecen a un extenso repertorio de técnicas que a lo largo de los siglos XV y XVI se utilizaban para improvisar música polifónica. El contrapunto “a la mente” o “supra librum” constituía una praxis usual tanto en las capillas musicales catedralicias como en las capillas musicales de las cortes, además de ser un elemento imprescindible para la formación de músicos, cantores y compositores (véase Capítulo X.1).

Juan de Lucena, en el *Libro de vida beata* (1463), nos informa, a través de las palabras del Marqués de Santillana, que a mediados del siglo XV el fabordón era utilizado en España como técnica de improvisación (véase Capítulo X.2.2).<sup>1</sup> Además, la difusión del género del fabordón en las fuentes musicales nos permite seguir la difusión de las reglas de composición-improvisación de Guilelmus entre Italia y España. Los primeros fabordones escritos se encuentran en el Cancionero Musical de Montecassino (relacionado con la corte aragonesa de Nápoles), en el Cancionero Musical de la Colombina y en Cancionero Musical de Palacio (véase Capítulo X.2.1). Las actas capitulares de las catedrales españolas confirman que los cantores solían entonar los fabordones “de cabeza” utilizando evidentemente fórmulas parecidas a las descritas por Guilelmus (véase Capítulo X.2.2). Las fórmulas de Guilelmus se utilizaban en las capillas musicales de las iglesias para entonar principalmente los tonos de los salmos, y el género del *falsobordone* o fabordón que emerge en las fuentes musicales italianas y españolas a partir de finales del siglo XV constituye la versión escrita de una praxis musical oral.

Las reglas de Guilelmus tienen una característica que las diferencia de las otras técnicas de improvisación polifónica. Por el hecho de ser unas técnicas de improvisación sobre Tenor pertenecen, como las demás técnicas, a la categoría de “Contrapunctus”, según la definición de Tinctoris. Sin embargo, debido al empleo de intervalos predecibles y repetitivos que rigen las relaciones entre cada una de las voces y las demás, las reglas de Guilelmus pertenecen a la categoría de “Res facta”, o sea, constituyen un proceso de composición-

---

<sup>1</sup> Paz y Meliá, ed., *Opúsculos literarios*, p. 157.

improvisación “simultaneo” (véase Introducción 2.2.1 y Capítulo X.1.1.1). Según Edward Lowinsky, el concepto de composición simultánea fue el origen del nuevo lenguaje armónico-vertical que caracteriza la música renacentista a partir de finales del siglo XV,<sup>2</sup> por lo que las reglas de Guilelmus representan el punto de unión entre los viejos procesos de composición “sucesivos” y los nuevos procesos de composición simultáneos relacionados con la dimensión acordal y vertical de la música.

En los tratados españoles de contrapunto y composición publicados a partir de comienzos del siglo XVI no se encuentran referencias al método de Guilelmus. Sin embargo, en los tratados de Diego del Puerto (*Portus musice*, 1504), Domingo Marcos Durán (*Súmula de canto de órgano, contrapunto y composición*, ca. 1502-1506) y Francisco Tovar (*Libro de música práctica*, 1510) ha sido posible identificar importantes elementos que coinciden con las técnicas de Guilelmus (véase Capítulo X.3). En algunos casos se alcanzan las mismas sonoridades “a fabordón” mediante el empleo de otros procesos de composición-improvisación: del Puerto alcanza estas estructuras mediante un proceso contrapuntístico parecido al descrito por Guilelmus y que se basa en una concepción particular de “cláusula” (véase Capítulo X.3.3); y Tovar sugiere algunos esquemas fijos de consonancias que sirven para completar un dúo estructural entre Tenor y Bajo que producen las mismas sonoridades generadas por las reglas de Guilelmus (véase Capítulo X.3.2).

### 3. Las reglas de Guilelmus y la música profana

El análisis del repertorio vocal e instrumental de los siglos XV y XVI demuestra que las reglas descritas por Guilelmus no se utilizaban exclusivamente en el ámbito eclesiástico para entonar los tonos de los salmos. Entre las obras pertenecientes a los repertorios profanos de *frottolas*, villancicos, *villanelle*, melodías acompañadas y en las danzas instrumentales es posible encontrar estructuras que coinciden con las de las tablas Conc.III.1 y Conc.III.3. Los teóricos del Renacimiento eran conscientes de la semejanza entre las técnicas de composición empleadas en el fabordón y las técnicas empleadas en el repertorio profano. El Marqués de Santillana (en el *De vida beata* de Lucena, 1463), al criticar el “cantar fabordón” parece referirse a una técnica de improvisación utilizada en el repertorio profano (véase Capítulos X.2.2, y XI.4.2);<sup>3</sup> Santa María (en el *Arte de Tañer Fantasía*, 1565) asocia el género de

---

<sup>2</sup> Lowinsky, “The Concept”, pp. 57-84.

<sup>3</sup> Paz y Melia, ed., *Opúsculos literarios*, p. 157.

“favordon” con el “villancico”, el “soneto” y “otra cosa semejante” en base a elementos compositivos y estructurales (véase Capítulos IV.2 y XI.1);<sup>4</sup> según Pietro Cerone (en *El melopeo*, 1613), para componer los acompañamientos “simples y toscos” de “Frotolas y Estrambotos”, es necesario utilizar las mismas técnicas que sirven para realizar un fabordón (véase Capítulo XI.1).<sup>5</sup>

Los repertorios profanos donde aparecen estructuras “a fabordón” son aquellos mismos repertorios en los que, a partir de finales del siglo XV, se desarrolló un lenguaje acordal muy diferente del estilo contrapuntístico típico de la música del siglo XV. El proceso de composición-improvisación descrito por Guilelmus, que produce sonoridades acordales mediante un procedimiento contrapuntístico, permite explicar el origen del nuevo estilo sin suponer una rotura neta con las técnicas de composición del siglo XV sobre *cantus firmus*. Esta continuidad es particularmente evidente en el caso de los repertorios polifónicos profanos, pero también los tenores instrumentales y la monodia acompañada del siglo XVI se originaron probablemente a partir de procesos compositivos contrapuntísticos parecidos a los descritos por Guilelmus. En el caso de la música instrumental, las sonoridades acordales se desarrollaron en el ámbito de la praxis de improvisación sobre *tenor*; en el caso de la monodia acompañada, las sonoridades acordales se desarrollaron dentro de la praxis de improvisación sobre la línea melódica realizada por un *tenorista* (véase Capítulo IX.2).

Las danzas instrumentales, las *villanelle*, los villancicos y las *frottolas* y las monodias acompañadas comparten, por lo menos parcialmente, un mismo proceso de composición mediante el cual es posible alcanzar sonoridades acordales mediante procesos contrapuntísticos basados en la alternancia de intervalos repetitivos y predecibles. Probablemente, debido a esta base en común, entre dichos géneros profanos existía una cierta permeabilidad que permitía la transmisión transversal de temas musicales. Por ejemplo, tal como se ha subrayado en el Capítulo V, el tema “La cara cosa” aparece en las fuentes como danza cantada, *villotta*, *chanson de ville* y como tema de música instrumental.

#### **4. La emancipación de la consonancia**

El análisis de las fuentes musicales ha demostrado que las estructuras a fabordón, generadas mediante las reglas que Guilelmus apuntó a finales del siglo XV, se siguieron

---

<sup>4</sup> Santa María, *Arte de tañer*, parte II, fol. 44r.

<sup>5</sup> Cerone, *El melopeo*, p. 693.

utilizando a lo largo de todo el siglo XVI. Sin embargo, las fuentes teóricas demuestran que los músicos cambiaron la forma de percibir y generar estas sonoridades. El cambio más importante en la forma de concebir las estructuras a fabordón se encuentra en el tratado de música instrumental *Arte de Tañer fantasía* de Tomás de Santa María. En el tratado de Santa María, las mismas estructuras de las fórmulas de Guilelmus se generan a través de un proceso de composición-improvisación al que el autor se refiere con la expresión “tañer a consonancias”. Este método de composición-improvisación se basa en un dúo estructural entre las voces de Tiple y Bassus, completado mediante sonoridades verticales o “consonancias” (Véase Capítulo IX.3.1). En el proceso compositivo descrito por Santa María, los bloques de acordes y el bajo de la composición adquieren una importancia estructural predominante. La importancia estructural del bajo, que podemos encontrar ya en las “congregaciones de consonancias” de Francisco Tovar, se hace más evidente en el *Tratado de glosas* de Diego Ortiz (1553), donde la voz más grave puede sustituir la secuencia entera de acordes de un esquema armónico-melódico (Véase Capítulo IX.3.2).

A lo largo del siglo XVI se produjo un cambio de perspectiva en la forma de considerar y componer las estructuras a fabordón que caracterizan los esquemas armónico-melódicos y buena parte del repertorio profano. Desde una perspectiva horizontal centrada en el Tenor, se pasa gradualmente a una perspectiva vertical centrada en la melodía y el Bajo. Este cambio de perspectiva, que he nombrado “emancipación de la consonancia”, constituye un elemento fundamental para entender no sólo la evolución de los esquemas armónicos, sino también la evolución del lenguaje musical a lo largo del siglo XVI (Véanse Capítulos IX.3.2 y IX.4).

## **5. Origen y evolución de los esquemas armónico-melódicos**

Los repertorios profanos donde aparecen estructuras a fabordón relacionadas con el método de Guilelmus son aquellos mismos repertorios en los que, a partir de finales del siglo XV, empiezan a emerger aquellas secuencias de acordes más o menos fijas conocidas como esquemas armónicos, entre las que se halla el esquema de folía. El proceso de formación de los esquemas armónicos sigue una evolución en tres fases sugerida por Maurice Esses: 1) una melodía popular; 2) la misma melodía más un acompañamiento homofónico; 3) una pieza



instrumental donde aparece el acompañamiento homofónico sin que aparezca necesariamente la melodía original.<sup>6</sup>

La melodía y el acompañamiento homofónico constituyen los dos elementos básicos que dan origen a un esquema armónico. He podido establecer que el origen de los acompañamientos homofónicos típicos de los esquemas armónicos reside en los procesos de composición descritos por Guilelmus y relacionados con el *fauxbourdon* a cuatro voces (véase Capítulos VIII.3.2 y VIII.5.2). Sin embargo, la melodía es el otro elemento fundamental que, junto al proceso de composición-improvisación, determina las características de los esquemas armónicos con respecto a las características generales del repertorio acordal del siglo XVI. Analizando las melodías principales utilizadas en los diferentes esquemas armónicos, es posible afirmar que los esquemas armónico-melódicos se originaron a través de la aplicación de un proceso de composición-improvisación que genera intervalos predecibles y repetitivos, a unas melodías que también son predecibles y repetitivas.

La tercera fase de la formación de los esquemas armónicos (“una pieza instrumental donde aparece el acompañamiento homofónico sin que aparezca necesariamente la melodía original”) fue la consecuencia del fenómeno que he llamado “emancipación de la consonancia”. En esta fase, los acompañamientos generados originalmente a través de procesos contrapuntísticos, “cristalizan” en aquellas secuencias de acordes fijas que los musicólogos del siglo XX indicaron como “esquemas armónicos” o “bajos obstinados”. El esquema armónico, resumido a veces en la sola línea del bajo (es éste el caso de los Tenores de Ortiz), llega a ser independiente de la melodía que lo había originado y sólo en este estadio es posible hablar propiamente de “bajo obstinado”.

## **6. Los esquemas armónicos y la emancipación de la consonancia según Vincenzo Galilei**

Vincenzo Galilei es el único teórico del Renacimiento que parece confirmar la teoría sobre el origen y evolución de los esquemas armónico-melódicos que he propuesto en el Capítulo IX.4. En el tratado *Dubbi intorno a quanto io ho detto dell'uso dell'henarmonio* (1591), Galilei examina algunos problemas relacionados con la composición y el acompañamiento de la monodia en la antigüedad y en su época. Según Galilei, el secreto de la música griega residía en la limitación de los medios empleados y en la conformidad con la naturaleza en oposición a la artificiosidad de la música de su época. Sin embargo, Galilei

---

<sup>6</sup> Esses, *Dance*, Vol. 1, p. 583.

reconoce que también en sus tiempos existen formas de expresión parecidas a las de los griegos: las arias populares más famosas de la época que aparecen en los repertorios de *villanesche*, *tenori*, danzas cantadas y monodias acompañadas. Este repertorio se caracteriza por la prominencia de la melodía más aguda, que es “la parte que principalmente proporciona el *aria*” y que suele ser breve (“no alcanzan ni superan una cantidad de seis notas”), sencilla y sirve “para entonar dos, tres o cuatro versos”;<sup>7</sup> se trata, en suma, de un repertorio cuyas melodías son predecibles y repetitivas.

Según Galilei, el acompañamiento “por consonancias” es la otra característica que conecta el repertorio de arias del siglo XVI con la música de los griegos. Galilei no explica un proceso de composición para realizar los acompañamientos homofónicos, sino que proporciona una definición general y un ejemplo musical: el acompañamiento homofónico ideal “ocurre cada vez en que el *aria* del cantante es uniforme a las consonancias producidas por el instrumento, de tal forma que producen un único cuerpo y un único sonido”.<sup>8</sup> Como ejemplo musical, Galilei propone una breve pieza a cuatro voces cuya estructura es generada mediante el empleo de aquellos intervalos repetitivos y predecibles que Guilelmus explicó en su tratado un siglo antes de que Galilei escribiera el *Dialogo* (véase Ejemplo IX.7). Según Galilei, las voces que forman esta clase de estructura polifónica, que son uniformes y perfectamente “proporcionadas” y unidas a la melodía, tienden a fundirse en un único acorde creando el acompañamiento ideal para la melodía principal. Galilei llega así a formular el concepto de “melodía acompañada por acordes” intentando explicar racional y fisiológicamente el principio de la emancipación de la consonancia a partir de las estructuras generadas por las reglas de Guilelmus (véase Capítulo IX.5.3).

En realidad, Galilei está teorizando sobre un fenómeno que parece evidente en todo los repertorios vocales basados en las estructuras a fabordón desde finales del siglo XV. Los *estrambotti*, los villancicos, las *villanelle* y las danzas cantadas, sobre todo en las fuentes musicales más antiguas, aparecen notadas como piezas polifónicas; sin embargo, muchas de estas obras podían y pueden ser ejecutadas indistintamente como piezas polifónicas o como monodias acompañadas.<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> Rempp, ed., *Die Kontrapunkttraktate*, p. 182.

<sup>8</sup> Rempp, ed., *Die Kontrapunkttraktate*, p. 183.

<sup>9</sup> Véase Tess Knighton, “The 'a capella' Heresy in Spain: An Inquisition into the Performance of the 'cancionero' Repertory”, *Early Music*, 20/4 (1992), pp. 560-581; Fabris, “The Role of Solo Singing”, pp. 133-145.

## 7. Las reglas de Guilelmus entre música popular y estilo popularizante

Los repertorios de *frottole*, *villanelle*, villancicos, danzas instrumentales y melodías acompañadas, además de compartir estructuras polifónicas parecidas, y además de ser los géneros en los que se desarrollaron y transmitieron los esquemas armónico-melódicos, comparten otra característica importante: todos estos géneros están relacionados, en mayor o menor medida, con la cultura oral y popular del Renacimiento. Evidentemente, tanto en Italia como en España existía una tradición oral de la música que constituyó una fuente de inspiración para los músicos cultos de ambos países. Esta tradición oral debía de tener características homogéneas. Tanto si se trataba de polifonía, como si se trataba de canto acompañado o de música instrumental, se empleaban las “consonancias” generadas mediante la alternancia de intervalos predecibles y repetitivos.

### 7.1. Una tradición oral de polifonía en el Renacimiento español

En las fuentes españolas se encuentran pocas, pero significativas, evidencias que atestiguan la existencia de un repertorio renacentista de polifonía popular, describen las características que tenía este repertorio, y aclaran las relaciones con el repertorio culto. La evidencia más importante se encuentra en el tratado *Arte de tañer fantasía* (1565), donde Santa María pone en relación el esquema de folía en su variante que he nombrado “fórmula  $\alpha$ - $\beta$ ” con una praxis de polifonía popular y con el “fabordón de los tonos”.<sup>10</sup> La fórmula  $\alpha$ - $\beta$ , que seguramente pertenecía a este repertorio de polifonía popular, es la variante del esquema de folía que con más frecuencia aparece en el repertorio de villancicos, ensaladas y villancicos religiosos entre finales del siglo XV y principios del siglo XVI. Un siglo antes de que Santa María escribiera su tratado, el Marqués de Santillana proporcionó otra conexión entre el fabordón, la música popular y la música culta, criticando el “cantar por uso”, “el cantar fabordón” y “aquellos que syn ningún orden, regla ni cuento fazen estos romances e cantares de que la gente de baxa e servil condición se alegran” (véase Capítulo XI.4.2).<sup>11</sup> La relación entre música popular, fabordón y música culta es subrayada también a principios del siglo XVII por Pietro Cerone: “las frottolas y estrambotos quieren las consonancias mas unidas, mas faciles y mas populares: quieren ser ordenadas con cantares aldeanos y grosseros, piden

---

<sup>10</sup> Santa María, *Arte de tañer*, parte II, fol. 44r.

<sup>11</sup> Paz y Melia, ed., *Opúsculos literarios*, p. 157; López Estrada, ed., *Las poéticas*, p. 56.

unos acompañamientos simples y muy toscos: como es haciendo cantar las partes con cantares unisonadas a modo de fabordon”.<sup>12</sup> La evidencia más clara que sugiere una relación entre música popular y música culta española se encuentra en el *Tesoro de la lengua castellana* de Sebastián de Covarrubias (1611). Según Covarrubias, el origen de los villancicos cultos tanto profanos como religiosos se encuentra en “las canciones que suelen cantar los villanos cuando están en solaz” de las que se apropiaron, “remedándolas”, los cortesanos.<sup>13</sup>

Muchas fuentes literarias y teóricas indican que también en Italia el canto polifónico constituía una praxis largamente difundida entre las clases más humildes.<sup>14</sup> Thomas Whythorne (1528-1596) en su autobiografía describió una forma de polifonía popular difundida entre los montañeses y campesinos, con la que entró en contacto durante su viaje por Italia realizado a mediados del siglo XVI (véase Capítulo XI.1). Whythorne fue testigo en Italia del mismo proceso de apropiación y readaptación de un repertorio de música popular por parte de músicos cultos. Según Covarrubias, los cortesanos remedaron las canciones de los villanos; según Whythorne los músicos cultos de Italia (“divers musicians”) remedaron (“amended”) el repertorio a tres voces de montañeses y campesinos (“uplandish or country people”). También los teóricos Ludovico Zacconi en *Prattica di musica* (1592) y Scipione Cerreto en *Della prattica musica* (1601) parecen describir una forma de canto polifónico popular relacionada con el repertorio de las *villanelle* (Véase Capítulo XI.1). Los “hombres y mugeres que no saben de música” de Santa María corresponden a “coloro che non sanno di musica” (Zacconi) y a los “huomini e donne [...] senza [...] cognitione dell’intervalli musici” (Cerreto), de la misma forma que el “villancico” español tiene una relación etimológica precisa con las “villanesche”, “villanelle” y “villotte” del repertorio italiano. Estas evidencias, además de confirmar las conclusiones a las que he llegado a propósito de la tradición musical española, indican que, durante el Renacimiento, el proceso de apropiación y reelaboración de un repertorio popular por parte de músicos cultos constituyó un fenómeno ampliamente difundido.

---

<sup>12</sup> Cerone, *El melopeo*, p. 693.

<sup>13</sup> Martín de Riquer, ed. *Tesoro de la lengua castellana*, p. 1009.

<sup>14</sup> Véase Capítulo XI.1.

## 7.2. Reconstrucción de las características de la polifonía renacentista de tradición oral

Evidentemente, tal como pasó en Italia durante el mismo período, en España se produjo un proceso de osmosis entre un repertorio popular de polifonía y canciones acompañadas y el repertorio culto. Utilizando las evidencias recogidas en las fuentes teóricas, tomando como modelo los villancicos que se hallan en *La trulla* de Cárceres e interpretando algunos versos de las farsas de Fernán López de Yanguas, he intentado reconstruir las características del repertorio español de polifonía popular: 1) la textura era homofónica a tres o cuatro voces; 2) la melodía principal, muy sencilla y que se movía por grados conjuntos, se hallaba preferiblemente en la segunda voz; 3) el Tiple se movía por terceras paralelas por encima de la voz principal; 3) el Bajo alternaba intervalos de décima y octava (o tercera y octava) debajo de la voz principal; 4) la eventual cuarta voz alternaba terceras y cuartas por debajo de la voz principal; 5) los cantantes solían realizar quintas paralelas y utilizar otros procedimientos poco usuales en la polifonía artística, sobre todo las cadencias; y 6) probablemente en el repertorio de polifonía popular se utilizaban también estructuras basadas en el dúo por sextas paralelas entre Tenor y Tiple, además que estructuras basadas en terceras paralelas entre las voces más agudas. Estas características generales del supuesto repertorio polifónico español de tradición popular coinciden con las reglas de Guilelmus y parecen tener un gran parecido con las características de la polifonía popular italiana del mismo período.

Intentando conciliar las características generales del repertorio polifónico popular renacentista con las características de la fórmula  $\alpha$ - $\beta$  de folía, adaptable a varios textos poéticos, he reconstruido también la praxis interpretativa que probablemente se utilizaba en este repertorio y que aparece en algunas ensaladas. El solista entonaba un texto, que podía ser improvisado, utilizando un “tono de villa”, o sea una melodía o un patrón melódico conocido por todos (por ejemplo, la serie melódica “x” del esquema de folía). Esta simple melodía se caracterizaba por proceder por grados conjuntos y se adaptaba a la forma poética del texto según las pautas que he subrayado en el Capítulo I.3. Después de la entonación del estribillo, cada ejecutante sabía cómo proceder: el solista volvía a cantar la misma frase, mientras que el segundo cantante realizaba una melodía que procediera por terceras (o sextas) paralelas a la melodía del solista; el Bajo tendría que entonar las notas fundamentales de los acordes por saltos de cuarta y quinta, realizando sucesiones de intervalos fijos con respecto a la melodía principal; el eventual cuarto ejecutor es el que tendría menos problemas debiendo alternar terceras y cuartas por encima o por debajo de una voz principal llegando a utilizar sólo dos o tres notas. Después de la interpretación a cuatro voces del estribillo, la voz solista u otro de los cantantes seguiría cantando a solo la mudanza y parte de la vuelta, con la oportunidad de

improvisar el nuevo texto. Las demás voces volverían a intervenir para cantar polifónicamente las partes literarias y musicales fijas: la vuelta literaria y la repetición de todo el estribillo al final. La técnica de ejecución que he reconstruido intentando conciliar las fórmulas de folía con las fórmulas de improvisación polifónica coincide con la praxis de ejecución del cosaute, género literario-musical improvisado o semi-improvisado practicado en las cortes españolas renacentistas.

### **7.3. Origen y difusión del estilo culto popularizante**

La suposición de la existencia, tanto en Italia como en España, de un repertorio de tradición oral con características homogéneas al que se inspiraron los músicos cultos de ambos países es particularmente sugestiva. Sin embargo, no es posible establecer con certeza si las características que he reconstruido pueden reflejar efectivamente los repertorios polifónicos e instrumentales de los “hombres y mugeres que no saben de música”, ya que todas las informaciones y los modelos musicales que he utilizado para reconstruir las características de este repertorio proceden de la pluma de músicos cultos. Lo que sí es cierto, es que las reglas de Guilelmus eran ampliamente utilizadas en el ámbito de aquel estilo culto que se difundió tanto en Italia como en España a partir de finales del siglo XV, con el que los músicos de las cortes imitaban la música procedente de la tradición oral y popular.

Analizando la presencia de las estructuras generadas por las reglas de Guilelmus en piezas musicales, es posible determinar la pertenencia de estas obras al estilo musical popularizante renacentista (véase Capítulo XI.5). Por lo que se refiere al repertorio español, la más alta incidencia de obras popularizantes se puede encontrar en el Cancionero Musical de Palacio, en el repertorio de las ensaladas y en el repertorio de danzas instrumentales. Además, a través del análisis de las fuentes musicales ha sido posible trazar la difusión del estilo musical popularizante, que coincide con la difusión del estilo literario popularizante tal como ha sido reconstruida por Margit Frenk Alatorre y Antonio Sánchez Romeralo.<sup>15</sup> Esta tendencia literario-musical, que se originó también en varios ambientes literario-musicales humanistas italianos, tuvo una de sus primeras etapas en la corte aragonesa de Nápoles a mediados del siglo XV. En las décadas siguientes se difundió por España dejando su huella indirecta en las polémicas frases del Marqués de Santillana, y alcanzó mayor difusión en el ambiente cultural

---

<sup>15</sup> Sánchez Romeralo, *El Villancico*, p. 50; Frenk, *Corpus de la antigua lírica popular*, pp. 19-22.

donde se recopiló el CMP y en la corte valenciana del Duque de Calabria (véase Capítulo XI.6.1).

### **8. El esquema armónico-melódico de folía y el estilo culto popularizante**

Los procesos de composición descritos por Guilelmus, utilizados por los músicos cultos como rasgo distintivo del estilo popularizante en Italia y en España a partir de la segunda mitad del siglo XV, permiten generar el esquema armónico-melódico de folía a partir de una simple melodía en modo menor. Por lo tanto, es posible concluir que el origen y la difusión del esquema de folía en las fuentes escritas coincidió con el origen y difusión del estilo musical popularizante en Italia y en España. En el caso de algunos temas musicales específicos, como la fórmula  $\alpha$ - $\beta$  de origen español y *La cara cosa* de origen italiano, la presencia del esquema de folía en manuscritos e impresos fue el resultado de la directa reelaboración del repertorio popular. En otros casos, el esquema de folía parece ser simplemente la consecuencia del uso de procesos de composición que imitaban el estilo popular, y que pueden generar la secuencia de acordes típica de este esquema simplemente a partir de una melodía en modo menor. A lo largo de los siglos XV y XVI, la constante presencia del esquema armónico-melódico de folía en las fuentes musicales en todas sus diferentes manifestaciones y variantes fue la consecuencia de un proceso de composición y de un estilo musical, mediante los cuales los músicos cultos imitaban o pretendían imitar la tradición musical oral y popular. Junto a la afirmación de una concepción acordal de la música y junto a las primeras manifestaciones del lenguaje tonal, el esquema de folía constituye una de las consecuencias más evidentes del proceso lento y silencioso que en aquella época marcó de una forma determinante la evolución del lenguaje musical occidental: la iteración entre la música de tradición oral y la música culta, o mejor dicho, entre la música de la “pequeña tradición” y de la “gran tradición” (Véase Capítulo XI.7).

## CONCLUSIONES

Esta Tesis Doctoral presenta por primera vez un análisis exhaustivo y sistemático del esquema armónico-melódico de folía en la música española del Renacimiento. Mediante esta labor analítica y la comparación del repertorio español con obras internacionales ha sido posible distinguir fórmulas y temas musicales diferentes, establecer los orígenes de muchos de ellos e identificar las características estructurales del repertorio abordado. El estudio de los tratados musicales de la época ha permitido elaborar una hipótesis sobre la formación y evolución de los esquemas armónico-melódicos y establecer relaciones entre el repertorio escrito y la música polifónica de tradición oral de los siglos XV y XVI. Las principales conclusiones a las que he llegado a lo largo de esta Tesis son las siguientes:

1. El esquema de folía aparece entre finales del siglo XV y principios del siglo XVI en las fuentes de música vocal tanto de origen italiano (Cancionero Musical de Montecassino, Cancionero Musical de Perugia, repertorio de las *frottole*) como español (principalmente en el Cancionero Musical de Palacio y, más tarde, en las ensaladas).<sup>1</sup>

2. Utilizando el criterio de máxima simplicidad y redundancia (empleado también por Prizer para relacionar las *frottole* con la tradición oral), he identificado un conjunto de obras polifónicas españolas con pautas fijas que relacionan la estructura y acentuación del texto poético con la forma en la que el esquema musical de folía es utilizado.<sup>2</sup> Estas obras proceden principalmente del Cancionero Musical de Palacio y de las ensaladas de Bartomeu Cárceres y Mateo Flecha. Para indicar los grupos de piezas polifónicas españolas que tienen características homogéneas he usado la expresión “fórmula” en lugar del término “tema”; he designado las variantes del esquema de folía y su correspondencia con los versos del poema que se canta mediante expresiones como  $\alpha$ - $\alpha$ ,  $\alpha$ - $\beta$ ,  $\alpha 2$ - $\alpha 2$ .<sup>3</sup>

3. La fórmula que he denominado  $\alpha$ - $\beta$  es la que aparece con más frecuencia en las fuentes españolas desde finales del siglo XV hasta la segunda mitad del siglo XVI. He podido identificar por lo menos once obras vocales relacionadas con esta fórmula: cinco en el Cancionero Musical de Palacio; cuatro en las ensaladas de Mateo Flecha y Bartomeu

---

<sup>1</sup> Véanse Capítulo II.7 y Parte I, Conclusiones 5.

<sup>2</sup> Véanse Capítulo I.3 y Parte I, Conclusiones 2.

<sup>3</sup> Véanse Capítulo I.3 y Parte I, Conclusiones 2.



Cárceres; y dos en el manuscrito Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M. 747/1, y en el tratado *Arte de tañer fantasía* (1565) de Tomás de Santa María, respectivamente.<sup>4</sup>

4. Fray Tomás de Santa María, en el capítulo dedicado al fabordón de su tratado *Arte de tañer fantasía*, afirma que el cantarillo “No niegues Virgen preciosa” (basado en la fórmula  $\alpha$ - $\beta$ ) pertenecía al repertorio polifónico de “hombres y mugeres que no saben de música”.<sup>5</sup> A partir de esta afirmación, que hasta ahora había pasado desapercibida, es posible concluir que muchas de las obras vocales basadas en el esquema de folía procedentes de fuentes españolas pertenecen a la tradición musical ibérica, tanto escrita como oral.

5. Sin embargo, casi todos los temas del repertorio instrumental español basado en el esquema de folía son de origen italiano.<sup>6</sup> Por ejemplo, la pavana ternaria que se encuentra en fuentes españolas es en realidad una gallarda que aparece en Italia en las décadas de 1520 y 1530 bajo los nombres de “La cara cosa” y “La gamba”.<sup>7</sup> La corte valenciana de Fernando de Aragón, Duque de Calabria (1488-1550), tuvo un papel determinante en la transmisión de estas obras a España. En ese ambiente literario-musical se produjo una confusión terminológica entre “pavana” y “gallarda” después de la primera ejecución de esta danza con ocasión del estreno de *La trulla* de Bartomeu Cárceres en la década de 1530.<sup>8</sup> Por otra parte, el tema de pavana binaria utilizado por Mudarra y Cabezón, cuya primera sección es utilizada para componer pavanillas a partir de la segunda mitad del siglo XVI, era conocido en Italia bajo el título de “Pavana del Duca”.<sup>9</sup> El tema de la pavana binaria, que Cabezón llamó “Pavana italiana” o “La dama le demanda”, era conocido en Italia como “Madama le demanda” y en Alemania como “Der Printzen Tantz”.<sup>10</sup> Las piezas llamadas “Folías”, que aparecen en las fuentes para vihuela a partir de finales del siglo XVI, y “Guárdame las vacas” constituyen los únicos temas instrumentales recurrentes en las fuentes que tienen origen ibérico; sin embargo, estos dos temas no se basan en el esquema original de folía, sino en variantes de este esquema (respectivamente en la variante  $\beta$  y  $\alpha 2$ ).<sup>11</sup>

---

<sup>4</sup> Véanse Capítulos I.2, III.1, III.2, IV.1.2 y IV.2.2.

<sup>5</sup> Véase Capítulo IV.2.2.1.

<sup>6</sup> Véanse Parte II-Conclusiones 2.

<sup>7</sup> Véase Capítulo V.

<sup>8</sup> Véase Capítulo V.5.

<sup>9</sup> Véase Capítulo VI.1.

<sup>10</sup> Véase Capítulo VI.2.

<sup>11</sup> Véase Capítulo VII.2.

6. La casi totalidad de las obras vocales e instrumentales de origen español o internacional que se basan en el esquema de folía o en alguna de sus variantes comparten las siguientes características estructurales: 1) las voces (generalmente tres o cuatro) se mueven homofónicamente produciendo acordes de tríadas en estado fundamental; 2) cada pieza tiene dos melodías principales (una de las dos se halla siempre en la voz más aguda) que se mueven por grados conjuntos en terceras o sextas paralelas según su disposición en las voces; 3) el Bajo entona las notas fundamentales de los acordes; y 4) en las obras a cuatro voces, la voz añadida es una sencilla melodía de relleno.<sup>12</sup> Estas características estructurales no sólo son comunes a las obras basadas en el esquema armónico-melódico de folía, sino también a muchas piezas que se basan en otros esquema armónico-melódicos como el de “Guárdame las vacas”-*Romanesca*, el *Passamezzo* y todos los “tenores italianos” de Diego Ortiz.<sup>13</sup>

7. Las reglas para improvisar un *fauxbourdon* a cuatro voces con Contratenor Bassus que proporciona Guilelmus Monachus en el tratado *De preceptis artis musicae* (finales del siglo XV) podrían explicar la génesis del esquema de folía y otros esquemas armónico-melódicos.<sup>14</sup> Según Guilelmus, para realizar un fabordón a cuatro voces, los cantores debían de atenerse a las reglas siguientes: 1) se escoge un *cantus firmus* apropiado que cantará el Tenor; 2) el Tiple procede por sextas paralelas por encima del Tenor empezando y terminando cada frase con un intervalo de octava; 2) el Bajo alterna intervalos de quinta y tercera por debajo del Tenor, empezando y terminando cada frase musical con un unísono o una octava; 3) el Contra alterna intervalos de cuarta y tercera por encima del Tenor, empezando y terminando cada frase musical con un intervalo de tercera o de quinta.<sup>15</sup> Este proceso de composición-improvisación, basado en el empleo de intervalos predecibles y repetitivos, produce siempre una serie de acordes en estado fundamental; además, debido al movimiento del Bajo que alterna terceras y quintas, los acordes resultantes pueden interpretarse a menudo, bajo una perspectiva tonal moderna, como encadenamientos de dominantes secundarias.

8. Las reglas de Guilelmus Monachus, por el hecho de constituir una técnica de improvisación sobre un Tenor, pertenecen como las demás técnicas de canto *supra librum* a la categoría de “Contrapunctus”, según la definición de Tinctoris. Sin embargo, debido al empleo de intervalos predecibles y repetitivos que rigen las relaciones entre cada una de las

---

<sup>12</sup> Véanse Parte I-Conclusiones 2 y Parte II-Conclusiones 1.

<sup>13</sup> Véanse Capítulos VII.2, VII.3 y VII.4.

<sup>14</sup> Véanse Capítulo VIII.2.3.2 y Apéndice 4.2.

<sup>15</sup> Véanse Capítulo VIII.2.3.2 y Apéndice 4.2.

voces y las demás, las reglas de Guilelmus también pertenecen a la categoría de “Res facta”, o sea, constituyen un proceso de composición-improvisación “simultáneo”.<sup>16</sup>

9. Aplicando las reglas de Guilelmus Monachus a melodías específicas es posible generar los principales esquemas armónico-melódicos analizados en esta Tesis.<sup>17</sup> Los esquemas armónico-melódicos se originaron al aplicar a unas melodías predecibles y repetitivas un proceso de composición-improvisación que genera intervalos igualmente predecibles y repetitivos.<sup>18</sup>

10. Aplicando las reglas de Guilelmus Monachus a cualquier melodía en modo menor que se mueva por grados conjuntos se generan elementos del esquema de folía que, en mayor o menor medida, corresponden a la secuencia fija de acordes típica del esquema.<sup>19</sup> Por tanto, lo que se difundió por Europa a partir de finales del siglo XV, no fue un tema específico formado por una secuencia de acordes, sino una técnica de composición-improvisación que podía generar estas secuencias de acordes. Debido a esta razón, el esquema de folía aparece en diferentes países bajo numerosas variantes que comparten las mismas características estructurales, pero no es posible establecer en base a las fuentes musicales cuál fue el país de procedencia del esquema de folía.

11. Las estructuras generadas mediante las reglas de Guilelmus Monachus eran conocidas tanto en Italia como en España, y se utilizaban para componer e improvisar fabordones sobre los tonos de los salmos. Así lo sugiere el hecho de que: 1) el género del fabordón aparece en fuentes italianas y españolas a partir de finales del siglo XV;<sup>20</sup> y 2) las actas capitulares de las catedrales españolas indican claramente que el fabordón formaba parte de las técnicas de improvisación *supra librum* empleadas a diario por las capillas musicales.<sup>21</sup>

12. Las estructuras “a fabordón” generadas mediante las reglas de Guilelmus Monachus no eran utilizadas sólo en el ámbito de la música litúrgica, sino que se empleaban para componer e improvisar música profana. Las siguientes evidencias así lo confirman: 1) Guilelmus Monachus describe el fabordón como una técnica aplicable a cualquier *cantus*

---

<sup>16</sup> Véanse Introducción 2.2.1, Capítulo X.1.1.1 y Apéndice 4.1.

<sup>17</sup> Véase Capítulo VIII.3.

<sup>18</sup> Véase Capítulo IX.4.

<sup>19</sup> Véase Capítulo VIII.3.2.

<sup>20</sup> Véase Capítulo X.2.1.

<sup>21</sup> Véase Capítulo X.2.2.

*firmitas*;<sup>22</sup> 2) en el *Libro de vida beata* de Juan de Lucena (c. 1430-1506) se contraponen el cantar “por razón”, o sea conociendo las leyes de la música, al cantar “por uso” y al “cantar fabordon”;<sup>23</sup> 3) Fray Tomás de Santa María, en su *Arte de tañer fantasía*, asocia el género del fabordón con géneros de música profana (“villancicos” y “sonetos”) y con una tradición oral de polifonía;<sup>24</sup> 4) Pietro Cerone (*El melopeo*, 1613) establece una conexión entre los procesos de composición utilizados para realizar los fabordones, algunos géneros vocales profanos como las “frotolas y estrambotos”, y la música de tradición oral;<sup>25</sup> y 5) en las composiciones vocales e instrumentales españolas e italianas de los siglos XV y XVI se encuentran las estructuras “a fabordón” que pueden ser generadas por las reglas de Guilelmus.<sup>26</sup>

13. En los tratados españoles de contrapunto y composición publicados a partir de principios del siglo XVI no se encuentran referencias al método de Guilelmus Monachus. Sin embargo, las mismas sonoridades “a fabordón” descritas por Guilelmus Monachus se obtienen en los tratados españoles mediante el empleo de otros procesos de composición-improvisación: 1) Diego del Puerto (*Portus musice*, 1504) mediante un proceso de composición contrapuntístico;<sup>27</sup> 2) Francisco Tovar (*Libro de música práctica*, 1510) mediante un proceso de composición que él denomina “congregación de consonancias”, que se basa en bloques de acordes formados a partir de un dúo estructural entre las voces de Tenor y Bajo;<sup>28</sup> 3) en el ámbito de la música instrumental, Tomás de Santa María (*Arte de tañer fantasía*, 1565) genera estas estructuras a través de un proceso de composición-improvisación que él denomina “tañer a consonancias”: un dúo estructural entre las voces de Tiple y Bassus, completado mediante sonoridades verticales o “consonancias”;<sup>29</sup> 4) Diego Ortiz (*Tratado de glosas*, 1553) subraya la importancia del Bajo en estos tipos de estructuras, ya que en los ejemplos de “tenores italianos” la voz más grave puede sustituir a la secuencia entera de acordes de un esquema armónico-melódico.<sup>30</sup>

---

<sup>22</sup> Véase Capítulo VIII.2.3.2.

<sup>23</sup> Véanse Capítulos X.2.2, XI.4.2, XI.5.1 y Apéndice 2.2.

<sup>24</sup> Véase Capítulo IV.2.

<sup>25</sup> Véanse Capítulo IX.1 y Apéndice 2.9.

<sup>26</sup> Véanse Capítulos VIII.5 y XI.5.

<sup>27</sup> Véanse Capítulo X.3 y Apéndice 4.8.

<sup>28</sup> Véanse Capítulo X.3 y Apéndice 4.10.

<sup>29</sup> Véanse Capítulo IX.3.1 y Apéndice 4.13.

<sup>30</sup> Véase Capítulo IX.3.2.

14. A lo largo del siglo XVI se produjo un cambio de perspectiva en la forma de considerar y componer las estructuras que caracterizan los esquemas armónico-melódicos y buena parte del repertorio profano; desde una perspectiva horizontal y contrapuntística centrada en el Tenor, se pasó gradualmente a una perspectiva vertical y acordal centrada en la melodía y en el Bajo. Este cambio de perspectiva, que he denominado “emancipación de la consonancia”, constituye un elemento fundamental para entender no sólo la evolución de los esquemas armónicos, sino también la evolución del lenguaje musical a lo largo del siglo XVI.<sup>31</sup>

15. Los repertorios profanos donde se pueden encontrar las estructuras a fabordón y los esquemas armónico-melódicos son los mismos repertorios en los que, desde finales del siglo XV, se desarrolló un lenguaje acordal muy diferente del estilo contrapuntístico típico de la música de aquel siglo. Las fórmulas de Guilelmus Monachus, que producen sonoridades acordales mediante un procedimiento contrapuntístico, permiten explicar el origen del nuevo estilo sin suponer una rotura neta con las técnicas de composición sobre *cantus firmus* del siglo XV. Esta continuidad es particularmente evidente en el caso de los repertorios polifónicos profanos, pero también los tenores instrumentales y la monodia acompañada del siglo XVI se originaron probablemente a partir de procesos compositivos contrapuntísticos parecidos a los descritos por Guilelmus Monachus. En el caso de la música instrumental, las sonoridades acordales se desarrollaron en el ámbito de la praxis de improvisación sobre *tenor*, mientras que en el caso de la monodia acompañada, las sonoridades acordales se desarrollaron probablemente dentro de la praxis de improvisación sobre la línea melódica realizada por un *tenorista*.<sup>32</sup>

16. Vincenzo Galilei (*Dubbi intorno a quanto io ho detto dell'uso dell'henarmonio*, 1591) formuló el concepto de “melodía acompañada por acordes” intentando explicar el principio de la emancipación de la consonancia a partir de las mismas estructuras generadas por las reglas de Guilelmus Monachus. Según Galilei, las voces que forman esta clase de estructuras polifónicas tienden a fundirse en un único acorde creando el acompañamiento ideal para la melodía principal.<sup>33</sup> Galilei estaba teorizando un fenómeno que es evidente en todos los repertorios vocales basados en las estructuras a fabordón desde finales del siglo XV. Los *estrambotti*, los villancicos, las *villanelle* y las danzas cantadas aparecen notadas, sobre todo

---

<sup>31</sup> Véanse Capítulos IX.3.2 y IX.4.

<sup>32</sup> Véase Capítulo IX.2.

<sup>33</sup> Véanse Capítulo IX.5.3 y Apéndice 4.7.

en las fuentes musicales más antiguas, como piezas polifónicas; sin embargo, muchas de estas obras podían y pueden ser ejecutadas indiferentemente como piezas polifónicas, o como monodias acompañadas.<sup>34</sup>

17. Los repertorios de *frottole*, *villanelle*, villancicos, danzas instrumentales y melodías acompañadas, además de compartir estructuras polifónicas que a menudo reflejan las reglas de Guilelmus Monachus y ser los géneros en los que se desarrollaron y transmitieron los esquemas armónico-melódicos, comparten otra característica común: todos estos géneros están relacionados, en mayor o menor medida, con la cultura oral y popular del Renacimiento.<sup>35</sup>

18. De la misma forma que ocurrió en Italia, en España, durante el Renacimiento, existió una tradición de polifonía practicada por la gente común. La música polifónica de tradición oral, cuyas características he reconstruido de una forma hipotética, se caracterizaba, a nivel estructural, por el empleo de las estructuras típicas del fabordón.<sup>36</sup>

19. Los compositores españoles se inspiraron constantemente en la tradición de polifonía oral y popular, no sólo utilizando temas específicos, sino también apropiándose de los rasgos estilísticos típicos de esta tradición. En el Cancionero Musical de Palacio he identificado al menos 60 obras que reflejan las supuestas características del repertorio polifónico popular.<sup>37</sup> La alta incidencia de piezas que presentan elementos del esquema armónico-melódico de folía en este grupo de obras, confirma, tal como habían supuesto algunos investigadores y como sugiere Tomás de Santa María, que este esquema debió de originarse en la música de tradición oral y popular.<sup>38</sup>

20. Tal como sugieren teóricos del Renacimiento como Ludovico Zacconi, Scipione Cerreto y Thomas Wythorne, también compositores italianos reelaboraron la música polifónica de tradición oral. La presencia de este fenómeno en Italia, además de respaldar la relación entre polifonía culta y polifonía de tradición oral en España, abre nuevas perspectivas de investigación sobre las relaciones musicales entre Italia y España y los cambios estilísticos que tuvieron lugar en la música de ambos países a partir de finales del siglo XV.<sup>39</sup>

---

<sup>34</sup> Véase Tess Knighton, "The 'a capella' Heresy in Spain: An Inquisition into the Performance of the 'cancionero' Repertory", *Early Music*, 20/4 (1992), pp. 560-581. Fabris, "The Role of Solo Singing", pp. 133-145.

<sup>35</sup> Véanse Capítulos IX.1, IX.2, XI.1, XI.3 y XI.6.

<sup>36</sup> Véanse Capítulos IV.2, XI.1, XI.2, XI.3 y XI.4.

<sup>37</sup> Véanse Capítulos XI.3 y XI.5.

<sup>38</sup> Véase Capítulo XI.5.

<sup>39</sup> Véanse Capítulos XI.1, XI.2 y XI. 6 y Apéndice 2.

21. Durante el Renacimiento se difundió en el ámbito musical internacional una moda “popularizante” que imitaba o pretendía imitar las características de la música de tradición oral de la época.<sup>40</sup> En el ámbito ibérico, la difusión de este estilo musical coincidió con la difusión del estilo literario “popularizante”; estos fenómenos tuvieron su origen probablemente en la corte aragonesa de Nápoles a mediados del siglo XV y se propagaron a España durante las décadas siguientes.<sup>41</sup>

22. Las estructuras a fabordón o consonancias, generadoras del esquema armónico-melódico de folía, constituían uno de los principales rasgos estilísticos del estilo musical “popularizante”, así llamado por imitar la música popular de tradición oral. Por tanto, a lo largo de los siglos XV y XVI, la constante presencia del esquema armónico-melódico de folía en todas sus diferentes manifestaciones y variantes fue la consecuencia de un proceso de composición específico y de un estilo musical mediante el que los músicos cultos imitaban la música de tradición oral y popular.<sup>42</sup>

---

<sup>40</sup> Véase Capítulo XI.6.

<sup>41</sup> Véase Capítulo XI.6.1.

<sup>42</sup> Véase Capítulo XI.6.2.

## APÉNDICES



## INTRODUCCIÓN

Estos Apéndices presentan la transcripción de los principales documentos que han sido comentados a lo largo de esta Tesis Doctoral. Los documentos han sido agrupados en cuatro apartados diferentes según su tipología y según su temática: 1) Selección de textos sobre las danzas analizadas; 2) Selección de textos sobre polifonía de tradición oral y popular; 3) Selección de textos sobre contrapunto improvisado y fabordón en actas capitulares; 4) Selección de textos sobre composición, contrapunto e improvisación en tratados teóricos. Por lo que se refiere a los textos en castellano antiguo, he modernizado la transcripción sólo en aquellos casos en los que el sentido de la palabra o de la frase podía resultar confuso; para los demás tratados he conservado el idioma original. Las omisiones voluntarias del texto se indican con tres puntos entre corchetes [...]; he subrayado algunas frases para resaltar los pasajes más interesantes de los textos. Cada documento aparece precedido de una introducción donde se presenta un resumen de su contenido, se destaca su importancia en el ámbito de esta Tesis Doctoral y se señalan los capítulos donde el pasaje ha sido examinado.

**APÉNDICE 1.**  
**SELECCIÓN DE TEXTOS SOBRE LAS DANZAS ANALIZADAS**

**1.1. Thoinot Arbeau, *Orchésographie et traicte en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre & practiquer l'honeste exercice des dances* (Lengres: Jehan des Preyz, 1588), fols. 28v-33v, 38v-40r y 96v-97r**

La *Orchésographie* de Arbeau es uno de los tratados teóricos más importantes para el estudio de la danza del siglo XVI. A continuación es posible leer aquellos pasajes de la *Orchésographie* donde el autor describe las características de la pavana (fols. 28v-33v), de la gallarda (fols. 38r-40r) y de la “Pavane d’Espagne” o pavanilla (fol. 33r y fols. 96v-97r). Véanse Capítulos V.1, V.2.1, V.3.1.3.1, V.4.3, VI.1.5 y VI.2.4.1.

---

*Capriol.*

Apprenez moy les mouvements de ceste gaillarde.

*Arbeau.*

Nous en parlerons après que nous aurons parlé de la pavane, laquelle on dançoit ordinairement auparavant la basse-dance: Ladictes pavane n'a pas esté abolie & mise hors d'usage du tout, & croy qu'elle ne le sera jamais, vray est qu'elle n'est pas si frequentée que par le passé: Noz Joueurs d'instruments la sonnent quand on meyne espouser en face de sainte Eglise une fille de bonne maison, & quant ils conduisent les prebstres, le batonnier & les confreres de quelque notable confrairie.

*Capriol.*

Attendant que traictiez de la gaillarde, dictes moy de quels mouvements il fault user en la pavane.

*Arbeau.*

La pavane est facile à dancier, car il n'y a que deux simples & un double, en marchant & savanceant. Et deux simples & un double en reculant & desmarchant: Et se joue par mesure binaire. Et notterez qu'en la dançant, lesdits deux simples & ledit double de l'advance, se commencent par le pied gauche: Et lesdits deux simples & le double de la desmarche, se commencent par le pied droit.

*Capriol.*

Le tabourin donc & aultres instruments y font huict battements & mesures en marchant, & huict mesures en desmarchant.

*Arbeau.*

Il est ainsi: Es si on veut on ne recule point, & marche lon tousjours avant.

*Capriol.*

Ne faict-on point de demarches en danceant la basse-dance?

*Arbeau.*

[fol. 29r] Quelquesfois il y a si grand presse & multitude de personnes en la salle, que la place pour dancier est racoursie, parquoy quand vous serez prez du bout, fauldra que faciez de deux choses l'une, ou que desmarchiez vous & la damoiselle que vous menez, ou bien que faciez une conversion.

*Capriol.*

Qu'entendez vous faire conversion?

*Arbeau.*

C'est à dire qu'approchant du bout, vous faciez tousjours aller droit la damoiselle, & vous desmarchiez aultant quelle marchera, jusques à ce qu'aiez torné le doz du cousté qu'aviez les visaiges.

*Capriol.*

Lequel des deux vous semble le meilleur à faire?

*Arbeau.*

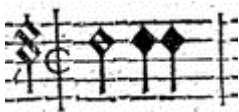
Mon opinion est qu'il vault mieux user de conversion, affin que la damoiselle puisse veoir ou elle marche, car si elle treuvoit quelque empeschement en faisant les desmarches, elle pourroit tumber, chose qui vous torneroit à blasme, & qui vous reculeroit de ses bonnes graces. Et ainsi me semble debvoir estre faict és pavaues quant on les veult dancier, en faisant deux ou trois tours par la salle.

*Capriol.*

Le battement du tabourin pour la pavane, est il comme pour la basse-dance?

*Arbeau.*

Il est binaire, consistant d'une minime blanche & de deux noires, en ceste façon:



*Capriol.*

Je treuve ces pavaues & basse-dances belles & graves, & bien [fol. 29v] seantes aux personnes honorables, principalement aux dames & damoiselles.

*Arbeau.*

Le Gentil-homme la peult dancier ayant la cappe & lespee: Et vous aultres vestuz de vos longues robes, marchants honnestement avec une gravité posee. Et les damoiselles avec une contenance humble, les yeulx baissez, regardans quelquesfois les assistans avec une pudeur virginale. Et quant à la pavane, elle sert aux Roys, Princes & Seigneurs graves, pour se monstrier en quelque jour de festin solemnel, avec leurs grands manteaux & robes de parade. Et lors les Roynes, Princesses, & Dames les accompagnent les grands queües de leurs robes abaissees & traisnans, quelquesfois portees par damoiselles. Et sont lesdites pavaues jouees par haulbois & saquebouttes qui l'appellent le grand bal, & la font durer jusques à ce que ceux qui dancent ayent circuit deux ou trois tours la salle si mieulx ils n'ayment la dancier par

marches & desmarches. On se sert aussi desdictes pavanes quant on veult faire entrer en une mascarade chariotz triumpantz de dieux & deesses, Empereurs ou Roys plains de majesté.

*Capriol.*

Mettez moy par escript les airs d'une pavane & d'une basse-dance.

*Arbeau.*

Je le veuls bien pour le desir que j'ay que telles dances honnestes soient remises au dessus, en lieu des dances lascives & deshontees que l'on à introduict en leur place au regret des sages seigneurs & des dames & matrones de bon & pudique jugement. Premièrement je vous donneray une pavane avec le battement du tabourin en mesure binaire pesant. accompagnée de la taille, haulte-contre, & basse contre, laquelle suffira pour sçavoir dancer toutes les aultres, & si voulez sans la dancer, la ferez chanter ou jouer à quatre parties. Puis apres je vous donneray une basse-dance commune, avec son retour & le tordion, laquelle semblablement vous servira pour toutes aultres, [fol. 30r] pourveu que sçachiez par cœur ce que je vous en ay donné par escript cy dessus:

Superius  
 Contra tenor  
 Tenor  
 Bassus

Bel - le qui tiens ma vi - e Ca - pti - ve dans tes yeulx,  
 Qui m'as l'a - me ra - vi - e, D'un soubz - ris gra - ci - eux,

9

Viens tost me se - cour - ir Ou me faul - dra mou - rir.

Viens tost me se - cour - ir Ou me faul - dra mou - rir.

8

Viens tost me se - cour - ir Ou me faul - dra mou - rir.

9

Viens tost me se - cour - ir Ou me faul - dra mou - rir.

[fol 32v] La pavane cy dessus mise a quatre parties, tient deux avances & deux desmarches marquées par leurs caracteres ainsi ss d ss d ss d & tient trante deux mesures & battements de tabourin. Et pour la prolonger fault recommencer tant de fois qu'il plaist aux joueurs d'instruments ou aux danceurs, & parce qu'il vous pourra prendre quelque jour envie de chanter la chanson entiere, la voicy par escript.

[sigue el texto del ejemplo musical]

*Capriol.*

[fol. 33r] Ceste dance de pavane est trop grave & pesant, pour dancier en une salle avec une jeune fille seul à seul.

*Arbeau.*

Les joueurs d'instruments la sonnent aulcunes fois moins pesamment, & d'une mesure plus legiere, & par ce moyen elle se ressent de la mediocrité d'une basse-dance, & l'appellons passe meze. Depuis peu de temps ils en ont apporté une qu'ils appellent la pavane d'Espagne, laquelle se dance decoupee avec diversité de gestes, & par ce qu'elle à quelque conformité avec la dance des Canaries, je ne vous en declareray point la mode de la dancier, jusques à ce que nous soyons en propos desdictes Canaries, seulement vous entendrez icy qu'il y à aulcuns danceurs, lesquels decouperent le double qui est aprez les deux simples: Car en lieu que ledit double ne seroit que de quatre mesures notees par quatre semibreves, ils en font huict minimas blanches ou seize minimas noires, & consequemment font plusieurs assiettes de pieds, passages & fleurets, lesquels retumbent en mesme cadance, & sont de mesme duration de temps, & tels decouppements & mouvements de pieds legierement faicts, moderent la gravité de la pavane, joint qu'aprez la pavane, on dance coustumierement la gaillarde qui est legiere.

*Capriol.*

Apprenez moy tous ces passages & decouppements.

*Arbeau.*

Vostre desir n'est aultre chose que de sçavoir comment on peult hacher par le menu ung double. Les bons danceurs agilles & gaillards y peuvent faire tant & tels decouppements & hachures que bon leur semble pourveu qu'ils retumbent (comme je vous ay dit) a leur cadance, le pied apresté pour marcher les deux simples qui suyvent ledit double: Et quelquesfois ils anticipent leur passages sur le deuxieme simple. Vous entendrez [fol. 33v] ces passages & decouppements quant vous sçaurez les modes & façons diverses de mouvoir les pieds, dont nous parlerons en declarant la dance de la gaillarde. Cependant je vous donneray icy par escript l'air d'une basse-dance commune, avec la mesure ternaire du tabourin.

[...]

[fol. 38v] *Capriol*

Vous m'avez dit qu'après la basse-dance & son retour, il falloit dancier le tourdion, & que le tourdion estoit une espece de gaillarde, & m'avez remis a me parler du tourdion, quant vous seriez en propos de la gaillarde.

*Arbeau.*

Ceux qui dancent la gaillarde aujourd'huy par les villes, ilz dancent tumultuairement, & se contentent de faire les cinq pas & quelques passages sans aulcune disposition & ne se

soucient pourveu qu'ilz tumbent en cadance: tellement qu'une grande partie de leurs meilleurs passages sont incogneuz & perduz: Du commencement on la dançoit avec plus grande discretion. Car après que le danceur avoit prins une damoiselle, & qu'ilz s'estoient plantés au bout de la salle, ilz faisoient après la reverence, un tour ou deux par la salle, marchans simplement: Puis le danceur laschoit ladicte damoiselle, laquelle alloit en danceant jusques au bout de ladicte salle, ou estant, elle faisoit une station en danceant en ce mesme lieu: Cependant le danceur qui la suyvoit se venoit presenter devant elle, & y faisoit quelque passage en tornant s'il vouloit à droict, puis à gauche. Ce faict, elle marchoit danceant jusques à l'àltre bout de la salle ou ledict danceur l'alloit chercher en danceant, pour faire devant elle quelque aultre passage. Et ainsi continuants ces allees & ces venues, ledict danceur faisoit passages nouveaux, monstrant ce [fol. 39r] qu'il sçavoit faire, jusques à ce que les joueurs d'instruments faisoient fin de sonner. Lors il faisoit la reverence, prenant là damoiselle par la main en la remerciant, la restituoit au lieu ou il l'avoit prise.

*Capriol.*

Ceste façon de dancer me semble plus louable, que d'y aller sans disposition, ainsi que je les y voy aller ordinairement, car le plus souvent le danceur torne le doz à la damoiselle, ou qui vault aussi peu: la damoiselle torne le doz au danceur pendant qu'il faict quelque passage.

*Arbeau.*

Depuis quelque temps on dance la gaillarde d'une façon qu'ils appellent la lyonnaise, en laquelle le danceur faisant place à ung aultre, prend congé de la damoiselle, la laisse & se retire: Elle ainsi laissée seulle, continue la dance peu de temps, puis va choisir ung aultre danceur, & après avoir dancé par ensemble, elle prend congé de luy, & le laisse seul & se retire: Et se continuent ces changements tant que la gaillarde dure.

*Capriol.*

S'il ny a pas assez de filles ou de danceurs pour changer, peult on choisir ceulx qui ja ont dancé?

*Arbeau.*

Vous le pourrez faire. Mais ceste façon a esté introduicte por faire entrer en la dance toutes les damoiselles de la compagnie, pour obvier à la mauvaise coustume d'aucung qui indiscrets en leurs affections, veullent tousjours mener celle qui leur est favorite: Et aussi que par le moyen de ces rechanges, les moins belles peuvent estre appellees à la dance.

*Capriol.*

Quels mouvements sont necessaires à ceste dance, que l'on nomme gaillarde?

*Arbeau.*

[fol. 39r] La gaillarde est appelée ainsi parce qu'il fault estre gaillard & dispos pour la dancer: Et combien qu'elle se dance par une pesanteur raisonnable, les mouvements y sont gaillards: Car il la fault plus pesante pour un homme de grande stature, que pour ung petit: Daultant que le grand met plus de temps à faire les pas & à getter & retirer ses pieds que le petit. Elle comprend soubz soy le tourdion que nous vous avons dit cy devant debvoir estre dancé à l'ysue du retour de la basse dânce: Mais ledit tourdion se dance plus doucement, & avec actions & gestes moins violents.

*Capriol.*

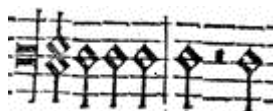
Quels mouvements servent à la gaillarde & au tourdion?

*Arbeau.*

La gaillarde debvroit tenir six assiettes de pieds, consideré qu'elle consiste de six minimis blanches sonnees par deux mesures ternaires ainsi:



Toutesfois elle ne tient que cinq assiettes de pieds, parce que la cinquieme & penultime notte & minime blanche est consummee & perdue en l'air, comme vous voyez cy dessoubz ou elle est deffaillante, & en son lieu y est mis ung souspir equipolent à icelle: Tellement qu'il n'y demeure que cinq nottes: Et en comptant pour chacune notte une assiette de pied, fault faire compte de cinq assiettes, & non plus,



*Capriol.*

C'est donc ce que j'entends si souvent dire que le danceur de gaillarde doibt avant toutes choses sçavoir ses cinq pas: Mais comment [fol. 40r] faict-on ces cinq pas ou assiettes?

*Arbeau.*

Il y a plusieurs manieres d'assiettes, par les meslanges desquelles on bastit les diversitez des passaiges: Et d'icelles sont tirez & procreez les vocables propres servants à cest art.

*Capriol.*

Vous les m'avez cy devant nommez & appris: N'est-ce pas reverence, branle, deux simples, double, & reprinse, desquels m'avez donné par escript les caracteres R b ss d r.

*Arbeau.*

Les assiettes de la gaillarde & du tourdion sont aultres, comme je vous exprimeray, & non sans raison, parce que les marchez & mouvements de la pavane & de la basse-dance sont pesants & graves: Et ceulx de la gaillarde & du tourdion sont legiers & gaillards, tellement que les jeusnes hommes de vostre aage sont plus aptes à les dancier que les vieillards comme moy: Et pour plus claire intelligence, je vous en donneray les figures, & leurs noms dessus, si le treuvez bon, & treuvez qu'il vous soit necessaire de les avoir.

[...]

[fol. 59v] *Capriol.*

Passons oultre, & me donnez la tabulature de quelque passage d'unze pas.

*Arbeau.*

Les passages d'unze pas peuvent estre formez en comptant [fol. 60r] & liant ensemble deux cadances de cinq pas, ou equipolents à cinq pas, telles que voudrez choisir, pourveu qu'en lieu du souspir (sur lequel se fait le sault majeur de la premiere cadance) vous y colloquiez un mouvement, ou bien que convertissiez ledit souspir & la posture suyvante en un fleuret, ou deux pas pour rompre ladicte premiere cadance, & si ne voulez prendre ceste peine,

vous vous ayderez de la tabulature suyvante, en attendant qu'en ayez recueillé d'aultres des bons baladins, car l'usage vous en apprendra plus que les preceptes: Et notterez que ces passages d'unze ou plusieurs pas, sont naturellement propres pour les fins des gaillardes, & de meilleur grace, quand on les fait en tornant le corps.

[sigue el “Air de la gaillarde appallee J'aymerois mieulx dormir seulette”: fols. 60r-61r]

[...]

[fol. 96r] *Capriol.*

Vous m'avez cy devant promis la pavane d'Espagne aprez les Canaries: Comment la fault-il dancier?

#### PAVANE D'ESPAGNE.

La pavane d'Espagne se dance par mesure binaire mediocre, soubz l'air, & avec les mouvements, dont s'ensuyt la tabulature, & quand on l'a dancee en marchant en avant pour le premier passage, il la fault retrograder en desmarchant, puis continuant le mesme air, on fait avec aultres nouveaulx mouvements le second passage, puis les aultres consequemment, lesquels pourrez apprendre tout a loisir [sigue ejemplo musical: véase Facsímil 1].



ORCHESOGRAPHIE  
PAVANE D'ESPAGNE.

La pauane d'Espagne se dance par mesure binaire mediocre, soubz l'air, & avec les mouuements, dont s'ensuyt la tabulature, & quand on l'a dancee en marchant en auant pour le premier passage, il la fault retrograder en desmarchant, puis continuant le mesme air, on fait avec aultres nouueaulx mouuements le second passage, puis les aultres consequemment, lesquels pourrez apprendre tout a loisir

Air & mouuements de la pauane d'Espagne.



pied gaulche auancé.  
pieds ioincts.

Ces deux pas fõt  
simple a gaulche.

pied droit auancé.

Ces deux pas fõt  
simple a droit.

pieds ioincts.

pied gaulche auancé.

Pied droit & approché, caufant pied en l'air gaul.  
fleuret.

fleuret.

*Es aultres passages de ceste  
pauane d'Espagne, en lieu de  
ces fleurets icy, le danceur  
fait d'aultres gesticulacions,  
tant en marchant que retro-  
gradant.*

fleuret.

fleuret.

fleuret.

En la page suyuantte pourrez veoir le reste.

*Continuation.*

*Continuation de l'air. Continuation des mouuements.*



fleuret.

fleuret.

pieds ioincts.

pied en l'air droit.

pied en l'air gaulche.

pied en l'air droit.

pieds ioincts.

*Le danceur fait ceste fin  
en tous les passages de la  
pauane d'Espagne.*

Il me semble (Capriol mon bon amy) vous auoir satis fait, en vous donnant ce que i'ay peu me resouuenir, tant de la saltatio & dance guerriere, que de la recreatiue: N'est ce pas suffisamment, attendu qu'il y a si long temps que i'en n'ay fait exercice, & que la pluspart des dances sont nouuelles.

*Capriol.*

Je ne pense pas (monsieur Arbeau) qu'il soit possible d'en traiter d'auantage ny plus lucidement: Vray est qu'auetz encore oublié a parler des Bouffons.

*Arbeau.*

Vrayement puisque vous m'en aduisez, ie vous diray ce que i'en ay peu apprendre.

## LES BOUFFONS.

Les Saliens ou danceurs instituez par le Roy Numa en nombre de douze, pour celebrer les festes sacrees a Mars, estans vestus de robes peintes, avec riches bauldriers & bonnets aguz, les braquemards aux coustéz, les petites baguettes en la main droicte, & en la main gaulche les boucliers (desquelz l'vn estoit

b

**1.2. Thomas Morley, *A plaine and Easy Introduction to Practical Music* (Londres: Peter Short, 1579), p. 181**

En el siguiente pasaje, Thomas Morley proporciona una descripción clara y concisa de las danzas de pavana y gallarda. Véanse Capítulos V.1 y V.2.1.

---

The next in gravery and goodnes unto this is called a pavane, a kind of staide musicke, ordained for grave dauncing, and most commonlie made of three straines, whereof everie straine is plaid or sung twice, a straine they make to containe 8, 12, or 16 semibreves as they list, yet fewer then eight I have not seene in any pavan. In this you may not so much insist in following the point as a fantasie, but it shall be inough to touch it once and so away to some close. Also in this tou must cast your musicke by foure, so that if you keepe that rule it is no matter howe many foures you put in your straine, for it will fall out well enough in the ende, the art of dauncing being come to that perfection that everie reasonable dauncer wil ake measure of no measure, so that it is no great matter of what number you mae your strayne. After every pavan we usually get a galliard (that is, a kind of musicke made out of the other) causing it go by a measure, which the learned cal *trochaicam rationem*, consisting of a long and short stroke succesivelie, so is the first of these two strokes double to the latter: the first beeing in time of a semibreve, and the latter of a minime. This is a lighter and more stirring kinde of dauncing then the pavane consisting of the same number of straines, and looke howe manie foures of semibreves, you put in the straine of your pavan, so many times sixe minimes must you put in the straine of your galliard. The Italians make their galliardes (which they tearme *saltarelli*) plaine, and frame ditties to them, which in their *mascardoes* they sing and daunce, and many times without any instruments at all, but instead of instruments they have Curtisans disguised in mens apparell, who sing and daunce to their owne songs.

**1.3. Fabrizio Caroso da Sermoneta, *Il ballarino* (Venecia: Francesco Ziletti, 1581), Libro II, fols. 37r- 39v**

En *Il ballarino*, Fabrizio Caroso proporciona una descripción muy detallada de la danza de pavanilla que coincide con la descripción de la “Pavane d’Espagne” de Arbeau. Véanse Capítulos VI.1.5.1 y VI.1.5.2.

PAVANIGLIA  
BALLETO D'INCERTO;  
IN LODE DELL'ILLVSTR.(MA) ET ECC.(MA)  
Signora Principessa di Bisignano.

Questa Pavaniglia ha da farsi in sedici tempi, & sempre insieme; però pigliandosi nel principio di essa la man'ordinaria, come si ha nel disegno, si faranno insieme la Riuerenza graue, & due Continenze minime, l'una col piè sinistro, l'altra col destro; & fingendo di porre un poco il sinistro in aria innanzi, faranno subito un Riuerenza presta col detto piede. Poi faranno un Zoppetto col sinistro in aria, & un Passo col destro à modo di Gagliarda, & la Cadenza à piè pari con le gambe distese, & la persona dritta.

Nel secondo tempo hanno da fare insieme una Puntata col piè sinistro, & un Passo graue col destro: poi da fingere un poco il piè sinistro innanzi, & subito hanno da tirarlo in dietro, in modo di meza Riuerenza, piegando un poco le ginocchia, & facendo un Sotto piede al destro: poi col detto piede hanno da principiare à fare otto Fioretti innanzi, & la Cadenza di essi si ha da finire col piè destro in dispari in dietro; con allagar' alquanto le ginocchia: poi col medesimo piede hanno da far' [fol. 37v] un Zoppetto in aria innanzi, & un Passo col sinistro, à modo di Gagliarda, & la Cadenza à piè pari, come di sopra.

Nel terzo tempo, faranno insieme una Puntata graue col piè destro, & un Passo graue col sinistro, ouero in luogo del Passo graue possono fare un Seguiti finto similmente indietro; hanno poi da fingere il piè destro un poco innanzi, & con l'istesso da fare una meza Riuerenza, & un Sotto piede al sinistro, principiando col detto piede à far'otto Fioretti à piedi pari fiancheggiati in dietro: & al fine hanno da fare la Cadenza in dispari col piè sinistro in dietro, & col medesimo farà l'huomo un Zoppetto, & un Passo in gagliarda col destro, & la Cadenza à piè pari, come di sopra: & la Dama in luogo del Zoppetto, & Passo in gagliarda, farà tre Trabuchetti presti, facendo l'ultimo à piè pari.

Nel quarto tempo, l'huomo ha da principiar' à fare una Puntata graue col piè sinistro, & un Passo graue con il destro, con una meza Riuerenza presta col piè sinistro, & un Sottopiede al destro, & la Cadenza col sinistro innanzi à modo di Gagliarda, voltando il viso alla Dama; poi ha da fare due Balzetti minuti à piedi pari al fianco sinistro, & due Costatetti, uno col piè destro, & l'altro col sinistro: & li medesimi Balzetti, & Costatetti ha da far'un'altra volta; poi hada far'un'altro Balzetto, & un Costatetto col piè destro, con due Ricacciate, una col piè sinistro, & l'altra con il destro; voltando il viso in prospettiua nel modo che hanno principiato. Fatte le dette Ricacciate, farà una Cadenza col piè sinistro in dietro, & un Zoppetto col stesso piè innanzi in aria, & un Passo col destro in gagliarda, & la Cadenza à piedi pari: & questo è quanto ha da far l'huomo nel detto quarto tempo. La Dama poi nel principiare il medesimo tempo, ha da fare il medesimo, che fece l'huomo, eccetto, che ha da principiare col piè destro tutto per contrario di quello ch'esso ha fatto, & nel luogo doue l'huomo ha fatto gli Costatetti, farà due Trabuchetti: similmente in luogo della Ricacciate, due Passi graui in dietro, & la Cadenza, con tre Trabuchetti, come di sopra.

[fol. 38r] Nel quinto tempo, faranno amendue un'altra volta detta mutanza per contrario indietro; principiandola l'huomo col piè destro, & la Dama col sinistro.

Nel sesto tempo, faranno similmente insieme una Puntata graue col piè sinistro, & un Passo graue col piè destro, fingendo di far'innanzi il sinistro, & tirandolo subito in dietro, con il far meza Riuerenza, con un Sottopiede al destro, & la Cadenza col sinistro innanzi in dispari: poi faranno al fianco sinistro un Balzetto à piè pari, & un Sotto piede pur' al sinistro, con un Groppo, & la Cadenza col destro innanzi. Il medesimo faranno al fianco destro per contrario, con un Zoppetto col piè sinistro, & un Passo col destro in gagliarda, & la Cadenza à piè pari. & nel luogo del Zoppetto, & del Passo, che farà l'huomo, la Dama farà tre Trabuchetti, facendo l'ultimo à piedi pari.

Nel settimo tempo, faranno la medesima mutanza un'altra volta per contrario, senza mai lasciar mano.

Nell'ottavo tempo, faranno insieme una Puntata graue col piè sinistro, & un Passo graue col destro, fingendo alquanto innanzi il piè sinistro, & subito tirandolo in dietro, faranno meza Riuerenza. con un Sottopiede al destro, poi lasciando la mano, & baciandola, faranno otto Fioretti, principiandoli col piè destro: auertendo, che nel lasciare che faranno detta mano, la Dama voltandosi à man sinistra, ha d'andare in capo alla sala, & l'huomo voltandosi pur'à man sinistra, si ridurrà doue hauerà principiato il Ballo, & facendo insieme la Cadenza all incontro, l huomo farà poi un Zoppetto, un Passo in gagliarda, & due Capriole preste: & la Dama farà tre Trabuchetti, con l'ultimo à piedi pari.

Nel nono tempo, faranno insieme una Puntata graue col piè sinistro, & un Passo graue col destro, & meza Riuerenza con un Sotto piede, senza fare la Cadenza, che si è fatta nel quarto tempo; ma come si è fatto il Sottopiede al destro, il medesimo hanno da ca are ponendo il sinistro incrocicchiato à modo di Soprapiede, & subito facendo un [fol. 38v] Sottopiede al sinistro, & un Zoppetto con l'istesso in aria: il medesimo si farà al fianco sinistro, tornando à fare un'altra volta alla destra, sempre fiancheggiando, & facendo due Campanelle col destro, & due col sinistro, cioè due battute per piede, l'una in dietro, & l'altra innanzi, con la Cadenza in gagliarda: & se in luogo delle Campanelle, si facesse un Groppo, saria meglio, atteso che adorna più la persona; dopò il chè faranno la predetta conclusione dichiarata ne gli altri tempi.

Nel decimo tempo, per contrario, principiando col piè destro, torneranno à fare la medesima mutanza del nono un'altra volta.

Nell'un decimo tempo, l'huomo farà una Puntata graue innanzi col piè sinistro, & un Passo graue col destro, fingendo di porre innanzi il piè sinistro, ma tirandolo poi subito in dietro, farà à modo di meza Riuerenza; poi col medesimo piede farà un Sottopiede al destro, & pur con l'istesso farà un Fioretto, voltandosi con la persona in prospettiva al fianco sinistro, facendo un Sottopiede presto, & un Zoppetto col piè destro, tenendo inarborato il sinistro; poi calandolo subito, fingerà di porre innanzi il piè destro, & subito lo tirerà indietro, & farà à modo di meza Riuerenza, come di sopra; poi farà un Sottopiede con il destro, & un Trabuchetto col sinistro, & un'altro Sottopiede pur col destro, voltandosi in prospettiva con la persona al fianco destro: poi facendo un Fioretto col piè sinistro; & un Sottopiede presto, con un Zoppetto, tenendo però inarborato il destro, lo calerà subito, & fingendo di porre il piè sinistro innanzi, lo tirerà subito in dietro, à modo di meza Riuerenza: dopò ciò farà un Sottopiede con l'istesso piè sinistro, & un Trabuchetto con il destro, & un'altro Sottopiede pur col sinistro, & la Cadenza à piè despari, cioè con il destro in dietro, & il sinistro innanzi: poi farà la conclusione, come s'è detto di sopra. Nel medesimo tempo, la Dama farà una Puntata innanzi col piè sinistro, & un Passo graue col destro, con due Trabuchetti graui, [fol. 39r] uno col sinistro, & l'altro col destro: poi un Passo presto con il sinistro, & meza Riuerenza con il destro, fermandouisi alquanto, facendo altri due Trabuchetti con l'istesso piede, & meza Riuerenza col piè sinistro, poi un Passo innanzi col medesimo piede, aggiungendo il destro, & piegando un poco le ginocchia à modo di Cadenza, con tre Trabuchetti presti, principiandoli col piè destro, & facendo l'ultimo come s'è detto, à piedi pari.

Nel duodecimo tempo, hanno da far'un'altra volta per contrario la medesima mutanza, principiandola col piè destro.

Nel terzodecimo tempo, l'huomo farà una Puntata graue innanzi, un Passo graue, meza Riuerenza, & un Sottopiede al destro, con la Cadenza col sinistro innanzi à modo di gagliarda. Dopò ha dai fare un Zoppetto col piè sinistro in terra, & il destro inarborato di dietro, con due Seguiti finti fiancheggiati, & un'altro Zoppetto col destro, col sinistro inarborate; poi calandolo, si volterà à man sinistra facendo tre Passi presti, principiandoli con l'istesso piede: poi farà due Fioretti à piede pari, l'uro col piè destro, & l'altro con il sinistro, con la Cadenza in gagliarda, con la conclusione, che di sopra ho dimostrato. La Dama in luogo di fare il Zoppetto, & li tre Passi uolti, & li due Fioretti, farà una bella scorsa à man sinistra:

ritrouandosi incontro con meza Riuerenza à tempo del suono, con tre Trabuchetti, & l'ultimo di essi à piedi pari.

Nel quartodecimo tempo, faranno la medesima mutanza, per contrario, principiandola con il piè destro indietro.

Nel quintodecimo tempo, faranno insieme una Puntata col sinistro, & un Passo graue col destro, meza Riuerenza col sinistro, & un Sottopiede al destro, principiando à far gli otto Fioretti; auertendo, che la Dama gli ha da principiare, con il uoltarsi à man sinistra, & con il girarsi attorno, & l'huomo ha d'andargli incontro, pigliando la man'ordinaria; poi al fine di detti Fioretti, faranno la Cadenza, con la conclusione detta di sopra.

[fol. 39v] Nell'ultimo tempo, senza lasciar detta mano, torneranno di nuouo à far'una Puntata innanzi col piè destro, & un Passo graue col sinistro, & meza Riuerenza con il destro, & un Sottopiede al sinistro, con la Cadenza à modo di gagliardacol sinistro in dietro: poi col medesimo faranno trePassi graue innanzi, & altri tre col destro indietro, fingendo il piè destro innanzi nel principiarli, et nel finir'i detti tre Passi, che si ritrouarano col piè sinistro innanzi, faranno la Riuerenza graue à tempo del suono; et con maggior gratia, et uaghezza, che potranno, finiranno detta Pauaniglia.

Intauolatura de Liuto, con la Sonata della Musica  
del Balletto Pauaniglia.

The image displays a musical score for lute tablature, consisting of four staves of music. The notation is written in a single system with four staves, each beginning with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 3/4. The first staff begins with a 6/8 time signature and a 6/8 note. The second staff begins with a 5/8 time signature. The third staff begins with an 8/8 time signature. The fourth staff begins with an 8/8 time signature. The music features various rhythmic values and accidentals, including a double bar line with repeat dots in the first staff and a final double bar line with repeat dots in the fourth staff.

TRATTATO II. DEL BALLARINO.

*Nell'ultimo tempo, senza laſciar detta mano, torneranno di nuouo à far' una Puntata innanzi col piè deſtro, & un Paſſo graue col ſiniſtro, & meza Riuerenza con il deſtro, & un Sottopiede al ſiniſtro, con la Cadenza à modo di galiarda col ſiniſtro in dietro: poi col medefimo faranno tre Paſſi graui innãzi, et altri tre col deſtro in dietro, fingendo il piè deſtro innanzi nel principiarli, et nel finir' i detti tre Paſſi, che ſi ritrouaranno col piè ſiniſtro innanzi, faranno la Riuerenza graue à tempo del ſuono; et cõ maggior gratia, et uaghezza, che potranno, finiranno detta Pauaniglia.*

Intauolatura di Liuto, con la Muſica della Sonata del Balletto Pauaniglia.

#### 1.4. Cesare Negri, *Le gratie d'amore* (Milán: Pontio & Piccaglia, 1602), pp. 2-6

Studiando la difusión de la música de danzas a lo largo del siglo XVI, resulta evidente cómo estos temas se transmitían por las regiones europeas con asombrosa rapidez. Cesare Negri nos sugiere otro medio de transmisión de las danzas renacentistas entre las cortes de Europa: los mismos bailarines y maestros de danza que, viajando de corte en corte, enseñaban su propio repertorio y lo enriquecían aprendiendo las danzas locales. Véase Capítulo VI.1.5.1.2.2.

---

Nomi di tutti i più famosi ballarini, che fiorirono nel secolo dell'Autore.  
Cap. I.

Pietro Martire Milanese al tempo di Paolo Terzo, fù dal Sereniss. Duca Ottavio Farnese in Roma per molto tempo, con buonissimi stipendij ritenuto, è da S.A. pur'assai amato, & egli col valor suo molte belle invenzioni, & di balletti, & di gagliarde recò in luce.

Francesco Legnano Milanese, per la gratia, è leggiadria sua quanto sia stato caro all'Imperatore Carlo Quinto, & al Potentissimo Rè nostro Filippo II. & ad altri Principi, assai lo fanno sapere gli stipendij, c'hebbe, & i doni con che fù riconosciuto, che per esser noti al mondo, non starò à raccontargli [...].

[p. 6] Pompeo Diobono milanese, del quale è pur fresca la memoria dotato dalla natura d'una suelta, bella, e proportionata vita; ben si può dire, con pace de gl'altri, che tra i maestri della nostra arte, egli n'habbia la corona riportata; e chi conosciuto non l'havesse giamai, all'andar gaio, al portamento della vita, alla gratia, con che accompagnava tutti i movimenti suoi ben detto harebbe quegli è ballarino. mastro egli fu mio, mentre stette in Milano; ma richiesto da Monsignor di Brisacco, ViceRè in Piemonte, con esso lui in Francia se n'andò, & io dopò la partenza sua, nel 1554. cominciai ad insegnare nella detta città di Milano. Ma chi potrebbe creder gl'honori, che gli furono fatti, & i gradi, che gli furono dati nella corte del Rè Enrico secondo, che pur Governatore la costituì del suo secondo figliuolo Carlo Duca d'Orleans, e stipendij gl'assegnò di ballarino di 200. franchi, & di valletto di camera di 260. che piu? havea mille franchi ancora di pensoine, e 160.per lo vestire; ne potrei così tosto annoverar i gran presenti, che da diversi Principi furlongli in poco tempo fatti; e se à Dio fusse piaciuto, che più lungo corso di vita havesse havuto il Duca, dopoi che Rè fù incoronato di Francia, è Carlo nono chiamato, forse la città nostra di Milano haurebbe veduto in persona d'un suo cittadino, i maggiori gradi di tutta Francia ne mancò pur tuttavia dopò la morte di Carlo nono, Enrico terzo che succedesse, di confermargli le piazze, e le pensioni dategli dal Rè morto, non solo sua vita durante, ma per gli figliuoli ancora; avenga che non habbia per sua di sgratia potuto il premio godere delle sue fatiche.

Virgilio Bracesco milanese, insegnò anch'egli à ballare al Rè di Francia, Enrico secondo, & à Delfino suo primo figliuolo, che fu poi incoronato Rè di Francia, e detto Francesco secondo. ma sarei troppo lungo, se de gli stipendij, e doni grandissimi, che da quel gran Rè questi hebbero, io ad uno, ad uno in questo luogo raccontar volessi, basta à dire che non gli mancò fortuna al suo merito corrispondente, e che tutte le provisioni, & piazze dategli dal Rè Francesco, benignamente furongli da successori di lui confermate. Finalmente in



Ispagna se n'andò con la Serenissima Reina, sorella d' Enrico terzo Rè di Francia, & moglie del nostro potentissimo Rè di Spagna Filippo II. è colà avanti à sua Maestà ballò è della destrezza, è leggiadria sua, lode ne riportò è premio honoratissimo.

Lucio Compasso Romano, è stato valenthuomo nella professione del ballare alla gagliarda; hà scritto diverse mutanze della gagliarda, ha fatto scuola in Roma, & in Napoli fioritissima[...].

[p. 4] Gio. Paolo Ernandes romano ha fatto scuola di ballare in Napoli, & in Roma, & è stato in Francia per la sua rara virtù stipendiato dal gran Priore fratello del Rè di Francia Enrico terzo, dappoi hà sempre fatto scuola in Roma molto honorata, & è sempre stato nella virtù agile, & garbato nel ballare la gagliarda, & il canario, & altre sorti di balli, & è stato inventore di molte belle mutanze del detto canario.

Fabricio Caroso da Sermoneta, di cui habbiamo di sopra fatto mentione non solo è stato di molte belle cose in questa virtù inventore, mà come dicemmo, hà mandato in luce un bellissimo libro, testimonio del suo valore ben chiaro, & illustre.

Gio. Ambrosio Valchiera milanese, ha fatto scuola in Milano poi ricercato da alcuni Prencipi Fiammenghi, quiui se ne andò, & hebbe da quei Signori quanto potè desiderare giamai. Ultimamente venne al servizio del Serenissimo Emanuel Filiberto Duca di Savoia, è fù fatto mastro del Serenissimo Carlo Emmanuelle suo figliuolo, à cui non solo il ballare insegnò, ma lo schermire ancora, & in quel seruigio con molta sua gloria e vivuto sempre.

Alessandro Barbeta, nella scuola successe del Manzino, che sopra habbiamo nominato, & è poi stato un tempo al servizio dell'Altezza del Duca di Baviera, stipendiato convenevolmente da par suo; oltre che era dispostissimo nel ballare la gagliarda, è miracoloso nel volteggiare à cavallo, & in fare molte sorti di salti al presente fà con grand'honore scuola in Bologna[...].

[p. 5] Giulio Cesare Lampugnano milanese, ancora egli mio discepolo non meno eccellente in questa professione di quanti io habbi conosciuto mai, per commandamento dell'Eccellentissimo Sig. Duca di Terra nova Governatore di Milano, andò con buona provisione, à servire alla corte del potentissimo Rè Filippo II. nostro Signore, & insegnò à ballare, & volteggiare à cavallo à suoi creadi, finalmente per buona pezza in cotal servizio dimorato havendo à molta parte de Baroni, & Signori della Corte di S. Maestà Cattolica insegnato, si partì per Italia con l'Altezza Serenissima dell'Infante Donna Caterina moglie del Serenissimo Duca di Savoia, & amendue questi benignissimi Principi lo riconobbero con larghi presenti, così solo da lor'preso congedo, da Turino se ne venne à Milano, dove fa honoratissima scuola.

[...] Gio. Stefano Martinello da Pesaro, è venuto alla mia scuola molto tempo ad imparare, & dopo d'havere tenuto scuola in Bologna, & in Venetia per molt'anni, pregato se n'andò al servizio dell'Arcivescouo di Colonia, fratello dell'Altezza del Duca di Baviera, dal quale oltra li donatiui era benissimo stipendiato, e per non passarla con molte parole, dirò che egli ha havuto pochi pari, e niuno superiore [...].

[p. 6] Cesare Agosto Parmegiano, è stato mio discepolo molto leggiero, disposto, & garbato nel ballare la gagliarda, e virtuoso nella musica, & nel sonare di Liuto, & è stato in Fiandra al servizio di gran Prencipi, & al presente serve all'Illustrissima Signora Marchesa di Soragna con buono stipendio.

[...] Et ecco tutti coloro, che degni mi sono paruti di lode, i quali ben possono col loro essemplio non solo far'istimar questa virtù, ma anche invitar molti è molti à doverla imparare, che se essercitio vi può essere al mondo, che occasione porga all'huomo di farsi conoscere da gran Signori è Prencipi, questo senz'altro, è'l primo, & acciò che più chiaro appaia quanto io dico, non voglio lasciare d'annoverare trà infinite alcune memorabili occasioni che à me sono avvenute di ballare, & d'essere da Prencipi amato e favorito.

**1.5. Madrid, Real Academia de la Historia, Colección Salazar y Castro, N-25,9/1030, fol. 149v (Anónimo, *Reglas de danzar*)**

El autor anónimo del tratado *Reglas de danzar*, escrito en la segunda mitad del siglo XVI, proporciona la coreografía de una “Pavana Italiana” que, a pesar del título, se parece más a la coreografía de una gallarda. Se trata de otra evidencia de la confusión terminológica entre “pavana” y “gallarda” que tuvo lugar en España durante el siglo XVI. Véanse los Capítulos V.3.1.3.2 y V.4.

---

Pavana Italiana

La capa enroscada debaxo del brazo derecho y echada por los pechos, asille con el brazo izquierdo como se suele azer para dançar una gallarda. La mano izquierda en el pomo de la espada y la derecha colgando sin cuidado del brazo acense alguna reberencia que consume medio tañido, juntar los pies luego levantar el izquierdo en alto ir a dar con el al derecho, juntamente levantar el derecho atrás y tornar a dar con el izquierdo y acello otra vez, salir con una carrerilla sobre el pie izquierdo. Bolber al otro lado el cuerpo tornar azer otro tanto sino que lo que se ace dos beces antes de la carrerilla no se a de azer mas de una luego saltillo que es caída con los pies juntos, pie derecho arrojado adelante en el aire, luego el izquierdo tornar a dar caída juntos quedando el izquierdo un poco adelante. Este se ace en todas las mudanças así solo como en compañía.

Al cabo della todas las mudanças se acen dos beces, la primera vez se comiençan con sencillos, la segunda sin ellos dançando solo, porque en compañía entrambas veces se hacen la primera vez se ace la mudança se va al lado de la dama y la segunda vez delante della. Los saltitos, entrambas beces al lado.

Mudança, sençillo, dar un paso al lado izquierdo no muy largo al lado azer un quebradito con el derecho y otro tanto con el izquierdo otro tanto con el derecho todo despacio y a un compas hasta el saltillo luego otros sencillos y yr a dar con el izquierdo en el derecho y en asentandole en el suelo dar una patadilla con el derecho y otra con el izquierdo y levantar el derecho al otro lado y tornar a dar con el izquierdo, otro tanto con el otro pie como se a dicho con el primero y tornar a omençar y irla aciendo asta el saltillo, dançando solo, açia tras y en compañía, delante de la dama como se ha dicho.



**APÉNDICE 2.**  
**SELECCIÓN DE TEXTOS SOBRE SOBRE POLIFONÍA**  
**DE TRADICIÓN ORAL Y POPULAR**

**2.1. Tomás de Santa María, *Libro llamado arte de tañer fantasía* (Valladolid: Francisco Fernández de Córdoba, 1565), libro II, fols. 42v-48r**

En el capítulo dedicado al fabordón del tratado *Arte de tañer fantasía*, Tomás de Santa María pone en relación el cantarillo “No niegues Virgen preciosa”, basado en la fórmula  $\alpha$ - $\beta$  de folía, con una tradición de polifonía oral practicada por “hombres y mugeres que no saben de música”. Esta evidencia constituye el punto de partida para el estudio de las relaciones entre el esquema de folía, la tradición oral de la música y los procesos de composición-improvisación relacionados con el fabordón. Véanse Capítulos IV.2, VIII, IX.I, IX.3, XI.4, XI.5 y XI.6.

---

De los favordones. Cap. XVI.

Los favordones de los tonos, comunmente comiençan unisonando , y por esta causa se pornan aqui apuntados algunos, para que por ellos cada uno deprenda a tañerlos con perfección.

[siguen unos ejemplos de fabordones sobre el primer tono: fols. 43r-44r]

[fol 44r] Quando la solfa de un favordon, o villancico, o soneto, o de otra cosa semejante se hiziere con el contra alto, se puede hazer de dos maneras, en la una por l mayor parte el contralto va sexta del tiple y en la otra manera tercera del mesmo tiple, como se verá por los exemplos de los favordones siguientes.

[Siguen varios ejemplos de fabordones en los tonos I, II, IV, VI, VII y VIII: fols. 44r-48r]

[fol 48r] La otra manera de tañer el contra tercera del tiple, solamente sirve para sonetos y villancicos, y cosas semejantes, y así es cosa de poco arte, lo qual comunmente se usa entre hombres y mugeres que no saben de musica.

# Exemplo

Musical score for four voices: Tiple, Altus, Tenor, and Basus. The score is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The lyrics are in Spanish.

**Tiple**  
Musical notation for the Tiple part.

**Altus**  
Musical notation for the Altus part.  
Lyrics: No nie - gues vir - gen pre - cio - sa tu

**Tenor**  
Musical notation for the Tenor part.  
Fingering: 8

**Basus**  
Musical notation for the Basus part.

**Continuation of the score:**

Musical notation for the continuation of the score, including the Tenor and Basus parts.  
Lyrics: fa - vor, a quien es - tu ser - vi - dor

Fingering: 7, b

fauordones. 48  
Final.

do mi num. Laudate nomen domini.

¶ La otra manera de tañer el contra alto tercera del tiple, solamente sirve para sonetos y villancicos, y cosas semejantes, y así es cosa de poco arte, lo qual comunmente se usa, entre hombres y mugeres que no sabē de musica.

¶ Exemplo.

Tiple. Tenor.  
 Altus. Bafus.

No niegues virgé preciosa tu fauor, aquí esta seruidor.

¶ Del modo de subir y baxar arreo a semibreues. CAP. XVII.

¶ Vando estos dos mouiientos, es a saber, subir y baxar, se hizieren a semibreues, se note, que en cada semibreue se han de dar dos consonancias diuerfas, las quales se dan de dos maneras. La vna es a octauas y dezenas, como pareçera por estos exemplos siguientes. Exemplo.

h iij

**2.2. Juan de Lucena, *Libro de vida beata* (Roma, 1463). Edición moderna por Antonio Paz y Melia, ed., *Opúsculos literarios de los siglos XIV á XV*, p. 157**

El *Libro de vida beata* es un dialogo sobre la felicidad entre el mismo Lucena y otros personajes históricos entre los que destaca el poeta Iñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana. Al hablar de la felicidad que pueden aportar las disciplinas humanísticas, los protagonistas llegan a disputar sobre la música. En este pasaje el Marqués de Santillana asocia el cantar “por uso” al “cantar fabordon” indicando de esta manera una praxis de polifonía vocal utilizada evidentemente por gente que desconocía la teoría musical. Lucena parece describir aquella misma tradición de polifonía oral que, un siglo después, Tomás de Santa María atribuiría a “hombres y mugeres que no saben de música” también asociándola con el fabordón. Es probable que en este pasaje Lucena esté transmitiendo una opinión del mismo Iñigo López de Mendoza, ya que es conocida la aversión del Marqués de Santillana hacia las formas de arte relacionadas con la cultura oral y popular (véase Apéndice 2.3). Véanse Capítulos X.2 y XI.3.

---

La música, sciencia enamorada, despierta el espírtu, y la persona recrea. No es cosa tan suaue como oyr diuersitat de voces sonoras entonadas sin discordia. Sy todos cantásemos, señor Obispo, en ésta nuestra Castilla por razon, como músicos, seríemos mejor acordados; mas cantando por uso, sy el uno en bemol, el otro en bequadro; el uno va en regla, sy el otro en espacio. El cantar fabordon, y sonar al destempre, denuncia lo qu’esperamos. ¡Quiera Dios mentirir los augurios!

**2.3. Iñigo López de Mendoza (1398-1458), *Proemio e carta al Condestable de Portugal*. Edición moderna por López Estrada, ed., *Las poética castellanas de la Edad Medias*, p. 56**

En esta declaración de poética, el Marqués de Santillana “histórico” parece describir, criticándolo, el mismo proceso de apropiación y reelaboración de un repertorio popular, descrito por Covarrubias a principios del siglo XVII (véase Apéndice 2.4). Esta afirmación resulta particularmente interesante si se pone en relación con la afirmación del Marqués de Santillana “literario” que aparece en el *Libro de vita beata* de Lucena (véase Apéndice 2.2). Véanse Capítulos X.2 y XI.3.

---

Cómo pues o por cuál manera, señor muy virtuoso, estas ciencias hayan primeramente venido en mano de los romancistas o vulgares, creo sería difícil inquisición y una trabajosa pesquisa. Pero dejadas ahora las regiones, tierras y comarcas más longincuas y más separadas de nos, no es de dudar que, universalmente en todas, de siempre estas ciencias se hayan acostumbrado y acostumbran, y aun en muchas de ellas en estos tres grados, es a saber: sublime, mediocre e ínfimo. Sublime se podría decir por aquellos que las sus obras escribieron en lengua griega y latina, digo metrificando. Mediocre usaron aquellos que en vulgar escribieron, así como Guido Januncello, boloñés, y Arnaldo Daniel, provenzal. Y como quier que de estos yo no he visto obra alguna, pero quieren algunos haber ellos sido los primeros que escribieron tercia rima y aun sonetos en romance, y, así como dice el Filósofo, de los primeros primera es la especulación. Ínfimos son aquellos que sin ningún orden, regla ni cuento hacen estos romances y cantares de que las gentes de baja y servil condición se alegran.

**2.4. Fernán López de Yanguas (ca. 1487- ca. 1550), *Égloga de Natividad*. Edición moderna por Fernando González Ollé, ed., Madrid, Espasa Calpe, 1967), versos 430-497**

En los últimos versos de la *Égloga de Natividad*, López de Yanguas describe cuatro pastores que se “organizan” antes de cantar una pieza polifónica a cuatro voces. Mientras que tres de los pastores parecen tener cimientos de teoría musical, el pastor Pero Pança conoce sólo los “tonos de villa”. Esta expresión podría referirse no sólo a unas melodías del repertorio popular, sino también a unas técnicas de ejecución precisas, que permiten al inculto Pero la interacción con los demás pastores “cultos”. La obra que los pastores van a ejecutar podría ser parecida a “No niegues Virgen preciosa” o a cualquier obra que se basara en las reglas de Guilelmus Monachus: una voz canta la melodía principal, otra más aguda procede por intervalos paralelos, un bajo ejecuta las notas fundamentales de los acordes, y otra voz realiza una simple melodía de relleno. Véanse Capítulos XI.4.1, XI.4.2 y XI.4.3.

---

La VIRGEN a los pastores:

VIRGEN	El Niño divino promete la gloria, pastores, en pago de vuestros presentes. Llevad buenas nuevas a todas las gentes, que habéis visto clara la misma vitoria.	430
--------	---	-----



	Tened en el Niño, que es Dios, la memoria, y no receléis los trancos del lobo; y vuestras ovejas no teman el robo, según lo verés por cosa notoria.	435
MINGO	Si sabes de musica alguna cosilla, cantemos en grita aquí todos yuntos.	
GIL	¡Tomá qué pregunta! Sé todos los puntos del sol, fa, mi, re, que habrás maravilla.	440
MINGO	Y tú, Pero Pança, ¿en tono de villa sabrás chillar algo aquí, si te yuntas?	
PERO	¡Mirá qué donoso, qué necias preguntas! Sé todos los tonos con su subidilla.	445

Prosigue:

	Y tú, Benitillo, ¿harásnos ayuda con voz agudilla, bailando la dança? Yo, par diez, que cante diapente y mudança y al canto de guérfano yo le saguda octavas, novenas, con voz bien aguda,	450
BENITO	¡por alto los pies, que habrás gasajado!, y cortos y breves, tú pierde cuidado, con máxima y longa yo hago que acuda.	
GIL	Chapémosle agora sonetos, canciones, y ande la trisca subida con saltos, que suenen las voces por cima los altos.	455
PERO	Parece, Gil Pata, que en orden te pones, tú mira, carillo, que no desentones, aguarda que en falta ninguna caigamos. A este divino moçuelo sirvamos, que no coge cosa sino coraçones.	460
MINGO	Pues ande la dança aquí al rededor, trabemonos todos muy bien de las manos, con gestos alegres, jocundos y ufanos, comience la música con dulce primor.	465
	Y lleva, Gil Pata, si quies, el tenor; tú frísale al tripe, Benito, las martas; tú dí, Pero Pança, requintas y cuartas, que yo diré luego la cuentra y mayor.	

*Villancico*

	¡Ah, Gil Pata! ¿Qué es, carillo? ¡Pero Pança! Hamos aquí una dança, por servir este chiquillo. Demos çapatetas, saltos, cada cual con su respingo,	470
	haz una vuelta tú, Mingo, vayan los corcovos altos. ¡Passo, passo! ¿Qué es, carillo?	475

Ten crianza, no desconciertes la dança, por servir a este chiquillo.	480
Ande en compás el bailar con chapadas castañetas; vayan las voces perhetas, que suene bien el cantar.	485
Digo, digo, da gritillo con mudança. Ande derecha la dança, por amor de este chiquillo.	490
Da acá taste esse caldero, sopemos huerte las migas, hinchamos estas barrigas. Sopa tú, Mingo, primero; traga, traga, Benitillo, con temprança.	495
Demos ya fin a la dança, tornemos al ganadillo.	

**2.5. Sebastián de Covarrubias Horozco, *Tesoro de la lengua castellana o española* (Madrid: Luis Sánchez, 1611), entrada “Villanescas”**

En esta entrada del *Tesoro de la lengua castellana*, Sebastián de Covarrubias (1539-1613) proporciona otra evidencia de las relaciones entre música culta y la música de tradición oral y popular durante el Renacimiento español. Véanse Capítulos XI.3 y XI.5.1.

---

VILLANESCAS. Las canciones que suelen cantar los villanos cuando están en solaz. Pero los cortesanos, remedándolos, han compuesto a este modo y mensura cantarcillos alegres. Esse mesmo origen tienen los villancicos tan celebrados en las fiestas de Navidad y Corpus Christi.

**2.6. Thomas Whythorne (1528-1596), *Autobiography* (fuente citada en Lorenzo Bianconi, “Il Cinquecento e il Seicento”, pp. 345-346)**

En este pasaje sacado de su autobiografía, Whythorne describe aquel mismo proceso de readaptación y apropiación de la música popular por parte de músicos cultos, descrito por

Covarrubias e el Marqués de Santillana. En este caso, Whythorne se refiere al origen popular de las *villotte* y *villanelle* del repertorio italiano. Véase Capítulo XI.1.

---

In the higher part of the realm of Italy is a country named the kingdom of Napolis (of which I have said somewhat in the discourse of my travel beyond the seas as afore I said). The uplandish or country people of the which country have a certain kind of music, the which differeth from all the others in Italy. And although in the composition thereof (they being but of three parts), there be faults and errors; yet for the pleasant strangeness of the trade of them, divers musicians have not only amended them and made them into four parts, but also divers other musicians, imitating of that music, have made of their like unto theirs. And as they have done, so do I in my music published set forth the like of theirs, both for three, four and five voices.

**2.7. Lodovico Zacconi, *Prattica di musica utile et necessaria si al compositore per comporre i canti suoi, si anco al cantore* (Venecia: Girolamo Polo, 1592), fol. 81v**

Según Zacconi, las *villanelle* a tres voces presentan a menudo intervalos prohibidos por las reglas del contrapunto debido a que los autores de estas piezas intentan imitar la polifonía de tradición oral y popular. Este pasaje constituye otra evidencia de la existencia de una tradición oral y popular de polifonía en Italia, y de las relaciones de este repertorio con la música culta. Véanse Capítulos XI.1 y XI.4.2.

---

In che modo le villanelle, & altre barzellette possano contraddire & non esser soggette alle regole musicali.

Sono alcuni che grandemente si meravigliano, & col meravigliarsi forte ricercano perché regola e come le villanelle con tutte le altre cosette a se simili si possano formare, come si formano; che non avendo riguardo alle principali prohibitioni si formano con due tre o quattro quinte una dopo l'altra senza mezzo di dissonanze o consonanze imperfette: sopra di che hanno di sapere come (secondo la risposta commune) ogni regola patisce eccezione: ma non ostante questa eccezione vi è anco quella risposta & ragione: che non si ha d'haver per inconveniente se in simil sorte di cantilene vi si trovano due, tre o più quinte: per rispetto che sono cantilene imitatrici de quei aeri che trovano più voce senza cognitione di Musica, allhora che cantano insieme s'uniscano per vie di consonanze naturali; come vediamo fare ad ogni

sorte di persone che volendo cantare quel medemo verso, che canta un'altro, v'è cercando i suoni, & le voci delectuevole, per rendere il canto simile al canto Musicale: onde possiamo credere che i Musici, vedendo queste operationi fate mediante l'udito & la natura: gl'habbiano redutti a quella forma: che ben si vede quando le Villanelle & l'altre cosette non sono semplici aeri: che tengano del Musicale, & sono fatte secondo le Musicali regole: ma che essendo di quella sorte d'aeri che io dico; vanno quei rozzi aeri imitando.

Et in questo si vede una singulare avvertenza, che se bene coloro che non sanno di musica e che cantano i suddetti aeri in foggia di villanelle non hanno riguardo (perchè non sanno) di fare solo due o più quinte ma anco due o più ottave.

I Musici, che sanno quanto disdica due ottave una dopo l'altra: si sono contentati di imitar solamente le più quinte, che sono consonanze più coperte. Et di più si vede bene, che non se ne servano mai nelle compositioni a dua overo a quattro, ma solo in quelle che sono a tre: & in quelle anco, quando le parti vanno di grado: ad imitatione delle sudette voci che trovandosi in simili consonanze, nei moti propinqui non si fanno altrimenti muovere: perchè si sentano essere accompagnati bene.

Per questo non ci dovremmo meravigliare se i Musici ancora nel imitare quei canti, & quelle cantilene ne i moti gradati, introducano due over più quinte, essendo che altrimenti non li possano imitare. Et chi m'addimandasse perche causa le se adimandano Villanelle: io direi che havendo essi forse osservate alcune verginelle a cantar insieme i versi loro sollazzevoli, con quelli accenti musicali che le vi sogliano dare, qualunque volta che nel lavorare sogliano cantare: hanno tolto per il meglio di dirli Villanelle: & forse anco perche oesserarono le Villanelle cantare: quando che nelle campagne sogliano star a lavorare.

Questa è dunque la cagione che i Musici nel formare d'alcune Villanelle non hanno riguardo che vi sieno più quinte: perchè allhora non imitano il canto come Musici: ma come quelli che cantando, cantano senza veruna cognitione musicale e s'accordano per via delle consonanze mediante l'udito ritrovate. Et non l'usano nelle Villanelle a dua & a quattro; perchè in quelle a quattro, bisogna fuggire l'ottave che sono consonanze troppo scoperte, & nella a dua perchè ci è la terza.

## **2.8. Scipione Cerreto, *Della pratica musica vocale e strumentale* (Nápoles: Iacomo Carlino, 1601), p.102**

También según Cerreto, los campesinos italianos poseían un repertorio de canto polifónico sin tener ningún conocimiento de teoría musical. Los cantores populares realizaban disonancias “con ligamenti di voci” y las iban arreglando poco a poco acercándose cada voz a la otra, hasta alcanzar el intervalo justo y consonante. Cerreto está describiendo aquella forma de entonación típica de los repertorios de polifonía de tradición oral, donde los *glissandi* y los pasajes microtonales tienen una función tanto estética como práctica para “arreglar” los intervalos entre las voces. Véanse Capítulos XI.1 y XI.4.2.

[...] Li modi dependono dagli intervalli, e non l'intervalli dai modi, atteso che l'Armonia nasce dalla distanza delle voci, le quali con l'ascendere e discendere che loro fanno, vengono à formare varie consonanze, e finalmente la consonanza Diapason, dalla quale se ne forma il Modo, qual parola Modo vien detta da (*Modus*) parola Latina che deriva da questo verbo (*Modulari*) che vuol significare cantare, e questo è vero che il cantare variato si costuma in tutte le parti del mondo, anzi ne i luoghi rustici si sente varia diversità nel cantare, come spesse volte dagl'huomini, e donne che ne campi lavorano, che per passare il tempo della loro fatica, cantano le loro Canzoni, & versi dandoli quell'aria, e Modo di cantare secondo il costume, & usanza de i luoghi, & paesi dove di continuo habitano senza che loro habbiano cognitione dell'intervalli musici, e d'una certa maniera vanno accordando che si sente al fine alcuna sorte di Melodia & consonanza, e nel mezzo del cantare alle volte sogliono fare certe dissonanze con ligamenti di voci, & le vanno accomodando a poco a poco stringendosi l'una voce contro l'altra infino a' tanto che loro aggiungono alla vera perfetione dell'armonia della consonanza Diapason, la quale veramente è madre & regina di tutte le consonanze sopra della quale i Musici formano li otto Modi detti in nostra Pratica tuoni.

**2.9. Domenico Pietro Cerone, *El melopeo y maestro. Tractado de música theorica y practica*. (Nápoles: Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613), pp. 693-694**

En este pasaje, Cerone describe la forma de componer “Chanzonetas, Frotolas y Estrambotes”, o sea, los géneros más ligeros del repertorio culto, estableciendo una conexión entre el fabordón y la música del repertorio vocal profano. Según Cerone, estos géneros musicales requieren un acompañamiento de consonancias (acordes) “naturales” como cuando las voces cantan “unisonadas a modo de fabordón”; además, estas piezas se basan en melodías “groseras” de origen popular y es permitido el uso de quintas y octavas paralelas. Describiendo los intervalos utilizados en las diferentes voces, Cerone utiliza las mismas secuencias predecibles y repetitivas que constituyen la base para improvisar un *fauxbordon* a cuatro voces según Guilelmus Monachus. Véase Capítulo IX.1.

---

La manera de componer las Chanzonetas, Frotolas, y los Estrambotes. Cap. XIX.

Para componer Chanzonetas o Cancioncillas con su verdadera orden, adviertan de usar en la Composicion unos acompañamientos de Consonancias naturales, formando con ellas unos cantares ayrosos, alegres, apartados, polidos, graciosos y ligeros o diminuydos: pronunciando las palabras casi juntamente con todas las partes. Aquí no ha de aver artificio de Contrapuntos, ni variedad de invenciones, como en los Madrigales, si no intervalos consonantes bien ordenados; y avezes algunas breves Fugas (en principio particularmente) pero de las más naturales y dozenales. Aquí no tienen que hacer los passos de ligadura pues

la Solfa ha de ser suelta y veloz. Su propio es *hazer cantar toda las partes juntamente con tres, quatro o mas Mínimas, Semimínimas, o Corcheas* (o de otra cualquiera cantidad mixta) sobre de una mesma cuerda, dando pero su sylaba a cada punto. Mas digo, que *su propio es cantar a tres bozes solamente* (porquanto assi tiene mas del natural) *muy distantes y muy apartadas*: como es introduziendo un Baxo con un Contralto y un Tiple; o un Baxo muy grave, y dos Tiples muy agudos: cuyas Cláusulas finales *ordinariamente concluyen en Quinzena, o en Octava con la parte del Baxo; y las dos partes agudas terminan propriamente en Unisonus*, y assi se deve cantar; porquanto la terminación tiene mas del natural en esta, que en otra manera, advirtiendole que quieren ser replicadas con los postreros versos y *la mayor hermosura consiste en cantarlas decoro y sin libro*; con variarles la letra, segun la diversidad de las coplas que tienen.

*Mas las Frotolas y Estrambotos quieren las consonancias mas unidas, mas faciles y mas populares: quieren ser ordenadas con cantares aldeanos y grosseros, piden unos acompañamientos simples y muy toscos: como es haziendo cantar las partes con cantares unisonados a modo de fabordon. Aquí se concede cantar inmediatamente con dos, tres, quatro Quintas* (o con otras tantas Dozenas) *seguidas*: que siendo de salto no se sufren de ninguna manera. *Las Quintas se intermedian con otras tantas Terceras o se acompañan con Dezenas con la parte baxa: y las Dozenas siempre se entremedian con otras tantas Dezenas* (y nunca Terceras) con la dicha parte. *Cantando con muchas Dezenas*, se han de mediar o con otras tantas Quintas, o con tantas Sextas, [p. 694] con la parte del Baxo: y haziendo diversas Sextas seguidas, unas vezes han de ser divididas con otras tantas Terceras, y otras vezes para variar con otras tantas Quartas. *Adviertan bien con estos acompañamientos; y observen que el proprio proceder deste género de composicion, es cantando de grado con todas tres partes: los saltos sirven para comodidad de las bozes, y no para variedad de la composición: las Disonancias no valen, pues se canta a nota contra nota: cadencia con ligadura o sincopa no vale, pues se ha de proceder con ningún genero de artificio. De modo que assi como deximos, que los Salmos compuestos con mucho artificio y mucho primor, no son juzgados por buenos de los que professan componer apropiado, segun la diferencia de la materia; y guardando su particular manera (segun tenemos mostrado) en cada cosa; assi digo que las Chanzonetas y Frotolas compuestas con artificio y vaiedad de Contrapunto, de los mesmos no son tenidas en precio, poco ni mucho: antes riense de sus oficiales, por ver que hombres hay tan si juyzio y tan ignorantes, ue se pongan a ligar en oo y con esmalte, piedras que no merecen ser adornadas con plomo; despues por otra parte ligan en plomo y muy baxo, las piedras preciosas, que merecen ser adornadas con oro fino. Esto es, que a los Estrambotes que avian de acompañar con unas simples Consonancias, adornanlos con diversas Fugas, con variedad de Contrapuntos, y con tal artificio (que en lo que es Musica) parecen Madrigales; y al contrario, a los Madrigales que havian de componer con mucho artificio, con mucha variedad de Contrapuntos, y con diversas Fugas, componenlos tan trevialmente y sin artificio ninguno, que parecen Chanzonetas, y a vezes tan grosseramente van texidas que parecen si no tantos Estrambotes.*



**APÉNDICE 3.**  
**SELECCIÓN DE TEXTOS SOBRE CONTRAPUNTO IMPROVISADO Y**  
**FABORDÓN EN ACTAS CAPITULARES**

**3.1. Catedral de Segovia, “Recibimiento de Juan González de Tudela por cantor y maestro de canto”, 3 de marzo de 1488. Actas Capitulares, volumen de 1484 a 1491, fol. 155v (fuente citada en López-Calo, *Documentario musical de la Catedral de Segovia*, vol. 1, pp.425-426)**

Este documento constituye una de las primeras fuentes que realizan una distinción entre canto llano, canto de órgano y contrapunto. Éstas eran las materias que el maestro de capilla debía de enseñar no sólo a los mozos de coro, sino también a un nutrido grupo de “familiares”, “dignidades”, “canónigos”, “racioneros”, “medios racioneros”, “capellanes”, “familiares” y “criados”. Tal como atestigua este documento, el contrapunto improvisado además de ser una praxis usual en las iglesias españolas a mediados del siglo XV, no se practicaba exclusivamente dentro del ámbito de las capillas musicales. Véase Capítulo X.1.2.3.

---

Este día en el dicho cabildo, los dichos señores dijeron que por cuanto la iglesia está en gran necesidad de maestro de canto, que no tienen maestro que cante ni amaestre los mozos de coo, ni las otras personas que quisieren aprender, y porque aquí es venido un Johan González de Tudela, que dise querer tomar cargo, por ende cometieron sus veses e dieron su poder cumplido a los señores arcediano de Segovia e Gil González de Cuéllar, e Francisco García e Johan Muños, canónigos, a todos o a la mayor parte, para que vean la suficiencia de dicho Johan González de Tudela, o traten con él e asienten el salario que se le debe dar e le tomen por el tiempo que les paresciere, e facer en todo lo que los dichos señores farían e facer podrían, prometieron haber rato lo que ficieren ellos, testigos los dichos.

Los señores don Diego López, arcediano de Segovia e Gil González de Cuéllar, e Francisco García e Johan Muños, canónigos comisarios por los señores deán e Cabildo para lo infrascripto, tomaron e rescibieron por maestro de canto para la dicha iglesia a Johan González de Tudela, presbítero de la diócesis de Palencia, por de hoy, dicho día, fasta un año cumplido, e se obligaron de le dar por todo el año diez mil maravedises, pagados por los tercios deste año, e más seiscientos maravedises para una casa en que morarse, e veinte fanegas de trigo. El dicho Johan González, cantor, se obligó e prometió de amostrar e enseñar a cantar por el dicho salario, canto de órgano, e canto llano, e contrapunto, por todo un año, a todos los familiares del señor obispo que querrán aprender, e a lo señores dignidades, canónigos y racioneros e medios racioneros, e capellanes de la iglesia, e a sus familiares e criados continuos comensales. E prometió de les non llevar ni tomar otro salario alguno, salvo si alguno, de su cortesía, non le quisiere dar alguna cosa de socorro o ayuda para sus



necesidades, so pena que si non lo mostrare, que a su costa trayan otro maestro que lo muestre; amás las partes otorgaron carta de obligación fuerte e firme, etc... E el dicho maestro de canto, con sus mozos de coro, que se obligó asimismo de mostrar a cantar los dichos cantos de órgano e canto de llano e contrapunto, han de cantar en el oro todas las fiestas principales, a las vísperas primeras e segundas, e a la misa, e asimismo los domingos e fiestas dobles e de Apóstoles, e todos los sábados las misas de Nuestra Señora, e todos los días que oviere cabildo, que ayude en el coro a las horas, e todos los otros días que pudiere, testigos que fueron presentes Johan Abad e Pedro Rodríguez Castillo, beneficiarios, e otros.

### **3.2. Catedral de Las Palmas, Actas Capitulares, Viernes 2 de julio de 1518 (fuente citada en De la Torre, *La música en la Catedral de Las Palmas, 1514-1600*, p. 19)**

Otro documento que indica el contrapunto improvisado como materia obligatoria en el plan de estudio de los niños cantores de una capilla musical. Véase Capítulo X.1.2.3.

---

Las capitulaciones que Joan Ruiz, cantor o maestro de capilla nuevamente rreçebido ha de guardar, son las siguientes: Primeramente que todos lo días, eçpto domingos e fiestas de guardar dé dos liçiones de canto llano a todos los moços de coro, enseñándoles el arte e tomándoles rrazón dél, la una por la mañana entre prima y tercia, e la otra a la tarde entre nona y biesperas, e en los días que la nona se dize antes de comer, a la hora que a él le pareçiere, de tal manera, que ellos tomen sus dos liçiones cada día y estén en el choro a todas las horas. Yten que de los dichos moços se escogerán quatro o cinco o seis, o los que a los señores paresçerán, a lo quales enseñará canto de órgano e contrapunto, e porque han de ser más abiles, así de bozes como de ingenio, para los elegir se tomará el pareçer de dicho maestro, e a éstos enseñará los versetes de todo el año, e los rresponso de la quaresma e los otros versos e cantos que los ministros suelen e deven decir por toso el año. Yten en lo que toca al cantar canto de órgano en el coro, porque el dicho maestro es criado e aprendió en la Yglesia mayor de Sevilla, e se cree dél, que sabe como e quando allí se haze, no se le dize aquí más, salvo que se le encarga lo haga según e en los días que en la dicha yglesia mayor de Sevilla se acostumbra hazer las fiestas de primera dignidad, con sus tre días solemnes, e las festas de segunda dignidad, e los sábados a la misa de nuestra Señora, y a las salves, e el miércoles de laçeniza, e los días de tinieblas, y el Sábado santo, y los tres dás de las rrogaciones, y el octavo días del Corpus Christi a las bisperas, e proçiones, e todos los domingos del año, e quando quiera que los señores salieren en procesión fuera de la yglesia. Yten que en estas cosas e en otras qualesquier que se ofrezcan conçernientes e tocantes a su oficio, harán lo que el presidente le mandare.

**3.3. Catedral de Palencia, “Recibimiento de García de Basurto por cantor y maestro de capilla”, 28 de septiembre de 1521. Actas Capitulares, vol. 1, sin foliación (fuente citada en López-Calo, *La música en la Catedral de Palencia*, Vol. 2, pp. 568-569)**

También este documento atestigua que la enseñanza del contrapunto improvisado no se desarrollaba exclusivamente dentro del ámbito de las capillas musicales, sino que el maestro de capilla tenía que dar clases también a beneficiados, dignidades, canónigos y racioneros.

---

1. Quel cantor tenga seis mozos de coro y cómo los ha de tener:

Primeramente, que l dicho García de Basurto, cantor, tenga continuamente seis mozos de coro suficientes y bien informados, dotrinados y de buenas voces, cuales pertenecen para que canten y sirvan en el coro de la dicha iglesia lo que deben cantar y servir, y que los dé de comer, y beber y vestir y calzar, y sus ropas y sobrepellices, de tal paño y lienzo cual conviene para la honra y autoridad de tan insigne iglesia como es la dicha iglesia de Palencia, e les dé todo el otro mantenimieto cumplido, y que anden contino limpios y no rotos, porque sería grande falta para la dicha iglesia.

2. Quel cantor dé iiijM para otro cantor:

Item, que el dicho García de Basurto sea obligado a dar y pagar en cada año cuatro mil maravedises para Pedro de Alonso, cantor, que al presente sirve en la iglesia, o para otro cantor cual quisieren y nombraren los dicho señores deán y Cabildo [...].

3. Que los mozos de coro estén bien instrutos:

Item, quel dicho García de Basurto, cantor, tenga bien proveído cómo los dichos sus seis mozos de coro sepan y hagan las cerimonias y otras cosas y atos que deban hacer segund la costumbre de la dicha iglesia, y canten los versos e responsos bien cantados, y hagan y cumplan todo lo otro que deban sin errar y a sus tiempos y razones y como deban.

4. De loa días e tiempos del servicio en el cantar:

Item, que el dicho Garcí de Basurto, con los dichos mozos y las otras voces que oviere en la dicha iglesia, canten canto de órgano todas las fiestas de seis capas en la dicha iglesia, a las vísperas e misa mayor y a las misas de Nuestra Señora y de salud que se dicen el sábado y el lunes de cada semana, y canten canto llano y canto de órgano en las pocesiones y en los otros días e tiempos y oficios que se suelen y acostumbran, y cumpla cantarse en la dicha iglesia.

5. Que muestre música a los señores del Cabildo gratis:

Item, que icho García de Basurto, cantor, sea obligado a mostrar e enseñar a todos los beneficiados dignidades, canónigos y racioneros que lo quisieren aprender, canto llano y canto de órgano y contrapunto, graciosamente, sin que por ello puedan llevar ningún salario.

**3.4. Catedral de Burgos, “Capítulos cantores e maestro de capilla”, 28 de mayo de 1554. Actas Capitulares, vol. 1, fols. 601r-602v (fuente citada en López-Calo, *La música en la Catedral de Burgos*, Vol. 3, pp. 108-112)**

Los datos más completos sobre la enseñanza del contrapunto en las capillas musicales proceden de la Catedral de Burgos. El 12 de junio de 1533, el cabildo redactó los “capítulos” para reglamentar el funcionamiento de la capilla musical. En el 28 de mayo de 1554, se volvieron a aprobar los mismos capítulos de 1533; en esta ocasión fue añadida al código una hoja doble con el título añadido de “Maestro de Capilla, capítulos” de otro copista distinto del de las actas. En esta hoja añadida se indica el plan de estudios en el que debía basarse el Maestro para entrenar a los mozos del coro. Los niños aprendían la música empezando por el canto llano; después aprendían canto de órgano y sólo después podían aprender el contrapunto improvisado. Estas actas indican algunos recursos didácticos utilizados en la enseñanza del contrapunto: primero el maestro enseñaba las clases de intervalos perfectos e imperfectos “por la mano”, o sea, utilizando el recurso mnemónico de representar la gama de las notas en la mano, cuya invención se atribuye a Guido d’Arezzo; después, los niños tenían que transcribir en su cuaderno unos cantos llanos con los que se ejercitaban en clase para llegar a cantar el contrapunto “de improviso”. El aprendizaje de la forma más compleja de contrapunto improvisado, el “contrapunto concertado”, se basaba también en ejemplos escritos que el maestro realizaba para que los niños tuvieran modelos para seguir en sus improvisaciones.

Este documento proporciona también unas informaciones importantes sobre la praxis del fabordón en la catedral de Burgos. En Burgos, los cantores solían realizar los fabordones improvisando (“de cabeza”); sin embargo, tenían que equivocarse muy a menudo y el cabildo obligó al maestro de capilla a poner por escrito los fabordones en “todos los ocho tonos de tres o cuatro maneras de diferencias” y los “Benedicamus”, “para que por el tal libro se cante siempre que se haya de decir algún fabordón”. Se describe así la génesis de aquellas colecciones de fabordones sobre los ocho tonos que se publicaron principalmente en Italia en la segunda mitad del siglo XVI. Estas colecciones, así como la sección del CMB dedicada a los fabordones sobre los ocho tonos, surgieron de la exigencia de poner por escrito un repertorio improvisado o semi-improvisado. Véanse Capítulos X.2 e X.1.2.3.

La orden que han de tener los cantores que llevan salario desta santa iglesia para mejor servir y hacer lo que deben y competen [a] su oficio:

1. Primeramente, quel maestro de capilla que ahora es o será, tenga cargo de todo lo que se ha de cantar en el coro y todos los otros cantores le obedezcan y él los trate con aquel amor y tratamiento que ellos merecen, y cuando oviere alguna fiesta principal donde se haya de cantar cosa que sea necesaria, proveerla un día antes, los llame a todos, para que vengan a la capilla para proveer lo que se ha de cantar, y esto se entienda en todas las fiestas y días que al maestro de capilla le pareciere que haya necesidad, porque será beneficio para todos en que se junten muchas veces para que aprendan los que no saben tanto como han menester, y los que lo saben para que lo sepan mejor, so pena que siendo llamados y no venieren, que les punten en su salario por cada vez que faltaren, dos reales, y tenga cargo el maestro de lo puntuar y darlo a los diputados que los señores del cabildo tienen dados, para ver las faltas que los cantores hicieren [...].

2. Item, que el maestro de capilla que ahora es o será sea obligado de estar en la capilla desde San Miguel fasta Pascua de flores, a la mañana desde las ocho fasta las diez, y a las tardes desde nona fasta acabadas las horas, y questé allí dando lección con sus libros a los beneficiados que allí fueren y a los mozos de coro, así de canto llano como de canto de órgano y a los qe tuvieren habilidad, de contrapunto [...].

3. Item, que los dichos cantores que llevan el salario de la iglesia sean obligados a venir todos los sábados a la misa de Nuestra Señora en acabando la prima al coro y se junten con el maestro para concertar lo que han de cantar, so pena de un real, y a la tarde la salve en acabando completas que se junten con el maestro de capilla para la decir, y los domingos entren al principio del aspersorio, y todos los otros días que la iglesia tiene y hace solemnidad vengan al tiempo susodicho, so pena de un real [...].

4. Item, que el maestro de capilla sea obligado a trabajar con los beneficiados pequeños y mozos de coro que tengan más habilidad, para que digan las lamentaciones y la Sebilda y los otros oficios que son de mozos y enseñarles algunos dúos, porue cantando secillos pierden el temor y fáçense más diestros, y que del lunes de dominica in passione adelante deputen dos horas cada día para proveer las lamentaciones y pasiones y los otros oficios de la Semana Santa, y que todos los cantores sean obligados a ir a la tal hora siendo avisados por el maestro de capilla, so pena de dos reales por cada vez que faltaren.

5. Item, que para fiesta de Navidad se han de proveer villancicos y otras cosas de música, quel maestro de capilla sea obligado de avisar a todos los cantores quince o veinte días antes, o antes si le pareciere, para que vengan a proveerlas a la capilla, encerrados, o en casa del maestro de capilla si oviere aparejo, porque han de estar secretos fasta que se hayan de cantar.

[...]

8. Item, que porque algunos de los cantores hacen algunas veces defecto cantando fabordón, por le cantar de cabeza, en las vísperas, quel maestro de capilla sea obligado de facer un libro pequeño a costa de la iglesia en questén apuntados todos los tonos y Benedicamus que son necesarios y que por él los canten, porque se parece mucho el defecto cuando no se canta como debe.

9. Item, quel maestro de capilla dé lección continamente de contrapunto. [...]

[a contibuación está encuadernada una hoja doble con el título, añadido, de “Maestro de capilla, capítulos”, de otro copista distinto del de las actas]

### Maestro de capilla, capítulos

Lo que parece es a cargo del maestro de capilla tocante al enseñar a los mozos de coro es lo siguiente, lo qual se tiene de guardar y cumplir con toda vigilancia y cuidado, porque dello se servirá mucho Nuestro Señor y será aumento del culto divino y contentamiento lícito para los que asistieren siempre a los oficios divinos.

Primeramente, el maestro de capilla o quien tuviere cargo densenar en ella, tiene de asistir en la dicha capilla todos los días que no fueren siestas de guardar o no secantare canto de órgano en el coro, o fuere día ocupado para legitimamente no lo poder hacer, a la mañana, como deje la campana fasta acabadas las horas, y a la tarde, en principiando las horas fasta que sean acabadas las completas, y siendo necesario estar más, será más bien.

Y concertándose el maestro de los mozos de coro para que en el coro no haya falta del servicio necesario, primeramente vayan a tomar lición de canto llano los más novicios, y esta lición se les ha de dar de suerte les aproveche y lo entiendan, y no por complimiento de solamente dársela, enseñándoles los principios por el mejor modo y brevedad que sea posible, dándoles conocimiento de los tonos en la mno y en el libro, y será bueno enseñarlos sin mutanzas, porquel otro ocupa mucho el ingenio, y en lo de la teórica harán conforme como mejor vean las cumple, y para que la lición les aproveche y más presto deprendan siempre se tenga por costumbre de que la lición que se les dé un día el siguiente que viniere se les pida cuenta y no pasen de ahí hasta no lo saber bien, y ansí se ha de mirar que los de un tiempo siempre se les dé lición juntos, para que así juntos los saquen al canto de órgano, y esto sintiende sin las liciones que su maestro o ayo está obligado a les dar.

Y como los mochachos vayan bonicamente enseñados en el canto llano, que si hay buena diligencia lo tienen destar dentro de cuatro meses que lo principien, los tienen de poner luego en el canto de órgano, y esto con mucha furia se les dé luego pausas e figuras y ligaduras, y ansí tienen de ir procediendo por su orden, dándoles luego sus liciones, y cada uno tenga su cuaderno, y como se vayan desenvolviéndo un poco les tienen de mandar sacar de los libros quen la iglesia se cantan, dúos y tríos y algunos versos buenos de magnificat de cuatro y algunos buenos motetes, porque apuntándolos los mesmos niños tienen más conocimiento dello y más presto se desenvuelven, y así en lo que ovieren sacado sus liciones, enseñándoselas de muy buen aire y que lo canten con toda osadía, y siempre la lición que un día se les dieren, la tornen a repetir el siguiente, hasta que la sepan, y por ésta no dejen siempre de dar sus liciones de canto llano, e tener ejerciocio dello, quel canto de órgano les ayudará mucho a saber el canto llano.

Y para esto tiee de tener cuidado el maestro de capilla de mirar cuales niños tienen mejores voces y mejor aparejo, para que con éstos se tenga mayor cuidado porque más presto sirvan en el fascistol del canto de órgano, e porquesto haya mejor efecto como vayan desenvolviéndose un poco, se tiene de tener cuidado de pasarles la misa, o magnificat que se haya de decir otro día, porque cantándose en concierto y en compañía se hacen muy presto hábiles, y si en tal misa o magnificat que así provieren hubiere algún dúo o tercio o verso que sea de tiple para lo decir sencillos se le enseñen muy bien a los niños por si fuere menester que lo diga uno o dos dellos con muy gentil aire y meneo, y ansí parescerá que luce el trabajo qe con ellos se tomare, y ellos tomarán ánimo para lo querer hacer muy a la continua y aun pasar

adelante, e para que con mayor desenvuelto e sin temor puedan cantar todo loque en el coro se ofreciere, me parece debe mandar así por lo que toca a los niños como a todos los músicos que luego, dentro de un breve término se haga un libro en que se apunten todos los ochos tonos de tres o cuatro maneras de diferencias, para que por el tal libro se cante siempre que se haya de decir algún fabordón, que desto se gana cantar sin temor de lo errar, e también se escusan de hacer muchas herejías en la música que a no se hacer así se ve por experiencia, y esto se provea luego.

E como los dichos niños estén un poco diestros en el canto de órgano, luego el dicho maestro les ponga en darles lición de contrapunto, porque esto es con lo que se acaban de hacer hábiles, y el cómo se tiene de dar y enseñar no se pone aquí la forma, porque hay diferentes modos dello, pero todavía no dejaré de tocar algo, e digo que después de les haber enseñado bien el arte por la mano dándoles a entender quéspecies perfectas e imperfectas se pueden echar sobre punto de canto llano, les debe mandar hacer sus cuadernos a cada uno y mandarles sacar cantos llanos diferentes e sobre aquel canto llano hacerles sus liciones, las cuales sepan dar razón, porque se vea que lo entienden, e como vayan entendiéndolo un poco los dichos niños vuelvan hacer liciones sobre aquel otro canto llano, y continuándolo mucho y cantando con ellos de improviso se ayudarán luego y lucirán mucho en el coro; y el dicho maestro de capilla por los animar tiene de hacerles algunas alleluyas de contrapunto concertado y enseñárselas muy bien para aquellos las canten en el coro, que haciéndolo así se cebarán los muchachos a querer hacer otro tanto por sí, y desta suerte, con ayuda de Nuestro Señor, habrá gran ejercicio de música y saldrán muchos hábiles.

Item, que para qe todo esto haya buen efecto se tienen de prover dos o tres cosas principalmente: la primera es que se tiene de prover que todo el tiempo arriba dicho quel maestro de capilla hubiere de asistir en ella no se ocupe de dar liciones a otras gentes extravagantes, si no suere a los mozos de coro y cantores salaridados que allí fueren, o a los señores beneficiados que se aplicaren a la música, con que le quede libertad al dicho maestro de capilla que después de acabadas las horas pueda enseñar e dar lición a quien tuviere por bien y se lo pagare; la otra, que por dar mayor ánimo y no quebrar las alas al dicho maestro de capilla se guarde de hpy en adelante que cualquier niño que apuntaren dé fiador de que sirva cinco o seis años, y ansí no lo cumpliere, el tal fiador sea obligado a pagar a la iglesia un tanto, porque desta suerte no se irán luego que sean hábiles a servir a otra parte; y también se provea que de las capillas no puedan sacar el que quisieren, sino fuere el quel cabildo diere, porque se ha visto e se ve cada día sacar los mocháchos más hábiles e de mejores voces que son para servir el coro y el trabajo que con ellos se toma e tomare es en vano.

### **3.5. Catedral de Sevilla, “Viernes 11 días de septiembre”, 1551. Actas Capitulares, libro de los años 1550-1551, fols. 55r-55v (fuente citada en Robert Stevenson, *La música en la Catedral de Sevilla, 1478-1606*, p. 38)**

Estas actas del año 1551 describen las tareas de Francisco Guerrero, nuevo maestro de capilla de la Catedral de Sevilla. En este caso se especifican dos clases de contrapunto improvisado que Guerrero tenía que enseñar: el “clásico” contrapunto improvisado sobre canto llano y el contrapunto improvisado sobre “canto de órgano”, o sea, sobre una

composición polifónica. Además de enseñar a los niños cantores, Guerrero tenía que dar “clases públicas” de contrapunto improvisado sobre tenor y tiple, contribuyendo así a la difusión de las técnicas de improvisación polifónica fuera del ámbito eclesiástico. Véase Capítulo X.1.2.3.

---

Este dicho día los dichos señores llamados de ante dia por Diego de Solis su portiguero y votando por votos verbales sobre lo que a todos los señores diputado en el negocio paresció, y es:

[...] que Francisco Guerrero por razon de su abilidad y que por servir a esta santa iglesia dexó el magisterio de Jaén con ración y agora es llamado a el magisterio y ración de Málaga y todo lo que ha propuesto por servir a esta santa iglesia y porque de su avilidad se ve y conoçenotoriamente el provecho que puede hazer a los niños cantorçicos para que esta santa iglesia sea bien servida y los dichos niños aprovechados en doctrina, habilidad y en todo lo demás, se le de cargo de los dichos niños cantorçicos con los cargos y en la manera siguiente:

Primeramente que el dicho Francisco Guerrero les enseñe a los dichos niños cantorçicos a leer y escribir y cantar los responsorio versetes y antifonas y leçiones y calendas y todas las otras cosas que tocan a el servicio de el coro desta santa iglesia.

Yten les enseñe cantar canto llano, deórgano y contrapunto ansi sobre canto llano como sobre canto de órgano y les enseñe a componer y las otras habilidades que para ser diestros musicos y cantores conviene que sepan los dichos niños cantorçicos.

Yten, que siempre los tenga a los dichos niños cantorçicos bien y honestamente vestidos y calzados y les de sus camas con toda limpieza.

Yten que les de de comer de su hordinario como el comiere y no se sirva de los dichos niños cantorçicos salvo en aquello que tocara al servicio de el coro y culto divino y cosas tocantes a la musica.

Yten, a de tener desde luego leçon pública de contrapunto sobre tenor y tiple.

### **3.6. Catedral de Toledo, pruebas de examen de los candidatos a la sucesión del maestro de capilla Alonso Lobo, 21 de Mayo de 1604 (fuente citada en François Reynaud, *La polyphonie tolédane et son milieu*, pp. 135-136)**

Entre las actas capitulares de la Catedral de Toledo de 1604 se encuentra un documento que describe todas las pruebas con las que tuvieron que examinarse los candidatos a la sucesión del maestro de capilla Alonso Lobo. Se trata de un documento muy interesante

ya que describe las técnicas de improvisación polifónica que se requerían a los maestros de capilla. Entre las diferentes pruebas se pueden reconocer todos los tipos de contrapunto explicados por Bermudo en la *Declaración*, y en particular los contrapuntos de “paso forzoso” que “no se usa sino en una oposición o para dar contentamiento algún amigo” (véase Apéndice 4.11). Véanse Capítulos X.1.2.2 y X.1.2.3.

---

- 1) Contrapunto suelto sobre canto llano de contrabajo, y de concierto, puntando dos voces por la mano y cantando otra;
- 2) contrapunto suelto sobre canto llano de tiple y de concierto, puntando una voz por la mano y cantando otra;
- 3) contrapunto suelto sobre canto de órgano, sobre cualquiera voz, puntando una voz por la mano y cantando otra;
- 4) sobre un duo, tercera voz, sobre un tercio cuarta voz, sobre un cuarto quinta voz;
- 5) trocar las voces del duo tercio y cuarto, que el tiple se diga octava abajo, y el contrabajo octava arriba;
- 6) sobre una voz de canto de órgano puntar dos voces por la mano y cantar una;
- 7) sobre un tiple y contralto, puntar una voz por la mano y cantar otra;
- 8) sobre una voz de canto de órgano, cantar un passo forçoso y puntar otra voz por la mano por el mismo passo;
- 9) sobre un tercio, dezir una cuarta voz, todos semibreves;
- 10) sobre una voz de canto de órgano, dezir breves todos esperando dos pausas a lo más largo;
- 11) sobre lo mismo dezir todos semibreves en sincopas en regla y en espacio, y otra vez minimas en sincopas;
- 12) contrapunto sobre una voz de proporción;
- 13) sobre un tiple de canto de órgano, cantar una voz y pronuncie por solfa otra que cante un cantor;
- 14) sobre una voz de canto de organo, fuga en 4ª y en 5ª y lo mismo sobre canto llano del tiple;
- 15) una fuga segunda sobre un tiple;
- 16) composición de todas maneras;
- 17) regir el facistor subiendo y bajando las voces todas;
- 18) canten los musicos sin pausas, aguardando al maestro los vuelva;
- 19) en el discurso de la musica, calle algun musico para ver si el m<sup>o</sup> echa de ver que falta aquella voz;
- 20) examinese en la misa de Jusquin super voces musicales, y en los canones del benedictus de la misma misa, o en otros del mismo autor.





**APÉNDICE 4.**  
**SELECCIÓN DE TEXTOS SOBRE COMPOSICIÓN, CONTRAPUNTO E**  
**IMPROVISACIÓN EN TRATADOS TEÓRICOS**

**4.1. Johannes Tinctoris, *Liber de arte contrapuncti* (1477), libro II, fols. 107r-108v**

En este pasaje, Tinctoris proporciona la célebre distinción entre *contrapunctus* (contrapunto improvisado) y *res facta* (composición). En realidad, la contraposición entre *contrapunctus* y *res facta* no se refiere simplemente a la contraposición entre música improvisada y música escrita, sino a dos procesos de composición distintos: el *contrapunctus* constituye un proceso de composición “sucesivo” y puede ser tanto escrito como improvisado; por otro lado, la *res facta* constituye un proceso de composición “simultáneo” y sólo puede ser una composición escrita, porque las partes tienen que estar recíprocamente atadas. Véase Capítulo X.1.1.1.

---

Quod tam simplex quam diminutus contrapunctus dupliciter fit, hoc est scripto vel mente,  
et in quo res facta a contrapuncto differt.

Porro tam simplex quam diminutus contrapunctus dupliciter fit, hoc est aut scripto aut mente. Contrapunctus qui scripto fit communiter res facta nominatur. At istum quem mentaliter conficimus absolute contrapunctum vocamus, et hunc qui faciunt super librum cantare vulgariter dicuntur. In hoc autem res facta a contrapuncto potissimum differt, quod omnes partes rei factae sive tres sive quatuor, sive plures sint, sibi mutuo obligentur, ita quod ordo lexque concordantiarum cuiuslibet partis erga singulas et omnes observari debeat, ut satis patet in hoc exemplo quinque partium existenti, quarumquidem partius tres primo, deinde quatuor ac postremo omnes quinque concinunt.

[sigue ejemplo musical]

[fol. 108v] Sed duobus aut tribus, quatuor aut pluribus super librum concinentibus alter alteri non subiicitur. Enimvero cuilibet eorum circa ea quae ad legem ordinationemque concordantiarum pertinent, tenori consonare sufficit. Non tamen vituperabile immo plurimum laudabile censeo si concinentes similitudinem assumptionis ordinationisque concordantiarum inter se prudenter evitarint. Sic enim concentum eorum multo repletiorum suavioremque efficient.

#### 4.2. Guilelmus Monachus, *De preceptis artis musicae* (Venezia, Biblioteca Nazionale di San Marco, Lat. 336), fols. 19v-34r

El tratado *De preceptis artis musicae* de Guilelmus Monachus constituye el texto teórico de finales del siglo XV más importante para el estudio de las técnicas de improvisación relacionadas con el *fauxbourdon*. En este Apéndice he transcrito todas las secciones de los tratados de Guilelmus dedicadas al contrapunto y a la improvisación. Sin embargo, las partes del tratado que más atañen al presente estudio, son las que describen las fórmulas para realizar un *fauxbourdon* a cuatro voces con Contratenor Bassus. Guilelmus proporciona una serie de simples reglas canónicas para realizar tres voces adicionales a partir de un Tenor; estas reglas generan sucesiones lineales predeterminadas, repetitivas y predecibles en cada voz y dan como resultado secuencias de acordes en estado fundamental con la nota fundamental del acorde duplicada en el Tenor o en el Supranus.

El esquema armónico-melódico de folía y todas sus variantes principales pueden ser generados aplicando a unas melodías particulares el proceso de composición-improvisación descrito por Guilelmus. Sin embargo, la generación del esquema de folía a partir de las reglas de Guilelmus no está necesariamente vinculada al empleo de una melodía con características fijas. De hecho, aplicando estas reglas a cualquier melodía en modo menor que se mueva en el ámbito de una quinta entre la *finalis* y la *repercussio* del modo (por ejemplo Re-La en el modo de Re), se generan una serie de acordes que en mayor o menor medida estarán vinculados con el esquema de folía. Además, las estructuras generadas a través de las reglas de Guilelmus, pueden ser identificadas en muchas obras vocales e instrumentales de los siglos XV y XVI que no tienen nada a que ver con el esquema de folía. Evidentemente, a finales del siglo XV estas técnicas se difundieron entre Italia y España en el ámbito de diferentes géneros instrumentales y vocales relacionados con la cultura oral, como la música de danzas, la *frottola*, el villancico, la *villanesca* y el *falsobordone*. La difusión de un proceso de composición-improvisación permite explicar la presencia en diferentes países del esquema de folía bajo numerosas variantes que mantienen las mismas características estructurales; no fue un tema específico formado por una secuencia de acordes lo que se difundió entre España e Italia, sino una técnica de composición-improvisación. Véanse Capítulos VIII, IX, X y XI.

[fol. 19v] *Ad habendum veram et perfectam cognitionem modi Anglicorum.*

Nota quod ipsi habent unum modum qui modus faulxbordon nuncupatur, qui cum tribus vocibus canitur, scilicet, cum suprano, tenore et contratenore. Et nota quod supranus incipitur per unisonum qui unisonus accipitur pro octava alta, et ex consequenti per tertias bassas, quae tertiae basae volunt dicere sive representare sextas altas, et postea revertendo ad unisonum, qui vult icere octavam, ut patet per exemplum. Contra vero accipit suam primam consonantiam quintam altam sura tenorem et post tertias altas usque finem concordii in quintam altam, ut patet per exemplum:

[sigue ejemplo musical]

Nota quod unisonus hic accipitur po octava, et tertia basa pro sexta alta, etc...  
Nota quod isti Anglici habent unum alium moum, qui modus vocatur gymel, qui cum duabus vocibus canitur, et habet consonantias tertias tam altas quam bassas et unisonos, octavam et sextas reiterando ad octavam bassam, et habet cun hoc sextas et octavas, ut patet per exemplum:

[sigue ejemplo musical]

[fol. 20r] *Regula ad componendum cum tribus vocibus non mutatis.*

Fac supranum non disiunctum in illo tono quo volueris uti. Hoc fac secunum supranum accipientem primam consonantiam unisonum, et ex consequenti facias tertias bassas, quatuor vel quinque, vel sex, secundum quod tibi placuerit. Se facias quod antepenultima et penultima, si descendant, sint tertiae altae; ultima vero sit unisonus, et sic de ceteris reincipiendo per tertias bassas, et veniendo ad unisonum. Contra vero accipiat unisonum et ex consequenti quintam, tertiam, octavam, tertiam bassam, et quod penultima sit semper quinta. Exemplum patet vertendo folium: [sigue ejemplo musical]

[...]

[fol. 24v] *Incipit tractatus circa cognitionem contrapuncti, tam secundum modum Francigenorum quam Anglicorum, cum duabus et cum tribus vocibus et cum cuatuor compositis.*

Et super hoc nota quod quatuor sunt consonantiae simplices, scilicet, dua imperfectae, scilicet tertia et sexta, et duae perfeta, scilicet, quinta et octava. Et bene dico simplices, quia multae consonantiae possunt compositae, nam sub tertia [componuntur] decima et decimaseptima; sub sexta componuntur xiii et xx; sub quinta componuntur duodecima et xviii, sub octava componitur xv. Unisonus autem, secundum Boetium, non est consonantia, sed fons et primordiale principium omnium numerorum: et ex istis consonantiis sex sunt perfecte et sex imperfecte; et hoc intelligo tam de simplicibus quam de compositis, ut hic inferius patet [...].

[f. 25r] *Sequntur regulae dicti contrapuncti.*

Prima regula talis est, quod nos debemus incipere et finire contrapunctum per speciem perfectam, sed quod penultima sit species imperfecta apta speciei perfectae.

Secunda regula talis est, quod nos non possumus facere duas species perfectas similes de linea in spatium tendentes, nec e contrario, de spatio in rigam; sed nos bene possumus facere, si sint quatuor vel tres notule, quod ille tres sint tres quinte, vel tres unisoni, vel tres octave, vel quomodocunque et cetera.

Tertia regula dicti contrapuncti talis est, quod nos bene possumus facere duas vel tres species perfectas disimiles, sicut quintam et octavam, octavam et duodecimam, duodecimam et decimaquintam, et e converso; sed non possumus facere unisonum et octavam nec e converso, quia secundum Boetium, unisonus reputatur esse dyapason, scilicet octava.

Quarta regula talis est, quod nos de speciebus imperfectis possumus uti ad libitum tam in ascensu quam in descensu de gradu ad gradum, sed quod talis species imperfecta habeat speciem perfectam, qualem requirit sicut, si sit tertia, sequatur quinta, si sit sexta sequatur octava et sic de singulis.

Quinta regula talis est, quod nos non possumus ascendere nec descendere per species perfectas nisi duobus modis, scilicet, per diapente et diateseron, scilicet, per quintam et per quartam. Per quintam, sic si cantus firmus descendat quintam, contrapunctus potest descendere cum cantu firmo, de perfecta consonantia in perfectam consonantiam, sicut de quinta in octavam per quartam; sic si cantus firmus descendat quartam vel quintam, tunc contrapunctus potest descendere de imperfecto in suum perfectum, sicut de tertia in quintam.

[fol. 25v] Sexta regula talis est, quod nos non possumus facere fa contra mi, nec mi contra fa, in speciebus perfectis propter semitonum. In speciebus eutem imperfectis possumus facere, quia dat dulcedinem.

Septima regula talis est, quod in omni contrapuncto debemus semper tenere propinquiores notas sive proximores, quoniam omne disiunctum inconsonans.

Octava regula talis est, quod quamquam posuerimus duodecim consonantias tam perfectas quam imperfectas, tam simplices quam compositas, non obstante, secundum usum modernum consonantiae dissonantes aliquotens nobis serviunt, sicut dissonantia secundae dat dulcedinem sextae, dissonantiae quartae dat dulcedinem tertiae altae, et illa tertia dat dulcedinem quintae et hoc secundum usum modernum.

Nona regula talis est, quod quamquam dixerimus quod quinta debeat praecedere sextam in eadem sede, et quod decimatertia debeat praecedere decimaquintam in eadem sede, tamen aliquotens est dulce sextam praecedere quintam, et decimaquintam praecedere duodecimam, tam in eadem sede quam in diversis sedibus propter dulcetudinem.

Item maxime vitanda est reiteratio, hoc est, rem unam bis vel ter reiterare, sicut fa, mi, fa, mi, sol, fa, sol, fa, ita quod cantus firmus sic faciat, et sic de regulis dicta sufficiant.

Nota quod ad habendam perfectam <perceptionem> consonantiarum ocularem, nota quod unisonus accipitur pro octava, tertia bassa accipitur pro sexta alta, tertia alta accipitur pro decima, et ipsa quarta bassa accipitur pro quinta alta, et ipsa quinta alta aliquotens accipitur pro duodecima, et ipsa sexta aliquotensa accipitur pro tertia bassa, et ipsa octava bassa accipitur pro unisono.

[siguen las *palmae contrapunctorum*: fols. 26r-27r]

[fol. 27r] *Incipiunt regulae contrapuncti Anglicorum*, quae secundum ipsos Anglicos duobus modus fir. Primus modus, qui apud ipsos communis est, Faulxbordon appellatur. Qui faulxbordon canitur cum tribus vocibus, scilicet, tenore, contratenore et soprano. Secundus vero modus, qui Gymel appellatur, cum uabus vocibus canitur, scilicet, soprano et tenore. Sequuntur regulae dicti modi.

Nota quod, si iste modus canatur secundum ipsos Anglicos, debet assumi supranum cantum firmum, et dictus cantus firmus debet regere supranum sive cantum. Sed hoc

intelligendum est in numero perfecto qui numerus perfectu trinaris dicitur, sive talis ternalitas sit in temporibus, sive in semibrevibus, sive in minimis.

Nota quod prima nota cantu firmi, quamquam sit sola, debet esse duplicada, hoc est, debet valere duas de aliis notulis, hoc est, debet valere sex notulas.

Item, si post primam notulam vel secundam reperiantur duae notulae existentes sub eodem puncto, hoc est, sub eadem riga vel eodem spatio, prima debet facere transitum sive passagium existentes sub eodem puncto et sono.

Item, ultima notula eundem quoque facit transitum existentem sub eodem puncto et sono.

Et nota quod istud faulxbordon, ut superius dixi, canitur cum tribus vocibus, tenendo ordinationem dictarum notularum superius dictarum, sed quod habeat supranus pro consonantiis primam octavam et reliquas sextas, et in fine concordium sit octava, hoc est, habeat sex et octo pro consonantiis supra tenorem. Contratenor vero debet tenere dictum modum suprani; sed quod habeat pro consonantiis tertiam et quintam altas, hoc est, primam quintam, et reliquas tertias; ultimus vero finis concordium sit quinta, ut patebit per exemplum.

Modus autem istius faulxbordon aliter posset asumi apud nos, non tenendo regulas supradictas, sed tenendo proprium cantum firmum sicut stat, et tenendo easdem consonantias superius dictas, tam in suprano quam in contratenore, possendo tamen facere sincopas per sextas et quintas, penultima vero existente sexta, et sic contratenor sic faciendo, ut patebit per exemplum.

In isto enim faulxbordon potest aliquotiens fieri contratenor bassus et altus, ut inferius videtur:

[sigue ejemplo musical]

Contra vero dicitur sicut supranus, accipiendo quartam subtus supranum quae venit esse quinta et tertia supra tenorem. Iste enim modus communiter faulxbordon appellatur, supranus enim ille reperitur per cantum firmum.

Ad compositionem vero alterius modi, qui modus Gymel appellatur, dantur aliquae regulae.

Prima regula est quod in gymel sex sunt consonantiae, scilicet, tertia tam alta quam bassa, sexta et octava, decima bassa et octava bassa.

Et nota quod, si gymel accipiatur supra cantum firmum, debet tenere regulas superius dictas in faulxbordon, hoc est, numerum ternarium, sive talis numerus sit ternarius in semibrevis sive minimis.

Tertia regula est quod in faulxbordon potest fieri contratenor bassus, et in gymel potest fieri contratenor bassus, et isti duo modi cum quatuor vocibus possunt cantari.

Quarta regula est quod, si faulxbordon faciat supranum suum per sextas et octavas, facies contratenorem bassum descendentem subtus tenorem per quintas et tertias bassas, sed quod semper penultima sit quinta bassa subtus tenorem, quae erit decima cum suprano, et antepenultima erit tertia bassa, et sic iterando per quintas bassas et tertias bassas, ita quod prima nota sit octava bassa vel unisonus, et ultima sit octava bassa vel unisonus. Contra vero altus istius Faulxbordon accipiet suam penultimam quartam supra tenorem et suam antepenultimam tertiam supra tenorem, et sic itinerando supra tenorem.

In Gymel autem potest fieri contratenor, quia si Gymel accipiat consonantias sextas et octavas ad modum de Faulxbordon, tunc contratenor de Gymel potest ire sicut contratenor de Faulxbordon per tertias et quintas, vel potest assumere suam penultimam quintam bassam et suam antepenultimam tertiam bassam, sicut dictum est in praecedenti regula.

Si autem tenent tertias et unisonus, ut patet in isto exemplo:

[sigue ejemplo musical]

tunc contratenor facit suam penultimam quintam bassam et suam antepenultimam tertiam bassam vel octavam bassam, et sic de singulis, ut patebit per exempla.

[siguen tres ejemplos musicales]

[fol. 32r] *Sequuntur aliquae regulae circa compositionem.*

Et nota quod circa compositionem quatuor vocum sive cum quatuor vocibus supra quemlibet cantum firmum sive supram quemlibet cantum figuratum, facias quod contratenor bassus semper teneat quintam bassam in penultima concordii. Item, quod antepenultima sit tertia bassa, et illa quae est [ante] antepenultimam sit quinta, ita quod principium sive prima nota sit unisonus et ultima concordii etiam unisonus vel octava bassa. Supranus vero semper teneat suam penultimam sextam altam supra tenorem, ita quod finis concordii sit semper octava alta supra tenorem. Et prima nota pariter etiam sit octava, reliquae autem notulae sint semper sextae. Contra vero altus semper faciat suam penultimam quartam supra tenorem, ita quod antepenultima sit semper tertia alta, et illa quae est [ante] antepenultimam sit quarta, et antecedens sit semper tertia, ita quod ultima sit semper tertia alta vel unisonus vel octava bassa, et prima notula pariter, ut patet per exemplum:

The image displays two musical examples. The first example features four voices: Soprano, Contratenor altus, Tenor, and Contratenor [bassus]. The Soprano part begins with a sharp on the fifth note and a flat on the seventh. The Contratenor altus and Tenor parts both start with an 8-measure rest. The Contratenor [bassus] part also starts with an 8-measure rest. The second example features four voices: Soprano secundus, Secundus altus, Alius Tenor, and Contratenor secundus. The Soprano secundus part includes figured bass notation: 6, 8, 6, 6, 6, 8, 6, 6, 6, 6, 6, 8, 6, 6, 6, 8. The other three voices in the second example do not have rests at the beginning.

Ab ista enim regula fiunt duae exceptiones, quarum prima talis est quod si cantus firmus teneat modum suprani, sicut fa mi mi fa, sol fa fa sol, la sol sol la, tunc contratenor bassus potest tenere modum tenoris, hoc est, facere suam penultimam sextam bassam subtus tenorem, ultimam vero octavam basam. Contra vero altus tenebit modum contrae, hoc est, faciet suam penultimam tertiam altam, ultimam vero quintam supra contratenorem, quae erit quarta subtus tenorem. Supranus vero faciet suam penultimam quintam altam supra tenorem, quae erit decima cum contratenore basso; ultimam vero suam faciet tertiam supra tenorem, quae erit decima cum contratenore basso; ultimam vero suam faciet tertiam supra tenorem, quae erit decima cum contratenore basso.

Secunda exceptio talis est, quod si cantus firmus vel cantus figuratus teneat adhuc modum suprani, hoc est, sic faciat, fa mi fa, sol fa sol, mi re mi, la sol la, tunc contratenor bassus potest facere suam penultimam tertiam bassam subtus tenorem, ultimam vero faciendo octavam bassam subtus dictum tenorem; supranus vero faciet penultimam suam tertiam supra tenorem, ita quod unisonus sit ultima cum tenore, quae erit octava bassa cum contratenore basso. Contratenor altus faciet suam penultimam sextam supra tenorem ultimam vero suam faciendo tertiam supra tenorem, ut patebit per exempla [siguen dos ejemplos musicales].

#### **4.3. Adrianus Petit Coclico, *Compendium musices* (Nürnberg: Johann vom Berg e Ulrich Neuber, 1552), fols. B1v-B3r, F2v y L2v-L3r**

Adrianus Petit Coclico describe las diferencias entre contrapunto escrito y oral afirmando simplemente que las leyes del contrapunto y de la composición difieren entre sí pero poco. Sin embargo, los mejores músicos son aquellos que no sólo conocen la teoría musical y saben componer, sino que también saben improvisar el contrapunto (“contrapunctum ex tempore canere”) sobre cualquier *cantus firmus*. El mismo Coclico, que afirma haber sido alumno de Josquin des Prez, atestigua que el contrapunto improvisado formaba parte de la educación de los niños cantores en las capillas francoflamencas. Sólo después de que el alumno había aprendido la solmisación, el canto llano, el canto figurado, la ornamentación improvisada sobre una línea melódica, la correcta colocación y pronunciación de un texto, Josquin le enseñaba las consonancias perfectas e imperfectas y la manera de utilizarlas para improvisar el contrapunto sobre el canto llano. Confrontando este pasaje con los Apéndices 3.1-3.5, resulta evidente que la educación de los niños cantores en las capillas españolas era básicamente idéntica a la educación que los cantores recibían en el resto de Europa, y que el contrapunto improvisado formaba parte de los conocimientos básicos de todos los músicos de la época.



Nec ego hactenus consueui ad Praeceptoris mei Iosquini clarissimi uiri exemplum, multa dictare praecepta (Quod uideam artis huius usum in canendo potius, quam multitudine praeceptorum esse positum). Verum quae necessario requirebantur obiter, in manu Musicali, et in tabula depinxi, atque demonstraui, adhibitis etiam his exemplis, in quibus tota artis nostrae uis atque usus continetur. Quae cum mediocriter discipuli mei percepissent, tantum in canendo ipsos exercui. Qua sane re quid ego pro fecerim, iudicent ij qui experti sunt. Qui uero diu in praeceptis, et theoria suos discipulos detinent, hos et iudicio carere, et finem Musicae ignorare palam dixerim.

Sed ut ad rem ipsam accedam, et quae in futuro Musico requiram paucis declarem: Afferant primum adolescentes uel pueri potius (quo enim sunt iuniores, hoc facilius, et maiori cum uoluptate praecepta percipiunt, et ad bene canendum sunt flexibiliores) ad praecceptorem suum magnum discendae Musicae ardorem et studium, et prope naturalem impetum, ut quàm cupidissime, et attentissime docentem, et praecipientem audiant. Nam si quis natura forsàn a canendi amore est alienior, uel non eo studio quo debet addiscere uoluerit, de eo non sanè magna polliceri possum. Qui uero singulari quodam discendi studio tenetur, et naturae uires non habet à Musica abhorrentes, hunc si dextre, et prudenter [fol. B2r] instituant, excellentem fore Musicum polliceri habeo. Pulchrè enim Graeco prouerbi dicitur: Amor docet Musicam, Deinde si hunc sibi scopum Puer habet propositum, ut practicus potius quàm theoreticus fiat, nolo ut multis praeceptis oneretur, et quasi obruatur, Nam qui prius omnem rationem speculatiuae Musicae perdiscere uolet, quàm ad canendum se uertat: is opinione tardius ad optatam et praefixam metam perueniet.

Dabit igitur operam ut quam simplicissime Musicalem manum siue scalam perdiscat, inque ea omnes in quouis genere cantus mutationes obseruet, et mox clauas ipsas cognoscat, postea sensim incipiat solmisando ad Choralem seu Gregorianum cantum se exercere, et uoces Musicas suo ordine, et phtongis pronunciare. Quibus octo tonorum cognitionem subiungat, rem profecto necessariam scitu, et ad multa uitia in cantu corrigenda, et ad concentuum rationem, atque melodiam discernendam, atque dijudicandam. Deinde cognoscat signa, quantitatem, et ualores eorum, mox notarum figuras, ligaturas, punctos, pausas, postea prolationes: maiorem, et minorem, augmentationem, diminutionem, imperfectionem, alterationem, syncopationem, unà cum tactibus, et proportionibus quibusdam usitatis.

Haec ubi perspicue, et breuiter cognouit, incipiat tandem non solum recte, sed etiam ornate canere, et artificiose, suauiter, et colorate pronunciare, rectè [fol. B2v] intonare, et quamlibet syllabam suo in loco, suis sub notis collocare.

Studebit autem inprimis cantor, ut auribus hominum placeat, et canendo uoluptatem ipsis, sibi uero admirationem, et fauorem comparet. Adhibebit semper etiam suarum aurium iudicium. Aures enim quid rectè, quid uè secus fiat, facile intelligunt, et sunt uerae artis canendi magistra. Quid enim interest quaeso inter canis latratum, et eum qui nec audit, nec obseruat, quid, et quomodo canatur.

Deuitanda sunt quarundam nationum uitia, quae etsi in nobis haerent, studio et industria corrigenda sunt. Insanus clamor, et immensus boatus, et illud in uoce absonum quorundam hominum imperitorum caret gratia. Quia dum uel plorant, uel ululant, uel latrant, aut etiam nimium iubilant, omnem uoluptatem auditoribus excludunt, et seipsos gratia priuant. Suauis autem cantus uere hunc assequitur finem, quem Musicus spectat, et uenatur, nempe ut oblectet, et exhilaret. Quare qui singulari quodam studio ad canendi artem ducitur, is proponat sibi nobile cuiusdam praeclari Musici exemplum, cuius tum compositionem, tum in primis pronunciandi modum, et uirtutes imitetur, et exprimat.

Nec Musica extra liberalium artium numerum posita est, ideo eadem quoque uia, qua uel Rhetorica, uel alia ars addiscitur. Arte nimirum, exercitatione, et imitatione. [fol. B3r] Accipite autem quid ego fecerim: Puer admodum tradebar in fidem nobilissimi Musici Iosquini, ex quo cum leuia illa artis nostrae praecepta, obiter tantum, nullo ex libro percepissem, statim coepi canere, et canendo ea obseruare, de quibus hodie multae

praeceptiones traduntur, et meum cantum compositionemque totam ad ipsius exemplum formare, etsi non inuitus fateor, me nulla in re parem tanto uiro esse, nec illam elegantiam quae in ipsius cantilenis mirabiliter splendet, posse consequi, tamen dedi operam ut quasdam illius uirtutes, tam in canendo quàm componendo: ut de contra puncto, nihil dicam, tantum in meis abumbrarem, et, de succo ipsius, cantus meos redderem uegetiores, et floridiores. Adhibendi sunt labores, multa patienter ferenda, iuxta illud Poetae: Qui cupit optatam cursu contingere metam, multa tulit fecitque puer, sudauit, et alsit. Abstineat uenere et Baccho, qui Pythia cantat.

Sed nescio qui fiat, quod nostra iuuentus, tum labores spernat, tum bene monentibus non obtemperet, sed etiam irascatur. Faciant autem hoc suo incommodo, ego quid tulerim probe noui. Sed ad rem ipsam redeo. Vbi quis illa quae supra commemorauit, probe addidit, poterit is contra punctum, et compositionem quoque addiscere, in quibus minus laborabit, quòd eorum fundamenta in iam ante dictis, et cognitis consistant et cetera.

[...]

[fol. F2v] In urbibus Belgicis, ubi cantoribus praemia dantur, ac ob praemia adipiscenda nullus non modus et labor adhibetur, quò ad scopum bene canendi perueniant, nulla scribitur aut dicitur Musica.

Item Praeceptor meus Iosquinius de Pratis nullam unquam praelegit aut scripsit Musicam, breui tamen tempore absolutos Musicos fecit, quia suos discipulos non in longis et friuolis praeceptionibus detinebat, sed simul canendo praecepta per exercitium et practicam paucis uerbis docebat.

Cum autem uideret suos utcunque in canendo firmos, belle pronunciare, ornatè canere, et textum suo loco applicare, docuit eos species perfectas et imperfectas, modumque canendi contra punctum super Choralem, cum his speciebus.

Quos autem animaduertit acuti ingenij esse et animi laeti his tradidit paucis uerbis regulam componendi trium uocum, postea quatuor, quinque, sex et caetera, appositis semper exemplis, quae illi imitarentur. Non enim omnes ad componendi rationem aptos iudicauit Iosquinius, eos tantum eam docendos statuit, qui singulari naturae impetu ad pulcherrimam hanc artem ferrentur, quia multa dulciter composita esse aiebat, quibus similia aut meliora, uix unus è millibus componere posset.

[...]

[fol. L2v] De compositionis regvla, et notarum sincopis, et ligaturis.

Plures fuerunt qui se componistas iactarunt, quòd secuti regulas et species compositionis, non tamen habito usu contrapuncti, multa composuerunt, hos Dominus Iosquinius uilipendit, ac ludibrio habuit, dicens eos uelle uolare sine alis.

Primum itaque quod in bono compositore desideratur, est, ut contrapunctum ex tempore canere sciat. Quo sine nullus erit.

Secundum, ut ad componendum magno ducatur desiderio, ac impetu quodam naturali ad compositionem pellatur, adeo ut nec cibus nec potus ei sapiat, ante absolutam cantilenam, nam una hora plus conficitur, cum impetus ille naturalis sic urget, quàm alias in integro mense. Inutiles itaque sunt componistae, quibus desunt singulares hi motus.

Tertium ut sciat species perfectas et imperfectas suo loco applicare, ut in regula contrapuncti doctum est. Nam regula compositionis a regula contrapuncti parum differt. Compositionis regula liberior [fol. L3r] est, et in hac plura licent quàm in contrapuncto. Nam malae species: Secunda uidelicet, quarta, et suae aequiuales sunt optimae in compositionibus, dum modo octaua, aut sexta in inferiore parte excuset illas, et dicitur gallice

Faubordon, id est, quòd malae species, quae sunt contra partem superiorem excusantur, per uocem inferiorem sextis seu octauis, ut hic patet per mea exempla, et in multis alijs compositionibus Iosquini.

**4.4. Vicente Lusitano, *Introduttione facilissima, et novissima, di canto fermo, figurato, contraponto semplice, et in concerto* (Roma: Antonio Baldo, 1553), fols. 13r-16v**

En su tratado, Lusitano describe algunas reglas para realizar el contrapunto improvisado a dos y tres voces. Se trata de fórmulas que por su sencillez se parecen a las que se encuentran en el tratado de Guilelmus Monachus, aunque en el tratado de Lusitano no se encuentren reglas parecidas a las del *fauxbourdon* a cuatro voces.

---

Come si puo fugare il canto fermo

Se il canto fermo ascende per seconde, over quarte, & il contrapunto lo vuol fugare in alto una quinta, debbe andare mezza battuta innanzi, & a lo scender mezzo dietro, ma se la fuga abbaso andarà al contrario, quel he ascende per quarte si può fugare in ottava alta a lo ascendere aspettando mezza battuta, over una, & descendendo al contrario di come era salito, o con una, overo altra pausa. Et in ottava bassa all'ascendere andarà innanzi mezza, over una battuta, & a lo scendere al contrario.

[siguen ejemplos musicales: fols. 13r-13v]

[fol. 13v] Se 'l canto fermo ascende per terze, o quinte, chi fuga in diapente aspetti mezza battuta, & descenendo vada innanzi mezz'altra, ma se sarà in subdiapente, andarà al contrario, cioè al salire innanzi, e a lo scendere dietro. Quel che sale per quinte, si puo fugare in diapente con mezza battuta, ascendendo dietro e descendendo dinanzi. Ma se fuga in ottava al tale canto fermo, anderà innanzi una, o mezza battuta.

[siguen ejemplos musicales: fol. 14r]

[fol. 14r] Fuga è come dire i medesimi toni, o semitoni, o voci. Imitatione è dire altre tante note, come se uno dice la, sol, fa, mi, e l'altro rispondesse sol, fa, mi, re.

Nota

Perchè si vedano tutte le note che sopra il canto fermo si cantano a l'improvisa: le cinque linee del canto fanno quattro spatii, dunque la prima linea alta è ottava del primo spatio di sotto, & al contrario, & cosi si saprà de gli altri, dunque se il [fol 14v] canto passa la linea

più alta, l'occhio verrà subito alla sua ottava bassa, che è il primo spatium di sotto, & così potrà salire & scendere per le cinque linee & quattro spatii quanto vorrà, & questo d'ò per cosa molto comendata, perchè di qui nasce la agevolezza & destrezza grande d'alcuni contrapontanti, cioè, di vedere tutte le note & non gir come ciechi.

### Nota

Quando il contraponto per difetto delle linee, o in alto, o in basso non si può vedere, essendo in alto usiamo queste specie: Ottavo in basso è unisonus, Settima in basso è seconda in alto, Sesta in basso è Terza in alto, Quinta in basso è quarta in alto, Quarta in basso è quinta in alto, Terza in basso è sesta in alto, Seconda in basso è settima in alto. Del unisonus, la Ottava.

[sigue ejemplo musical]

Se il contraponto va sotto il canto fermo, tutto quel che di sopra s'è detto, è al contrario, cioè, Ottava in alto è unisonus, Settima in alto è seconda in basso, Sesta in alto è terza in basso, Quinta in alto è quarta in basso, Quarta in alto è quinta in basso, Terza in alto è sesta in basso, Seconda in alto è settima in basso. Del unisonus l'Ottava.

[sigue ejemplo musical]

Questi esempi guardandosi all'improvviso, quando il contraponto va in alto, si guarderà un'ottava sotto 'l canto fermo, & quando va in basso un'ottava più alto del canto fermo.

L'aria de cantar il contraponto, & pigliar un passage, & fatto una o due volte, subito si farà una tirata, over paso largo ascendente o descendente, secondo che a te parerà.

[siguen ejemplos musicales: fols 15r-15v]

### [fol. 15v] Del contraponto in concerto sopra il basso

In concerto si può facilmente cantare quando 'l soprano farà sempre decime, voglio dire al mover d'una nota all'altra, & la terza parte come li piacerà, eccetto due terze, o seste, in diverse linee o spatii, ma se farà sesta sia conforme a la decima del soprano, se sarà minore, minore & se maggiore, maggiore.

[sigue ejemplo musical]

Se 'l basso fa contraponto, guarderà le cadentie del modo sopra 'l quale canta, & potrà fare quelle specie che vorrà, massime terze, quinte & ottave, con questo però che siano note gravi & non molto diminute. Ma se la terza parte è soprano, vada sopra 'l basso in ottave, & decime, eccetto quedo 'l basso farà due terze, over seste sotto 'l canto fermo in diverse linee, o spatii, non farà le decime, ma farà decima & ottava.

Se 'l basso canterà sotto 'l canto fermo volendo che un'altra parte si canti si sopra d'essa in decime, non farà mai due terze ne due seste, ne in alto ne in basso, ne far' a ancho nulla quinta in alto: questa è la regola probatissima.

[sigue ejemplo musical: fol 16r]

Il tenore accordato col basso, frequenterà col canto fermo, le terze, & quarte, et consoneranno se'l basso serbarà quel che gli fu raccomandato.

[sigue ejemplo musical]

[fol. 16r ] Quando 'l basso farà sesta in basso, o unisonus, o sarà sopra il canto fermo, potrà il tenore fare alcuna quinta, ma saranno molto rare.

Non si pone l'ordine per cantare in accordo a 4 perchè la quarte parte si fa a l'improvviso con difficoltà, ma tenendo l'occhio sopra il basso si farà qualche cosa.

#### Del contraponto in accordo sopra voce alta.

Il soprano accordato con l'alto, o tenore, serberà quello che 'l tenore serbò di sopra col basso, perchè il medesimo viene a esser qui alto, o tenore, che ivi il basso, ma potrà fare cadentie de unisonus col canto fermo per non andar tanto alto.

[sigue ejemplo musical: fol. 16v]

Se 'l soprano, & il basso faranno concerto, terranno il medesimo ordine che hebbero di sopra, cioè, in ottave decime, & fuggiranno lo sopradetto, ma se due alti, over tenore, & alto s'accordano, serberanno l'ordine che fu dato al soprano col basso, cioè, che vadino in decime, & ottave col basso, & quivi, in terze & unisonus con la più bassa, fuggendosi alcune volte secondo a lor parerà, o in unisonus, o in quinta.

[sigue ejemplo musical]

#### **4.5. Nicola Vicentino, *L'antica musica ridotta alla moderna pratica* (Roma: Antonio Barre, 1555), fols. 80r-80v**

Para escribir el capítulo “Modo di comporre alla mente sopra i canti fermi”, Vicentino se basó seguramente en el tratado de Lusitano, publicado dos años antes de *L'antica musica*, describiendo las mismas técnicas de improvisación de una manera más escueta y sin añadir ejemplos musicales. Es interesante notar cómo para Vicentino el término “composición” puede ser aplicado tanto a la composición escrita (que él define “vero contrapunto”) como a la composición “alla mente”, o sea, al contrapunto improvisado.

Il cantar alla mente sopra il canto fermo nelle chiese fa buono udire quando i compagni sono bene concertati, e che tutte le parti tengono i suoi termini, cioè, che i soprani faciano i suoi passaggi, e i Contr'Alti, e Tenori sopra il Basso, che farà il canto fermo, e ogni parte dè osservare i suoi ordini: e sarà difficil cosa che non naschino de gli errori, e non pochi. Il vero contrapunto, ò per dir meglio la vera compositione sopra il canto fermo sarà che tute le parti, che si cantano alla mente, siano scritte, e anchora il Compositore che comporrà quello, non havrà poca fatica a far quella compositione corretta e senza errori, e tanto più quanto sarà a più di quattro e cinque voci, e tal compositione sarà sicura da gli errori, e farà buono usire; poi per varietà e per satisfare a molti. hora a chi piacerà un'ordine e a chi un'altro, oltre di cio, dico che si usano molti modi di cantare alla mente sopra i canti fermi, e alcuni cantano a due voci, e come ritrovano una ascendenza o discendenza di quattro o cinque voci, fuggano per sesta e per quinta, così all'insu come all'ingiu, per grado, che fa brutto sentire, perche il bel procedere del contrappunto è di dare piu consonanze che si puo sopra una nota, e quel modo di fuggare per sesta e quinta non ha varietà alcuna, ne di consonanze, ne di gradi; perchè il cantante ripresenta all'uditore sempre le medesime consonanze antedette con quelli gradi medesimi, e tal modo non si dè usare, si per le ragioni sopradette, como che è tanto commune a ogniuno e non è moderno. E anchora fra alcuni non moderni usano le sue fughe, che saltando di quarta all'inso e di terza all'ingiu continuamente, con questi due salti per molte note seguendo, ascendenti d'ottava in quinta, e di quinta in ottava senza variare alcune consonanze ne gradi, e anchora di quinta in terza e di quinta in sesta, e di terza e di quinta, e questo modo ha un poco piu consonanze e piu ary gradi, nondimeno, perche ritorna sempre le medesime consonanze e gradi, non è troppo moderno, e è manco male. E alcuni altri fanno cantar nelle chiese a tre voci sopra il canto fermo il soprano tutto in decime e uno canta di mezzo con osservatione di non far mai due imperfette, e se la parte di mezzo farà due seste con il basso, il soprano farà due quinte, e quando la parte di mezzo farà con la parte bassa due terze, sarà la parte di mezzo con il soprano due ottave; questo modo di cantare sarà [fol. 80v] facile da osservare, e perche si sente tante decime par che non diletta troppo, nondimeno è manco male che non sono quegli ordini sopradetti per quinta e sesta, e per l'opposito ne a due voci, ne a tre con decime. Anchora, sono alcuni altri che fanno certi contrapunti rinforzati con alcune ostinazioni di dire sempre un passaggio sopra un canto fermo con tanta mala gratia di armonia che attendano piu presto a tenir conto si quella ostinatione e di quel passaggio, che di armonia alcuna, e usano tal velocità nel dire che la maggior parte che s'ode è una semicroma, e tal cosa gli avviene per voler sustentare e manteere nel dire tal ostinatione del passaggio; e tal ptatica non è buona ne utile per il choro, e da camera non val niente; siche il contrapunto o compositione vuole esser leggiadra, con qualche gratia di bel modo, et di belli passaggi accompagnati dall'armonia, perche il fine della Musica è dilettae agl'orecchi con l'armonia e tali modi d'ostinatione di passaggi sono difficili da imparare e sono poi privi di armonia; e la Musica che ha qualche difficultà nell'imparare e che è piena d'armonia, in quella c'è il guadagno dell'armonia e del cantare. Adunque tali ostinationi di passaggi, perche non sono utili, il solaro e non si dè affaticare in quelli, e se quello vorrà dar opera di cantar alla mente sopra il canto fermo, cantando a due voci, non dè passar mai al piu dodici voci, o di sotto, o di sopra, perche la estremità in un duo non riesce come fanno alcuni che spesso usano alla quintadecima e la lontananza posta in un suo non è grata.

**4.6. Gioseffo Zarlino, *Istitutioni harmoniche* (segunda edición: Venecia, 1573), Parte III, Cap. 63, pp. 316-330**

Mientras que Guilelmus, Lusitano y Vicentino describen fórmulas sencillas y casi automáticas para la realización del contrapunto improvisado, Zarlino, a partir de la segunda edición de las *Istitutioni harmoniche*, explica cómo realizar las tipologías más complejas de contrapunto concertado a tres voces, como por ejemplo improvisar cánones estrictos sobre un *cantus firmus* (“Contrappunti a tre voci che si fanno a mente in conseguenza sopra un soggetto”) o realizar un canon a tres voces con contrapunto invertible sin el apoyo del *cantus firmus* (“conseguenze doppie che si fanno a mente senza soggetto”). Estas técnicas reflejan seguramente los niveles alcanzados por los profesionales más entrenados y Zarlino es consciente de que está divulgando unos secretos del arte del contrapunto (“Secreti di quest’Arte”) que hasta entonces no habían sido revelados (“di questo fin’hora non credo, ch’alcuno s’habbia mosso à scriuere”).

---

Delle varie sorti de Contrapunti à Tre uoci, che si fanno à mente  
in Conseguenza sopra un Soggetto; & d’alcune Conseguenze, che si fanno di fantasia;  
& quel che in ciascheduna si hà da osseruare. Cap. LXIII.

E cosa di non poca marauiglia il ueder nascere alcune cose nella Musica da i Numeri harmonici; quando dal Musico, il quale sappia conoscer la natura loro, sono posti in atto; che se non si udissero & anco vedessero, impossibile sarebbe quasi di poterle credere. La onde è da sapere, che si come l’ingegnoso Prospettiuo col mezo della Linea dritta & della obliqua, prima materia della sua Arte, essendo condutte in diuerse parti, rappresenta al Senso del Vedere tante cose & diuerse, che paiono miracolose; col far parere vna cosa picciola grande; & quello che non si muoue girarsi & quasi andar dietro in ogni parte à chi la mira; simigliantemente il far’una Figura, che parerà che guardi ogn’uno, sia da qual parte, & in qual luogo si uoglia, che riguarda in quella; cosi il Musico; ilquale conosca la natura de i nominati numeri & li ponga in atto; come si debbe, rappresenterà al senso dell’Vdito tante & tante harmonie, con nuoue foggie & uariate, che sarà un stupore di vdirle; cantando lui vna sola parte, tirandosene (dirò cosi) dietro una, ò più in Conseguenza. Et perche di questo fin’hora non credo, ch’alcuno s’habbia mosso à scriuere, dando Regole ferme di poter con breue studio far coteste cose; dopo l’hauer scoperto di sopra molti belli Secreti di quest’Arte, i quali da molti (com’io credo) non furono stati mai imaginati; uoglio ancora scoprirne alcun’altri, i quali (com’io penso) saranno di gran giouamento, & di non poca satisfatione à i Studiosi di questa nobile Arte; & saranno i sequenti. Però è d’uertire, che oltra le uarie maniere de Contrapunti, tanto semplici, quanto doppij & uarie Conseguenze & Imitationi, che sono quasi infinite; lequali si compongono à mente sopra ’l Canto fermo à tre uoci; se ne trouano alcune, che sopra di esso, ouer sopra qualch’altro Soggetto in Conseguenza, & in Imitatione; il Conseguente seguirà la Guida per un certo spacio di tempo, hora cantando per l’ Vnisono, hora per la Diapente, & hora per la Diapason; cosi graue, come etiandio acuta; il qual modo, quantunque sia di fatica, quanto alla inuentione nel por le Consonanze nella Guida di maniera, che nel

Consequente tornino commode; riuoltando i Numeri & le Proportioni, che l'un dopo l'altro consonino; è nondimeno ingegnoso, & da udir diletteuole; ancora ch'alle fiate non si possa far quel Contrapunto in esse così candido & netto, quanto ricerca l'ordine & precetti contenuti nelle Regole date di sopra.

Il perche uolendo io al presente di queste copiosamente ragionare; accioche i Spiriti gentili, uirtuosi, & nobili non siano priui di questi Secreti, non solamente uolendoli fare à mente; ma acciò che etiandio (sapendoli) accommodar li possino nelle lor Compositioni; & ritrouare in esse col loro mezo infinite altre belle Inuentioni, si debbe sapere; che i Contrapunti, che si fanno nel modo, ch'io dimostrerò al presente, sono de più maniere; imperoche il Consequente si ritroua esser con la Guida di due sorti; se ben possono esser molte le sue [p. 317] Specie; lequali è impossibile di poterle trattare in breue tempo, & in poche carte; imperoche ouer che 'l Consequente canta dopo la Guida per una Pausa di Minima, ouer per una di Semibreue; Et di questa Seconda maniera ne porrò solamente una specie; & sarà di quella, che si canta per una Diapente più acuta dopò la Guida; ma della prima maniera se ne trouano molte; essendoche in questo il Consequente può seguitar la Guida in molti modi; onde prima ne porrò due di quelle, che si possono cantare all'Vnisono, tanto di sopra, quanto di sotto la parte del Soggetto; dopoi una di quelle, che si potrà cantare alla Diapason sopra la Guida; stando essa Guida sotto la parte di esso Soggetto; simigliantemente ne dimostrerò Quattro, nelle quali la Guida sarà seguitata dal Consequente per una Diapente. La onde due di queste saranno, nelle quali il Consequente seguiterà la Guida in acuto, tanto di sopra quanto di sotto la parte di esso Soggetto; & due, ch'esso Consequente la seguiterà nel graue, tanto di sotto, quanto di sopra la parte nominata.

Ma per incominciar dalle cose, che sono men difficili, daremo principio à quelle, nelle quali dopò una Pausa di minima il Consequente seguita la Guida per Vnisono, sopra la parte del Soggetto. Si dee però sapere, che in questo, & ne gli altri ancora di questa sorte, si hanno da osseruare tre cose; La prima, che 'l Contrapunto, che si fà, consiste in due Figure, ò Note del Soggetto; il quale sarà di Canto fermo; cioè, in quella, sopra la quale allora si canta, ò fà il Contrapunto; & in quella, che segue immediatamente; sopra la quale si hà da cantare. Quella nominaremo Prima, & questa Seconda; & chiamaremo quella sempre Prima; sopra la quale allora si fà il Contrapunto; & dopo essa ne segua un'altra; la quale adimanderemo prima anco, se bene ella sia stata seconda, à quella, che le andaua inanti. La Seconda cosa è, ch'essendo la Semibreue di ualor di due Minime; così faremo etiandio ualere le figure del Soggetto, quando sarà di Canto fermo; la onde la cosa uiene à consistere, che la Guida habbia da collocare ogni seconda Minima sopra la prima Semibreue in tal maniera, che quando il Consequente incomincerà à cantare, quella istessa che sarà (necessariamente) sopra essa prima Semibreue, non ne habbia da seguitare alcuna discordanza; il che si farà anco quando canterà la prima Minima sopra la seguente Semibreue; che sarà la seconda, della seguente seconda Semibreue; accioche nella seconda della prima Semibreue il Consequente accordi con la detta prima minima della Seconda. Et perche ogni mouimento, che fà il Canto fermo da una figura, ò nota all'altra; per uenire alla Terza cosa; ouer ch'è di Vnisono, ò di Seconda, ò di Terza, ò di Quarta, ò di Quinta; ò pur (com'auiene alle fiate) di Sesta, ò di Ottaua; però lasciando quelli dell'Vnisono, dico, che gli altri, ouero uanno uerso l'acuto; ouero uerso il graue; onde in ciascheduno de questi mouimenti bisogna sapere in qual modo s'habbia à porre la detta Seconda minima della prima Semibreue; acciò che 'l Consequente accordi cantando sopra la sua prima. Et perche uarii sono i modi, uarii anco saranno le Regole; perciò bisogna auertire oltre l'altre cose; il che è di molta importantia; di non far mai alcun mouimento di grado passando d'una Minima ad un'altra; & che quando si trouerà la modulatione fatta per Vnisono, che nelle due prime Semibreui la seconda minima della prima Semibreue (lasciando di dir della prima minima; percioche si può accommodar come si uuole: pur che accordi) si porrà Vnisona, ò Terza ouer Quinta, & anco Ottaua; ma quando 'l Soggetto ascenderà per grado, allora tal minima sarà Sesta; oueramente (per un certo commodo, che ne risulta; ancora che



non sia troppo reale; essendo un passo strauagante; & per acquistare un poco più di uarietà) la prima minima della prima Semibreue sarà Terza, & l'altra, ch'è la seconda, farà due Semiminime uerso 'l graue; delle quali la prima farà Seconda & l'altra l'Vnisono col Soggetto. Quando poi tal grado sarà discendente, allora la Seconda minima nominata sarà Quinta. Ma quando 'l Canto fermo si muouerà per salto di Terza all'insù; tal minima dourà essere Terza, ò Quinta, ouer'Ottaua, & anco Decima. Et quando farà il mouimento di Terza all'ingiù, la detta minima si sarà Vnisono, ò Terza, ò Sesta, ò pur'Ottaua, oueramente Decima. Nel salto di Quar[p. 318]ta all'insù tal Minima si porrà Sesta, ouer Ottaua; & all'ingiù sarà Terza, ò Quinta, ouer'Ottaua. Se 'l salto sarà di Quinta uerso l'acuto, la Minima si porrà Terza, ouer Quinta; & se uerso 'l graue, Vnisono, ò Sesta, ò pure Ottaua. Et se per caso tal salto fusse di Sesta (come suole alle fiate auenire) all'insù, si porrà tal Minima Decima; ma se all'ingiù, Terza, ouer'Quinta. Vltimamente nel salto d'Ottaua uerso l'acuto tal minima si porrà Ottaua, ò Decima, ò Duodecima. Et uerso 'l graue s'accommoderà Vnisono, ò Terza, ò Quinta; delle quali Regole se ne potrà ueder molte osseruate nel sequente essemplio [...].

[sigue ejemplo musical]

[p. 319] L'altra sorte de Contrapunto all'Vnisono si fà sotto la parte del Soggetto, con l'istess'osservanze de gradi & salti; nel quale si dè anco sommamente auertire; come ho detto della mostrata di sopra; di non far alcun mouimento di grado da una Minima all'altra, ne uerso 'l graue, ne uerso l'acuto; & in questa particolarmente non si farà alcun salto di Quarta. Et quando le due nominate Semibreui saranno unisone, la detta Seconda minima della prima potrà esser'Vnisono, ò Terza, ouer Quinta. Ma quando conteneranno il mouimento di grado ascendente, tal minima si porrà Terza, ò Quarta, oueramente Quinta; & uorrà esser Quinta, ò Sesta quando tal grado sarà discendente. Il salto di Terza ascendente uorrà Vnisono, ò Terza; & quel di Terza discendente, uorrà Vnisono, ò Terza, oueramente Quinta. Quel di Quarta ascendente, uorrà Vnisono, ò Terza, ò Quinta, & Sesta; oueramente Ottaua dourà essere quello di Quarta, discendente. Quando tal salto sarà di Quinta, ascendente, tal Minima dourà essere Vnisona, ò quarta, ouer Sesta, & anco Terza sopra 'l Soggetto. Ma quando sarà discendente, potrà esser Decima, ouer Duodecima. In quello di Sesta ascendente potrà esser Terza, oueramente Quinta; & in quello che sarà di Sesta discendente, sarà dibisogno che sia Quarta, ò Sesta, ouer'Ottaua, & anco Decima. Ma in quelli d'Ottaua, s'accommoderà l'Vnisono, ò la Terza, oueramente alla Quinta; come nel sequente essemplio si uede osseruato.

[sigue ejemplo musical]

[...]

[p. 321] Et questo sia detto intorno à i Consequenti d'Vnisono & di Ottaua. Ma per uenire à quelli, che seguono la Guida per una Diapente acuta, ouer graue; incominciaremo da quelli, che si fanno sopra la parte del Soggetto, & hanno il Consequente in acuto. Onde tra l' altre cose, che sono d'importanza in questa sorte de Consequenti, si dè osseruar di fare, che la Guida non faccia mai salto ne di Quarta, ne di Sesta all'insù; ne anche salto di Terza, ne di Quinta all'ingiù. Et quando le due nominate Semibreui saranno l'una dall'altra lontane per Vnisono; sarà dibisogno, che la Seconda minima, che casca sopra la prima di esse, sia Ottaua sopra, ouer Terza sotto 'l Soggetto. Ma quando conteneranno il mouimento di grado all'insù, tal minima sarà Terza, ouer Quinta sopra di esso; oueramente si porrà tutta la prima Semibreue, che sarà Ottaua; onde nel Consequente nascerà la Sincopa di Vndecima, che si haurà da risolvere; come di sopra si è mostrato, con la Decima; per[p. 322]cioche allora necessariamente bisognerà che la Guida faccia la prima Minima della seconda Semibreue Sesta, & la seconda Quinta; similmente si potrà porre la prima semibreue, che nella prima

minima siano due semiminime, l'una Terza & l'altra Seconda; & che la seconda minima sia tutta Terza. Ma quando le due Semibreui conteneranno il grado ascendente; allora la detta seconda minima sarà Terza, ouer Quinta. Quando poi il salto sarà di Terza ascendente, la detta Minima sarà Vnisona ò Terza; & se 'l sarà discendente, si farà Terza sotto la parte del Soggetto. Salto di Quarta ascendente uuol Terza; & discendente uuol simigliantemente Terza, ouer Quinta. Il salto di Quinta ascendente uuol Quinta, & quel che discende uuol medesimamente Quinta; ma sotto esso soggetto. Quel di Sesta ascendente uuol Sesta, & quello che discende uuol Terza. Salto d'Ottaua ascendente uuol Sesta; & quando è discendente uuol Quinta, ò pure Ottaua, l'una & l'altra sotto la parte del Soggetto. La onde osseruando queste cose primieramente, che sono necessarie, & continuamente essercitandosi; potrà nascere un tal Contrapunto con la sua Guida & Consequente; come è quello, che segue.

[sigue ejemplo musical]

[...] Et questo sia detto intorno à quelle Conseguenze, che si cantano alla Diapente acuta. Ma quando uorremo far quelle, che si cantano alla Diapente graue, sopra la parte del Soggetto; bisognerà osseruar sopra ogn'altra cosa, di non far che la Guida canti per salti di Quarta all'ingiù; se non quando si porrà la prima Minima della prima [p. 324] delle due nominate Semibreui, & due Semiminime sequenti, che uadino per gradi uerso 'l graue; percioche torna alle fiate commodo. Ne debbe far due salti di Quarta l'una dopo l'altra. Ma quando la parte del Soggetto si muouerà da una figura all'altra per Vnisono; la seconda minima, già tante fiate nominata, si porrà Vnisona, ò Terza, ouer Quinta sopra la prima delle due nominate Semibreui. Facendo poi il passaggio di grado uerso l'acuto, potrà porsi Ottaua, ouer Decima. [...].

[p. 327] Hauendo adunque il Contrapuntista riguardo à tutte queste cose, potrà compor la Guida sopra 'l suo Soggetto di maniera, che 'l Consequente la seguirà senz'alcuno discommodo, come nel sequente essemplio si può uedere. Ma queste Conseguenze siano per una parte di quelle, che si possono dimostrar, per fare à mente sopra un Soggetto qual si uoglia, poi che le maniere sono quasi infinite; le quali giudico essere à bastanza à i Studiosi di pronto & viuace ingegno; essendo che da queste maniere ne potranno cauar dell'altre con lo studio, che ui porranno. Debbe però auertire ciascheduno, che in queste sorti de Contrapunti, ò Compositioni, con simili osseruanze & oblighi, il Compositore non può à suo piacere limare (dirò così) & correggere 'l suo Contrapunto, secondo quelle Regole, che di sopra habbiamo mostrato; percioche non è libero; ma è sforzato di por le Consonanze l'una dopo l'altra, secondo che richiede la natura del Soggetto; La onde tali Contrapunti, ò Compositioni si possono chiamar veramente Sforzati; & chi non lo uorrà credere, facendone la proua da se stesso potrà esser chiaro; che in queste cose è gran pazzia il volere ostinarsi, & cercar quello, che per uia alcuna mai si potrà ritrouare. E' ben uero, che colui il quale si esserciterà in simili Contrapunti, potrà correggerli con qualche facilità.

Hora lasciando da un canto queste maniere de compositioni, voglio che veniamo à dimostrare alcune sorti de Conseguenze doppie, che si fanno à mente senza Soggetto; le quali dico esser de molte maniere; Et porrò questa per la prima, laquale primamente dà un Contrapunto doppio à Due voci; doue 'l Consequente nel Principale canta dopo la Guida per una Diapente graue, hauendo fatto una Pausa di lunga, & nella Replica, quel ch'era Consequente diuen [p. 328].

[sigue ejemplo musical]

ta Guida, & la Guida consequente, ilquale canta dopo essa Guida per una Diapason acuta, dopo lo spacio di tanto tempo, quanto cantarono prima; cioè, della pausa di Lunga. La onde si ode un Contrapunto molto diuerso dal primo. Dopo se 'l si ritornerà à far cantare il Principale, & la Replica con i loro Consequenti dopo le lor Guide per ordine, come prima si fece;

haueremo una Doppia conseguenza, che si potrà cantare à tre uoci insieme; come nel sequente essemplio si può uedere & uedere. Ma in questa sorte di doppia Conseguenza sopr'ogn'altra cosa si dè osseruare, che nel Principale non ui sia Sesta per niun modo; ne si dè far, che la Guida passi sotto 'l Conseguente; ne si dè por mai Terza, & poi Quinta descendendo l'una & l'altro; ne si passa dall'Ottava alla Quinta per contrarij mouimenti; percioche nella Replica il Contrapunto non ritornarebbe bene. Et perche in tal sorte de Contrapunti la Quinta, che si pone nel Principale, ritorna Ottava nella Replica; però cotal Quinta non si haurà da continuare molto di lungo. Si debbe etiandio sapere, che quando questa sorte di Conseguenza si restringe à far che 'l Conseguente [p. 329] seguiti la Guida per poco spacio di tempo; come sarebbe dire, d'una pausa di Semibreue come nel sequente essemplio si uede oltra quello, che si hà osseruato di sopra, bisogna

[siguen dos ejemplos musicales]

anco auertire, non solamente di non continuare quattro Terze l'una dopo l'altra ascendendo, ouer discendenti le parti; percioche non tornarebbono bene, quando cantassero le Guide & li Consequenti insieme; ma che i mouimenti nel discendere siano di Terza, ò di Quinta; & nell'ascendere non siano minori de quelli di Quarta. Non si farà Terza & poi Decima per contrarij mouimenti; & sopra ogn'altra cosa bisogna auertire di non replicare immediatamente alcun passaggio in Quarta più acuta, il qual passaggio contenga tante figure, che siano equiualeanti ad un Tempo; cioè, à due Semibreui; & questo perche nel secondo Conseguente ritornano tante Ottaue. Vltimamente, quando si porrà il Soprano, che sia Guida del Tenore & questo dell'Alto, & siano l'uno all'altro Consequenti; & che l'uno canti dopo l'altro per una Pausa di Semibreue; cioè, il Tenore dopo il Soprano, per una Diapason graue, & l'Alto sopra esso Tenore per una pausa simigliantemente di Semibreue per una Diapente acuta; oueramente sotto esso Soprano dopo un Tempo, ò pausa di breue, per una Diatessaron graue; ne uerrà una Cantilena come è la sequente [p. 330]

[sigue ejemplo musical]

Quando però si osseruare di non far mai Sesta; ne due Terze, che ascendino, ò discendino l'una dopo l'altra; ne di far Sincopa alcuna, nella quale sia alcuna dissonanza. Quelli gradi, che si osseruano nel modulare, ò Cantare, sono, che si ascende per Terza, ouer per altro salto maggiore; ma non si discende per minore di quello di Quarta. Et questo basti intorno à quelli Contrapunti & Conseguenze, che si fanno à mente. Non creda però alcuno, ch'io habbia posto in ciascheduna sorte di esse tutte quelle Regole, che osseruare si debbono, percioche sarebbe in errore; essendo che solamente hò posto quelle, che mi è paruto esser di maggior'importanza, & essentialmente fanno alla natura del Contrapunto; però colui, il quale si uorrà essercitare in simili maniere di Conseguenze & Contrapunti; dando opera allo studio, potrà ritrouar quello, da che si haura da guardare, & quel che douerà osseruare, accioche il suo Contrapunto uenga netto, & purgato da molti errori, i quali possono occorrere, facendo dette sorti di Contrapunto [...].

**4.7. Vincenzo Galilei, *Dubbi in quanto io ho detto dell'uso dell'enharmónio con la solutione di essi* [1591] ( Firenze, Biblioteca Nazionale, MSS Galileiani Anteriori a Galileo, Vol. III), fols. 63r-68r**

En este apéndice he transcrito íntegramente el tratado de Galilei *Dubbi in quanto io ho detto dell'uso dell'enharmónio con la solutione di essi*. En este tratado, Galilei pone en relación las consonancias típicas de la música de tradición oral de su época con la música de los antiguos griegos. Según Galilei, la música de la tradición oral, que por sus características de sencillez y naturalidad refleja las características de la música griega, representa la forma artística ideal para la expresión de “tutte le passioni et l'affettioni dell'animo”. A través de la comparación con la cultura griega, Galilei está dignificando un repertorio que en su época, a pesar de pertenecer a la cultura oral, ya había entrado a formar parte de la cultura escrita. El aspecto más interesante del tratado es la explicación de cómo realizar el acompañamiento ideal para las “arie”. El acompañamiento (“unísono”) que según Galilei refleja el tipo de música que Platón hubiera aprobado, y que es utilizado en las “arie” populares del siglo XVI y en todas las obras basadas en el esquema de folía o en esquemas parecidos, es generado mediante el empleo de aquellos intervalos repetitivos y predecibles que Guilelmus explicó en su tratado a finales del siglo XV. Además, Galilei explica desde un punto de vista fisiológico aquel proceso (que he nombrado “emancipación de la consonancia”), llevó a la emancipación de las estructuras verticales y acordales de la música a partir de una concepción contrapuntística. Véase Capítulo IX.5.

---

[fol. 63r] Dopo l'haver discorso intorno al fatto dell'henarmonio quanto mi era sovvenuto, credevo insieme di haver risposto a tutte l'obbiettioni che fare mi si potessero; ma vedo non essere così; imperoche mi si parano di nuovo davanti l'infrascritte difficultadi. Dubiteranno alcuni che consistendo la perfettione di lui nella delicatezza de suoi particolari acchordi, in qual maniera lo potesse Olimpo con la Tibia, strumento di non più che un solo suono nel tempo medesimo, ritrovare, et dato che con altri mezzi Olimpo speculato l'havesse prima, et dopo insieme con altri suoi Tibicini meso imprattica come sarà vero diranno quelli, che le sue Arie si come vuole Plutarco, non più di tre, quattro voci ricercavano, oltre all'impertinente mio dubitare, se la quantità ordinaria delle dita era sufficiente da poter con la Tibia l'henarmonio sonare; mi s'opporranno i medesimi con dire non havervi luogo quel cumulo di consonanze diverse da me considerato, al qale fa di mestiere di diece corde almeno [fol. 63v] nel tempo medesimo, non che in tutto il progresso de l cantilena, et saper il contrario gl'Antichi, come vogliono altri, non cantavano in consonanza, ma all'Unisono; dal [parere] dei quali nel Dialogo da me scritto dell'antica et della moderna Musica non mi allontano; come sarà vero potranno i medesimi soggiungermi; che l'eccellenza dell'henarmonio consistesse finalmente nel porre in atto un cumulo di tanti suoni diversi, le quali cose tutte, pare di prima vista ripugnarsi tra di loro; che si non picciol la fatica sarebbe a quello che si pigliasse assunto di accordarle di maniera che tra di loro non fusse discrepanza veruna. La

qual fatica ancora che a me poco attenente, piglierò al presente per mio diporto volentiere, affine che dal detto mio Discorso ne cavino gli studiosi della facultà che in esso ho trattato, utilità maggiore di quella che senz'essa cavata non haverebbono.

E adunque prima da sapersi, che Olimpo fu uno degli illustri Musici che siano mai stati; non solo dico io nella cosa della Tibia et nel cantare ad essa ma nel comporre cantilene et arie in tanta eccellenza, che si mantennero dopo esso molti secoli [fol. 64r] in grandissima reputatione, et secondo tale ha del verisimile ch'egli avesse una fioritissima Accademia: non altramente di quelle che hebbono dopo Platone et Aristotile nella filosofia, et dopo l'havere come io ho detto ritrovato et composto con i caratteri et le cifre usate dai Greci corrispondenti alle note et al nostro contrappunto, le sue arie enharmonie, le sonava di poi insieme coi suoi scolari, o pur le faceva sonare ad essi o ad altri, dire che se bene molti cantavano o sonavano insieme, si teneva sermone solo del compositore come del franciosino hoggi, et egli in quel mentre incantava sopra; et oltre alla musica non è punto da dubitare ch'egli non valesse ancora nella poesia; per che nei grandi in quel tempo non era la musica dalla poesia, ne la poesia dalla musica disgiunta. Quanto poi que e dette sue arie non ricercassero piu di tre o quattro corde et voci, neanche questo repugnerà a quanto io ho detto sempre he la cosa sia intesa nel vero suo sentimento: atteso che ancora hoggi molte delle mostrate arie o non aggiungono o non trapassano la quantità di sei corde; come sarebbe per esempio la parte del soprano di Come t'aggio lasciato vita mia, ti parti cor mio caro, la brunettina mia, la pastorella [fol. 64v] si leva per tempo, l'aria comune della terza rima, quella della romanesca, et nelle altre; il soprano delle quali che è quello che dà principalmente loro l'aria, quando bene anco cantasse in consonanza con sei et otto altri, non passa oltre la detta quantità di corde. Et se cotali arie hoggi, composte impensatamente senza veruna sorte di limitationi, ma secondo la voglia libera del compositore sono tali quali io dico; quanto ha del verisimile che fusero così fatte quelle degl'antichi composte da huomini di tanto valore et con tante considerationi, et di più professori di fare, che quella parte la qual dava l'aria a tutta la cantilena, ricercasse pochissime corde, ma fosse parrà ad alcuni, i quali trovano nelle antiche memorie, che Apollo, Marsia, Orfeo, Arione, Terpandro, Anfione, Timoteo et altri infiniti sempre cantan soli: ne per il contrario si legge, che quantunque molti cantassero insieme, cantassero in consonanza: il qual uso potrebbono credere che fusse da loro disprezzato, et cantassero all'unisono, et così parimente nel cantare un solo, o al suono d'uno o più stromenti, le qual cose son diretto alla verità contrarie: imperoche [fol. 65] l'arie loro eran in generale dette armonie: la qual voce harmonia vuole Aristotile che no altro importi il suo significato, che mistura di suono grave et di acuto, ma però consonante. Platone, nelle sue leggi, impone che si canti all'unisono, et no in consonanza; la prohibitione di che la manifesta l'inditio he si cantasse in consonanza, et quello che inferir volesse Platone nel così comandare, si dirà poco i sotto. Et se bene qual siano de nominati musici si legge che soli cantavano, non però si legge mai che cantassero senza lo strumento, ma si ben sempre al suono di esso; il quale insieme con il cantante faceva l'harmonia: et non cantando in consonanza più cantori insieme nell'istesso tempo, cantavano però al suono di esse consonanze cagionate dallo strumento per se stesso et con le voci. Oltre che privare la musica dell'uso loro non è egli (com'io ho detto altra volta) l'istesso che privare la pittura della vaghezza de' colori? Dannava principalmente Platone il cantare in consonanza molti insieme con diversità d'arie come si costuma hoggi, prima per che la diversità di esse arie udite nel medesimo tempo, si conrompano la natura propria et particolare loro l'un l'altra, et così alcuna di loro [fol. 65v] ciucciami non puo conseguire il suo fine; oltre che le parole non sendo bene intese dagl'uditori non posano consecuentemente operare in essi alcuno effetto la fava. Dannava il medesimo Platone il cantar un solo allo strumento in consonanza, et lodava il cantare ad esso all'unisono, il sentimento vero della qual legge, interpreto io di questa maniera. Puossi allo strumento cantare all'unisono in due modi, il primo et il piu semplice è, che lo strumento ne faccia più d'un solo suono con tohare una sola corda, la quale sia unisono con la voce di quello che ad esso instrumento canta; et questo siffatto modo

credo io che fusse usato in quelli primi principi sopra gli strumenti di fiato et di corde, ma avanti però gli huomini sapessero senza esso cantare, et che si venisse in cognitione delle consonanze et del modo di servirsi dell'uso loro. Il secondo modo di cantare all'unisono si introdusse per mio avviso dopo l'uso delle consonanze; et questo è quando uno canti allo strumento del quale siano percosse più corde nel tempo medesimo, tra le quali sia ancora la parta di quello che canta, disposte si che faccino tra di loro diverse consonanze et cio parimente si puo fare in due maniere. Una che è la pincipale et la vera, segue tutta volta che l'aria di quello che canta allo strumento sia di maniera uniforme alle consonanze da quello che poi è tutto un corpo et <un istesso> [fol. 66r] suono; cotal accade a quelle Arie da me di sopra nominate: segue l'altra maniera tutta volta che quel tal corpo di consonanze diverse cagiona lo strumento, non sia con l'aria del cantante perfettamente proportionato et unito; et all'hora si potrà dire che quel tale cantasse in consonanza allo strumento; non altramente di quello che ne mostri la seconda parte del presente essempio

### Unisono

### Consonanza

che è quella dannata da Platone, et approvata la prima non altramente che all'unisono cantasse se ben con l'uso delle consonanze; ma di maniera tra di loro uniforme che all'udito rappresentano per modo di favellare un solo suono [fol 66v]. Imperoche le tre parti più gravi accordano di maniera con la quarta parte più di loo acuta, che più oltre (mercié delle regole del contra[punto]) non è lecito desiderare. Con grandissima ragione furono dagli antichi giudicate di somma eccellenza l'arie d'Olimpo se non altro per quella parte a noi nota, che è il ricercare pochissime corde; imperoche il cantare nel ricercare delle voci ha da esere solo differente del parlare, quanto basta a distinguere questo da quello. Ma vedo si di qui, che l'ignoranza o l'invidia farà dire ad alcuni maligni, che le musiche d'Olimpo sendo simile all'aria della Girometta et a quella di Gianbrunaccio. E' forse ch'elle fusseno maravigliose; et così verranno a deridersi et dagli antichi musici et di me ancora nel tempo medesimo; a' quali io replicherò , che tra le cantilene più famose circa la bellezza dell'aria de moderni contrappuntisti ci si

annoveranno Pur viv' il bel costume, Si gioioso, qui cadde un bel pastore, occhi miei che vedesti, aspro core, fuggi speme mia fuggi; et qual siano altre cantilene renderne più di queste repute, le quali quando non ricerchi la parte che da loro l'aria quella poca quantità detta di voci, non è perciò che elle non si possano si fattamente accomodare; et le quali con molto più gusto sarebbero udite da quelli che sono per l'ordinario; et vie più da quelli che non hanno il senso corrotto. Et le [fol. 67] haverebbono molto bene sapute fare i buoni moderni ancora, tutta volta che il fin loro fusse stato tale quale era quello degl'antichi; ma perchè hoggi è intesa la cosa a rovescio, non è maraviglia ch'elle siano tali quali noi le udiamo. Vedesi ultimamente che il ricercare di poche corde è cosa naturale e in ragionando e in cantando; perche il fine dell'uno e dell'altro è solo l'espressione de concetti dell'animo con il mezzo delle parole bene espresse e intese, i quali con essere dagli uditori si genera in loro quell'affetione che al musico piace con il loro mezzo trattare; et artificiale è il ricercarne molte; la qual cosa agli strumenti fatti della medesima arte nell'esser soli sonati conviene, et non punto alle voci dalla natura prodotte, si nel cantar solo come ancora nel cantare al suono di qualsia strumento: il che varrebbe benissimo fatto sempre che si rimovesse quella parte delle regole del contrappunto, che osta a cotal fine. Et se alcuno mi replicasse sendo naturale all'huomo il potere con la sua voce ricercare senza fatica otto, dieci, o più corde, saranno adunque oltre le tre o le quattro che ricercava Olimpo tutte le altre otiose. Laonde io rispondo non esser così; imperoche le tre o quattro che ricercava Olimpo in una cantilena [fol. 67v] non era sola atta a esprimere tutte le passioni et l'affetioni dell'animo, et quelle tre o quattro corde che si ricercherà un animo quieto, non sono le medesime di quelle che convengono al concitato, o a quello che si lamenta, o veramente al pigro et al sonnolento. Perchè il quieto ricerca quelle di mezzo, il queruolo le acute, el il pigro e sonnolento le gravi; si come ancor questo userà i numeri tardi, il quieto i mediocri, et il concitato i veloci; di maniera che il musico si verrà a servire hora di queste, et altra fiata di quelle secondo l'affetione ch'egli cercherà di rappresentare per imprimerla negli uditori. Mi resta solo a dichiarare qual sia l'imperfessione ce apportano le regole del moderno contrapunto al primo esempio della sopradetta Aria, ed è tale. Tutta volta che la parte del basso in cambio della decima ch'ella fa con il sopra[no] con la seconda minima fare seco Ottava; et la parte del contralto vengha a far in qual mestiere con la parte del basso Quinta invece d'Ottava; conseguirà il perfetto desiderato, chi glielo vieta adunque; la legge de moderni contrapuntisti che gli proibisce l'uso di due Ottave, et quello ancora di [fol 68r] due Quinte. Legge in cotale affare veramente contro ogni legge dell natura del canto. Et questo basti perche a sufficienza nel mio Dialogo dell'antica et della moderna musica ne ho detto.

#### **4.8. Diego del Puerto, *Portus Musice* (Salamanca, 1504), fols. b1r-b3r**

Los temas tratados en la sección del *Portus musice* dedicada al contrapunto y a la composición no difieren mucho de lo que se puede leer en otros tratados de la época. El autor divide esta parte del tratado en cinco capítulos; 1) “De contrapuncto”; 2) “De contrapuncto visus”; 3) Sequuntur duodecim gamme; 4) “Forma de componer a tres voces”; 5) “Para echar los contras altos”. Las reglas de composición e improvisación explicadas por del Puerto, complementadas por el ejemplo que el autor proporciona al final del capítulo dedicado al contrapunto, muestran una fuerte analogía con el método de composición-improvisación descrito por Guilelmus. Aunque del Puerto proporciona algunas combinaciones fijas entre tres

o cuatro voces, que reflejan el concepto de “consonancia” de los tratados de Durán y Tovar, el proceso de composición que genera las estructuras acordales del “Exemplum regularum supra dictarum” se basa esencialmente en una concepción lineal y polifónica de la música, tal como ocurre en el tratado de Guilelmus. Véase Capítulo X.3.3.

---

#### De contrapuncto.

In contrapuncto sunt duodecim species videlicet unisonus, iii, v, vi, viii, x, xii, xv, xvii, xix, xx. Sed istarum sunt perfecte videlicet unisonus, v, viii, xii, xv. Imperfecte sunt alie sex videlicet iii, vi, x, xiiii, xvii, xx. Istarum duodecim quattuor sunt simplices videlicet unisonus, iii, v, vi, uattuor composite, videlicet viii, x, xii, xiiii et alie quattuor decomposite, videlicet xv, xvii, xix, xx. [...].

[fol b1v] Item est sciendum quod quilibet tonus habet suas clausulas, in quibus sedet contrapunctus, sitas in tribus signis, videlicet in primo et finali diapentes et ultimo diathessaronis quibus quilibet tonus componitur ut supra dictum est, exemplum primus et secundus in signis de res. In primo in dsolre, alamire, dlasolre. In secundo in are, dsolre, alamire. Tertius et quartus insignis de mis, quintus et tertius in signis de fas, sectumus et octavus in signis de sol vel re. Dicitur claususla quandocumque contrapunctus et planus discurrunt per sextas vel tertias et suas equivalentes et cadunt in specie perfecta una per tonum altera per semitonum [...].

#### De contrapuncto visus.

Ad contrapunctum visus, punctus a puncto est viii. iii inferior vi, iii superior x, iiii inferior quinta, v superior xii, vi inferior iii, vi superior xiiii, viii inferior unisonus, viii superior xv, et hoc ad quintam regulam, quod in una hoc non posset platicari.

[siguen las “duodecim gamme”: fols. b1v-b2v].

#### [fol. b2v] Forma de componer a tres voces.

Para componer algunas obras a tres o quatro voces has de tener la orden siguiente. Para dos voces no es mas necessario, que arriba está latamente dicho. Para a tres has de conformar muy bien el tenor con el tiple, y si el tiple estuviere viii encima del tenor puedes echar la contrabaxa v encima el tenor que será iiii baxo tel tiple, o iii encima del tenor que sera vi baxa del tiple, o unisono y sera mejor, o 3 baxo el tenor que será x del tiple, o v baxo el tenor que sera xii del tiple, o viii baxo el tenor que será quinzena de tiple; y si el tiple estuviere v encima el tenor, puedes tomar 3 encima el tenor y sera 3 baxo el tiple, o unisono con el tenor y sera la que se era, o viii de baxo el tenor y sera xii con el tiple; o el tiple x encima del tenor, y entonces podras echar el contrabaxo viii encima el tenor que sera 3 del tiple, o v encima el tenor que será vi del tiple, o 3 encima el tenor que sera viii del tiple, o unisono que sera la que se era, o 3 baxo el tenor que sera xii con el tiple, o viii debaxo el tenor que sera xvii con el tiple; y contino es muy bueno el contrabaxo tomar unisonus con el tenor, y despues variar por



sus especies adelante, y fenecer en especie perfecta, assi como en unisonus, o en v encima o viii abajo. Hase de ordenar el tiple con el tenor y despues echar la contrabaxa salvo su quisiere diferenciar en decenar la contrabaxa con el tiple en algunos dulces pasos, que entonces esperara el tenor, y despues conformaras el tenor muy bien y facilmente con el tiple y con la contra. Y tan bien, si quisieres echar caça una empos de otra, es menester de fantasear el paso que mas agrade al componente y ponerle en la voz que mas quisiere, pongamos que sea en el tiple. Durante la cantidad de tiempo de la caça ha de contar y poner lo en pausas calladas en el tenor tantas quantas vale la caça y después haga otra tal caça en el tenor dexado esto venga y ponga tantas pausas quantas basta el tiempoasi del tenor como del tiple y faga la misma caça susodicha, después concierte el tiple con la caça del tenor, y después todo con la contrabaxa y assi fará qualquiera música acordante.

#### Para echar los contras altos.

Para echar los contras altos ha de ser el cantor muy cauto y antes conformar muy bien las cláusulas de las otras voces cada tono de las suyas, y no de las ajenas, assí como arriba esta platicado; y ha de mirar porque los contras altos contino andan de esta suerte: o tercera bajo del tiple, o 3 encima del tenor, iiii bajo el tiple, o iiii encima del tenor, sin miedo se puede echar, a mayor parte v o viii encima del contrabaxo guardando la orden del contrapunto. Las contra altas se han de echar de suerte que sean cantables y no diformes, como muchos fazen. Verdad es que no se pueden fallar lugares tan aparejados para echar como en las otras voces, pero a esto ha de suplir el vivo ingenio del componedor. Si el tiple del tenor este un x y la contra baxa quinta encima del tenor, puedes echar la contra alta viii encima del tenor que es quarta con la contrabaxa y tercera con el tiple; y si el tiple estuviere viii encima el tenor y la contra baxa tercera encima el tenor que es sexta del tiple, echaras tercera encima la contrabaxa que es quinta del tenor y quarta del tiple; si la contrabaxa estuviera quinta debaxo el tenor y el tiple sexta encima echaras quarta encima el tenor que sera 3 baxo el tiple y octava enima del contrabaxo; y si la contrabaxa estuviere viii debaxo el tenor, y el tiple v encima, echa la contra alta 3 encima el tenor que sera 3 baxo el tiple, y x de la [fol. b3r] contrabaxa: o iiii debaxo el tenor que sera viii baxo el tiple y iiii baxo el tenor, y v encima la contrabaxa; y si quieres echar caças faze lo suso dicho. Hase de diferenciar la obra lo mas que se pueda no saliendo de las cláusulas del tono y hase de guardar en la progresión del canto de echar especies perfectas una empos de otra, asi como el tiple con el tenor o contra alta o baxa, y lo mismo de todas las otras voces. Lo defectuoso suppla lo el bivo ingenio del componedor que vale mas que no lo escripto y para exemplo desto hize esta poca de obra que sigue.

Exemplum regularum supra dictarum

Musical score for instruments: [Tiple], C[ontra] I, Tenor, and C[ontra] II. The score is in 7/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The [Tiple] part is in the alto register, C[ontra] I in the soprano register, Tenor in the tenor register, and C[ontra] II in the bass register. The music consists of a single melodic line for each instrument, with various rhythmic values and accidentals.

Musical score for voices: S, A, T, and B, starting at measure 11. The score is in 7/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The Soprano (S) part is in the soprano register, Alto (A) in the alto register, Tenor (T) in the tenor register, and Bass (B) in the bass register. The Soprano part has a melodic line with various rhythmic values and accidentals. The Alto, Tenor, and Bass parts have a more rhythmic, accompaniment-like quality.

Musical score for voices: S, A, T, and B, starting at measure 19. The score is in 7/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The Soprano (S) part is in the soprano register, Alto (A) in the alto register, Tenor (T) in the tenor register, and Bass (B) in the bass register. The Soprano part has a melodic line with various rhythmic values and accidentals. The Alto, Tenor, and Bass parts have a more rhythmic, accompaniment-like quality.

contrabaxa: o. iiii. de baxo el tenor que sera. viij. baxo el tiple. y. iiii. baxo el tenor. y. v. encima la  
 contrabaxa. y si quisieres echar caças fase lo suso dicho. base de diferenciar la obra lo mas que  
 se pueda: no saliendo delas clausulas del tono. y ha se de guardar en la progression del canto  
 de echar especies perfectas semejantes vna empos de otra. asi como el tiple cōel tenor o con  
 tra alta o baxa: y lo mismo de todas las otras voces: lo defectuoso suppla lo el bino: ingenio  
 del componedor que vale mas que no lo escripto y para exemplo d̄sto bize esta poca d̄ obra  
 que se sigue. **¶** Exemplum trium 7 quattuor vocum.

Exemplum regularum supra dicta rum

Exemplum regularum supra dicta rum

Exemplum regularum supra dicta rum

Exemplum regularum supra dicta rum

¶ Rationem diuersitatis vide supra in suo loco.

vii. t. psal.

Septimus ton⁹ sic incipit sic flectitur sic mediatur 7 sic finitur. Se vo va e

offici oris

Seculoꝝ amē. Glo ri a patri 7 filio 7 spiri tui sancto, Sicut erat

riso rior

in principio 7 nunc 7 semper 7 in secula seculozum a men. Glo

**4.9. Domingo Marcos Durán, *Sumula de canto de órgano, contrapunto y composición vocal práctica y especulativa* (Salamanca, [ca. 1502-1506]), fols. b3v-b6v.**

Afirmando que “el canto de órgano no es sino contrapunto puntado”, Marcos Durán realiza una distinción entre las dos disciplinas basándose simplemente en el empleo o no de la escritura. La parte de la *Sumula de canto de órgano* dedicada al contrapunto tiene la misma estructura de la sección del *De preceptis artis musicae* de Guilelmus Monachus dedicada a las reglas básicas de esta disciplina. El capítulo de la *Sumula* donde se explica el “contrapunto de viso” es particularmente extenso con respecto a otros tratados de la época. Durán, además de atestiguar la difusión de esta técnica en España entre finales del siglo XV y principios del XVI, nos desvela muchos detalles sobre las formas de realizar el contrapunto improvisado. Con respecto a las reglas de Guilelmus, Durán no proporciona una fórmula que indique sucesiones fijas y previsibles de intervalos a utilizar. Sin embargo, su método de composición refleja los procesos compositivos evidenciados en el tratado de Guilelmus. Además, Durán utiliza el término “consonancia” en la misma acepción de “acorde” con la que lo utiliza Santa María. Evidentemente, ya a principios del siglo XVI, los músicos y teóricos españoles tenían ya una concepción acordal de la música polifónica. Véase Capítulo X.3.1.

---

[fol. b3v] Capítulo xxv.

[...] Item los tonos en el canto de órgano se conocen en el tenor, porque se ha en lugar del canto llano. E por esso se dize tenor, que todas las bozes tienen en él fundamento que dependen del mediate vel imediate, y el tiene a todas. E como el canto de órgano no es sino contrapunto puntado el qual va sobrelcanto llano, así todas las bozes del canto de órgano van y se fundan sobre el tenor. Et ideo dicitur tenor a tenendo, quia omnes voces tenet atque sustentat.

[...].

[fol. b4v] Capítulo iii. Quantas maneras ay de contrapunto.

El contrapunto quiere dezir que va a un punto contra otro. Esto se entiende principalmente en las species perfectas, que si el canto llano acaba la fuga decendiendo, el contrapunto ha de corresponder al fin subiendo y al contrario. Item tenemos contrapunto llano, partido y diminuydo: llano es quando a cada compás o punto de canto llano damos otro de contrapunto. Partido es quando sobre un punto de canto llano damos dos species de contrapunto. Diminuydo es quando sobre un punto de canto llano passamos inclusive de tres specoes adelante quantas diminuyendo bastaren en un compás, guardanso las condiciones de las reglas siguientes.

#### Capítulo iiiii. De las reglas universales para todos los contrapuntos ordenados por las species cosonantes y concordantes.

Has de començar y acabar contrapuntando solo en especie perfecta y la mas alta que pudieres alcançar sobre el canto llano. E si ay dos contrapuntantes o mas no se guarde esta regla salvo aguardarse concertadamente unos a otros segun adelante se afirma en la composición.

Item no harás dos species perfectas semejantes inmediate una tras otra. salvo en sincopa, o mediante pausa entre perfecta y perfecta semejantes, o una perfecta encima del canto llano y aquella mesma debaxo. [...].

Item ordena el contrapunto de las species o bozes más cercanas en special en los triples y fuye las remotas slvo por fazer diferencias o mudar de salto en disyuntas.

Item no des ni mi contra fa ni fa contra mi en especie perfecta porque se guarde la verdadera composición del unisono, dyapente y dyatesson de sus compuestas y sobrecompuestas.

Item si el canto llano unisonare ha de andar el contrapunto al contrario.

Item para cantar contrapunto concertado a dos o tres o quatro bozes has de mirar que no se toque una boz con otra en especie falsa asy como en segunda, septima, nona, undecima salvo en diminución gradatim o síncopa o cláusulas, las cuales sin ellas no se pueden fazer.

#### Capítulo v. En que partes has de clausular comumente.

Las cláusulas en los tonos maestros faras en el punto final. E cinco puntos encima inclusive. En los discipulos tan bien en el punto final. E quatro puntos de baxo inclusive. E universalmente en todos los tonos do fazen su asiento, o en fin de fuga [...].

[fol. b5r] Capítulo v [sic]. De las reglas de poceder en el contrapunto de viso, e la causa porque le dezimos de viso.

El contrapunto de viso se llama assi qorque quado por el contrapuntamos ymos cantando y contando ala vista por cinco reglas no saliendo de ellas, que por una reglas por esta causa no podemos contrapuntar. E por tanto fue constituydo sobre cinco reglas, tiene por subjecto un dyapasson sobre que se funda, por que lo cantamos viii onde lo contamos, E quando dize adelante en las reglas arriba o abaxo entiendese del canto llano. Has lo de praticar así: unisonus al contar es viii al cantar, iii encima al contar es x al cantar et sic de aliis. E has de saber quetenemos unisono simple y compuesto. Simple es quando el canto llano y contrapunto están yguales en un sonido; compuesto es quando se canta octava donde se cuenta.

#### Capítulo vi. Para contrapuntar bozes primas altas o de niños sobre bozes mudadas, así por lo alto como por lo baxo.

Unisonus compuesto es viii; iii encima es x; v encima es xii; vi encima es xiii; viii encima es xv; x encima es xvii; xii encima es xix; xiv encima es xx; xv encima es xxii. Practicarlo has así: unisonus compuesto sobre el canto llano al contar es viii encima al cantar; iii encima al contar es x al cantar; v encima al contar es xii al cantar; vi encima al contar es xiii al cantar et sic de aliis. Item para lo baxo, unisonus compuesto es viii; iii debaxo es vi

encima; iiii debaxo es v encima; vi debaxo es iii encima; viii debaxo es unisonus simple; x debaxo es iii; xii debaxo es v. Praticarlo has assi: unisonus compuesto al contar es viii al cantar; iii debaxo del canto llano al contar es vi encima al al cantar; iiii debaxo del canto llano al contar es v encima al cantar. E por esta orden procederás en las otras species, et por este modo contrapuntarán una voz mudada con otra o una boz prima con otra solas trayendo por sujeto un dyapasson.

Capítulo vii. De las reglas y modo para contrapuntar con bozes mudadas sobre bozes primas altas o de niños proseguendo del dyapasson arriba y abaxo.

Unisono es viii; iii encima es vi debaxo; iiii encima es v debaxo; vi encima es iii debaxo; viii encima es unisono simple etc... Síguese la exposición y declaración de la práctica destas species. Unisonus compuesto al contar sobre el canto llano es viii debaxo al cantar; iii encima del canto llano al contar le responde vi debaxo al cantar; iiii encima del canto llano al contar, es v debaxo al cantar, y assí procederás en las otras species. Item para contra baxas: unisonus compuesto es viii; iii debaxo es decima; quinta debaxo es duodecima; sexta debaxo es xiii; octava debaxo es xv; decima debaxo es xvii; duodecima debaxo es xix; decima tercia debaxo es xx; xv debaxo es xxii; assí lo has de exponer declarándolo por práctica: unisonus al contar [fol. b5r] viii al cantar; iiii debaxo del canto llano al contar es x al cantar; v debaxo al contar es xii al cantar. Este modo de dezir declarando en el exponer llevaras en las otras species.

Nota para no salir de cinco reglas en contar y cantar, aunque el contrapunto llegue a xxii que son tres octavas que trayas por sujeto una xv como tenias la viii, assí que en lugar de viii tomes xv. E cuenta sobre ella como fazias sobre la viii. E contrapuntarás facilmente y muy cierto sin error.

Capítulo VIII. Del modo de la composición de toda la armonia en estilo muy breve, cierto y copioso. El qual siguiendo y guardando podrás componer cualquier número de consonancias suficientemente guardando siempre la composición y proporción de las species de canto llano. En esta tabla procede ordenando y dando la v con sus compuestas y sobre compuestas en todas las species salvo la vi y su compuesta y sobre compuesta. E ordenando cada specie de contrapunto particularmente con cuantas puede venir

[intervalo]	Puede dar:								
Al unísono	3	5	8	10	12	15	17	19	22
A la 3	5	8	10	12	15	17	19	22	
A la 6	3	8	10	13	15	17	20	22	
A la 8	3	5	10	12	15	17	19	22	
A la 10	3	5	8	12	15	17	19	22	
A la 12	3	5	8	10	15	17	19	22	
A la 13	3	6	8	10	15	17	20	22	
A la 15	3	5	8	10	12	17	19	22	
A la 17	3	5	8	10	12	15	19	22	
A la 19	3	5	8	10	13	15	17	22	
A la 20	3	6	8	10	13	15	17	22	

Todas estas species y quantas otras se echaren adelante ban respecto al canto llano en el contar y cantar van o entiendense inclusive y en términos conjunctos en que procede toda la música. Nota que en un compás o tiempo te guardes siempre de dar quinta y sexta en esta manera que si dieres quinta no des sexta ni sus compuestas. E si dieres sextas no des quinta ni sus compuestas porque vienen en segundas, de las quales con sus compuestas te guarda. Item no des dos species perfectas imediatas una tra otra en ascensos ni descensos salvo estando unisonando una boz y otra y andando otra boz o mas si oviere. E conforma te con las reglas del contrapunto no saliendo dellas. Estas tres cosas suso dichas guardadas compondrás muy cierto sin error.

Nota que la quarta en composición viene bien sobre quinta para venir en octava y sobre xii para xv y sobre xix para xxii.

[fol. b6r] Capítulo viii. Del modo de componer todas las species con la sexta y sus compuestas salvo la quinta y sexta con sus compuestas que quedan en esta sobradicha tabla declaradas.

[intervalo]	Puede dar:								
Al unísono	3	6	8	10	13	15	17	20	22
A la 3	6	8	10	13	15	17	20	22	
A la 8	3	6	10	13	15	17	20	22	
A la 10	3	6	8	13	15	17	20	22	
A la 15	3	6	8	10	13	17	20	22	
A la 17	3	6	8	10	13	15	20	22	

Capítulo ix. Para cantar contras baxas contando y cantando todas las species debaxo del canto llano inclusive y guardando lo suso dicho.

[intervalo]	Puede dar:								
Al unísono	3	6	8	10	13	15	17	20	22
A la 3	6	8	10	13	15	17	20	22	
A la 8	3	6	10	13	15	17	20	22	
A la 10	3	6	8	13	15	17	20	22	
A la 15	3	6	8	10	13	17	20	22	
A la 17	3	6	8	10	13	15	20	22	

como. viij. al cantar. iij. de baxo del canto llano al contar: es. x. al cantar. v. de baxo al contar: es. xij. al cantar. Este modo de dezir declarando en ele: poner? llevaras en las otras species. ¶ Nota para no salir de cinco reglas en cōtar z cantar: avn que el contrapunto llegue a. xxiij. que son tres octavas? que trayas por sujeto vna. xv. como tenias la. viij. assi que en lugar de. viij. tomes. xv. E cuenta sobre ella como fayas sobre la. viij. E contrapuntaras facilmente z muy cierto sin errar.

¶ Capto. viij. Del modo de la composicion de toda la armonia en estilo muy breve: cierto: z copioso. El qual siguiendo z guardando: podras cōponer qualquier numero de consonancias sufficientemente guardado siempre la cōposicion z proporcion de las species del canto llano. En esta tabla procede ordenando z dando la. v. con sus compuestas z sobre compuestas en todas las species salvo la. vi. z su compuesta z sobre cōpuesta E ordenando cada especie de contrapunto particularmente con quantas puede venir.

En vnison <sup>o</sup> puedes dar.	3.	5.	8.	10.	12.	15.	17.	19.	22.
Ala 3.	3	5	8	10	12	15	17	19	22.
Ala 5.	3	3	8	10	12	15	17	19	22.
Ala 6.	3	3	8	10	13	15	17	20	22.
Ala 8.	3	3	5	10	12	15	17	19	22.
Ala 10.	3	3	5	8	12	15	17	19	22.
Ala 12.	3	3	5	8	10	15	17	19	22.
Ala 13.	3	3	6	8	10	15	17	20	22.
Ala 15.	3	3	5	8	10	12	17	19	22.
Ala 17.	3	3	5	8	10	12	15	19	22.
Ala 19.	3	3	5	8	10	12	15	17	22.
Ala 20. j <sup>o</sup> .	3	3	6	8	10	13	15	17	22.
Ala 20. j <sup>o</sup> .	3	3	5	8	10	12	15	17	19.

¶ Todas estas species z quantas otras se echaren adelante: ban respecto al canto llano en el cōtar z cantar z van o entiendo se inclusive. z en terminos conjuntos en que procede toda la musica. ¶ Nota qsi simultpe. f. en vn compas o tiempo te guardes siempre de dar quinta z sexta en esta manera. que si dieres quinta: no des sexta ni sus compuestas. E si dieres sexta: no des quinta ni sus compuestas porque vienen en segundas. de las quales con sus compuestas te guarda. Item no des dos species perfectas inmediatas vna tras otra en ascensos ni descensos salvo estando vnisonando vna voz z otra: z andando otra voz o mas si ouiere. E conforma te con las reglas del contrapunto no saliendo dellas. Estas tres cosas suso dichas guardadas: cōponoras muy cierto sin errar. ¶ Nota q la quarta en composicion: viene bien sobre quinta para venir en octava. z sobre. xij. para xv. z sobre. xix. para. xxiij.



**4.10. Francisco Tovar, *Libro de música práctica* (Barcelona: Johan Rosebach, 1510), fols. 25r-25v**

También según Tovar, “del contrapunto a la composición de canto de órgano no ay ninguna diferencia salvo que el contrapunto es sub intelecto y el canto de órgano es figurado en representación de boz”. El método de composición explicado por Tovar se basa en la “congregación de consonancias” a tres y cuatro voces, y es muy parecido al de Durán; sin embargo, Tovar confiere al Bajo una importancia estructural primordial que denota un cambio de perspectiva importante con respecto a la *Sumula*. El método para realizar “congregación de consonancias” a cuatro voces se basa en las mismas sonoridades generadas a través de las reglas de Guilelmus, y si es aplicado a melodías particulares permite generar la secuencia de “consonancias” típica del esquema de folía. En el tratado de Tovar la concepción acordal de la música parece estar más desarrollada que en los tratados de Guilelmus o de Durán. Tovar realiza sus consonancias completando el dúo estructural entre Tenor y Contra Bassus; ésta puede ser considerada una etapa intermedia entre el proceso contrapuntístico de Guilelmus y el proceso más “moderno” de Santa María que se basa en el dúo estructural entre Tiple y Bassus completado usando sonoridades verticales. Véase Capítulo X.3.2.

---

Capítulo viii. De la composición de diversas boces o sonos.

[...] El tercer libro y último tracta de congregación de consonancias que es composición. Del contrapunto a la composición de canto de órgano no ay ninguna diferencia salvo que el contra punto es sub intelecto y el canto de órgano es figurado en representación de boz que es atribuydo al terçero genero llamado armonico y assí el tercero y ultimo libro tracta de armonia. Armonia es facultas diferencias acutorum et gravium sonorum sensu hac racione perpendens y assí para hacer legitim congregación de consonancias primeramente se deve componer el tenor según el modo y el tono por que musica est ars ordinandi plures voces concordantes supra uno tenore y aquel compuesto y ordenado lo mejor que pudiere guardando los límites de su proceder. Las otras bozes aque tenor sobrepasadas serán desta manera: a 3<sup>a</sup> debaxo 3<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup> o 6<sup>a</sup> o 8<sup>a</sup> encima y assí de las otras semejantes; a 5<sup>a</sup> debaxo, 4<sup>a</sup>, o 6<sup>a</sup>, o 8<sup>a</sup> encima y assí de sus semejantes después del diapason; a 6<sup>a</sup> debaxo, 5<sup>a</sup>, o 3<sup>a</sup>, o 8<sup>a</sup> encima [fol 25v] y assí de sus semejantes multiplicando; a 8<sup>a</sup> debaxo, 3<sup>a</sup>, o 5<sup>a</sup>, o 6<sup>a</sup>, o 8<sup>a</sup> encima y assí de otras semejantes y con tales especias y sus semejantes es hecha composición y congregación la qual propiamente es armonia por la razón suso dicha. La composición de quatro bozes se ordena desta manera siguiente que estando la contra baxa 3<sup>a</sup> debaxo del tenor, la contra alta estará 3<sup>a</sup> o 4<sup>a</sup> encima del tenor y el tiple 6<sup>a</sup> que será 8<sup>a</sup> de la contra baxa, o 8<sup>a</sup> del tenor que será 10<sup>a</sup> de la contra baxa. Y si la contra baxa estara quinta baxo del tenor, la contra alta puede estar 4<sup>a</sup> encima que será 8<sup>a</sup> de la baxa, o 3<sup>a</sup> baxo del tenor que será 3<sup>a</sup> de la baxa; el tiple puede estar 6<sup>a</sup> del tenor que será 10<sup>a</sup> de la baxa o 8<sup>a</sup> del tenor que de la baxa<sup>12<sup>a</sup></sup> será semejante a la quinta. Estando la contra baxa octva debaxo del tenor, la contra alta puede estar o 4<sup>a</sup> debaxo del tenor

que de la baxa será 5<sup>a</sup>, o 3<sup>a</sup> encima del tenor que de la baxa será 10<sup>a</sup>, o 5<sup>a</sup> encima del tenor que de la baxa será 12<sup>a</sup>. Si la contra alta estara 4<sup>a</sup> debaxo del tenor, 5<sup>a</sup> encima de la baxa, el tiple puede estar 3<sup>a</sup> o 5<sup>a</sup> o 8<sup>a</sup> encima del tenor. Y si la contra alta estara 3<sup>a</sup> o 5<sup>a</sup> encima del tenor, el tiple puede estar o 5<sup>a</sup>, o 3<sup>a</sup> o 8<sup>a</sup>, y assí considerando las otras especies semejantes hehas dellas congregación guardando los ritos de las ordinaciones en las clausulas de los modos como dicho es, será hecha natural y debita composición.

#### **4.11. Juan Bermudo, *Declaración de instrumentos musicales* (Osuna: J. de Leo, 1555), fols. 128r-134r**

En la *Declaración de instrumentos musicales*, Bermudo proporciona un panorama interesante y bastante completo de las formas de improvisación vocal utilizadas en España a mediados del siglo XVI. Según las palabras de Bermudo, que confirman la distinción entre *contrapunctus* y *res facta* de Tinctoris, la diferencia entre “contrapunto” y “composición” se halla principalmente en el proceso utilizado para alcanzar el resultado sonoro: en la composición hay que juntar entre sí varias “partes discretas”; en el contrapunto, las melodías improvisadas están en relación únicamente con el canto llano. Bermudo afirma también que el contrapunto improvisado podía alcanzar a menudo la calidad de las composiciones escritas citando la capilla del arzobispo de Toledo y la Capilla Real de Granada como dos ejemplos de excelencia en esta praxis. Las clases más interesantes de contrapunto de las que habla Bermudo son el “contrapunto forçoso” utilizado sólo “en una oposición, o para dar contentamiento algún amigo” (véase Apéndice 3.6) y el “contrapunto concertado a tres o cuatro bozes”, cuyas técnicas se hallan descritas en *L'antica musica ridotta alla moderna pratica* de Vicentino (véase Apéndice 4.5). Bermudo describe otras formas de improvisación vocal que pueden realizar los cantores entrenados: la primera consiste en arreglar la melodía de una canción profana de tal forma que encaje con una melodía dada o con una composición polifónica; los mejores cantores pueden improvisar también una quinta melodía sobre una composición a cuatro voces: “mayor habilidad sería a quatro bozes de canto de organo poner un canto llano de improviso”. Estas técnicas de improvisación vocal son análogas a las técnicas de improvisación instrumental “sobre canto llano” y “sobre compostura” descritas por Ortiz en el *Tratado de glosas* (1553), publicado en Italia pocos años después de la *Declaración* (véase Apéndice 4.12). Véanse Capítulos X.1.2.1, X.1.2.2 y X.1.2.3.

De contrapunto en general. Capit. xvi.

[...] El contrapunto (hablando en general) no es otra cosa sino sciencia inventiva de hallar las partes de lo que se ha de componer, o es contrapunto (en breves palabras hablando) padre de la melodía. Franchino en el ñibro tercero, capítulo primero, dize que es arte de inclinar, o traer a propósito los sonidos cantables con dimensión proporcional y medida de tiempo De la manera que el barro es sujeto a las manos del artifice, así la constitución del canto en la mano del cantor. Ay arte de contrapunto y de composición. Diffieren estos dos nombres en alguna manera, que a la composición llaman colección o ayuntamiento de muchas partes discretas y distintas de armonía, con particular concordancias y especiales pimores. El contrapunto es una ordenación improvisa sobre canto llano, con diversas melodías. Ay ombres en ello tan expertos, de tanta cuenta y erudición, que así lo echan a muchas bozes y tan acertado y fugado, que parece composición sobre todo el estudio del mundo. En la extremada capilla del reverendissimo arçobispo de Toledo, Fonseca, de buena memoria vi tan diestros cantores hechar contrapunto, que si se puntara, se vendiera por buena composición. En la no menos religiosa que doctíssima capilla real de Granada, ay tan grandes habilidades en contrapunto, que otros oydos mas delicados que los mios eran menester para conprhenderlas, y otra pluma para explicarlas. Pues en los primores que en las yglesias y cortes de nuestra España en este caso se hazen, quien lo acertara a explicar. De aquí es que algunos no quieren este arte se llame de contrapunto, sino de composición. [fol. 128v] Dizese contrapunto quasi contrapuestas las bozes en una concordancia concertada con arte aprovada. O quiere dezir contrapunto, yr por un punto contra otro, lo qual se entiende comunmente en las species perfectas. En estas consonacias perfectas son los movimientos de las bozes contrarios, que la una boz sube y la otra abaxa, o al contrario. Principalmente se deve guardar esta regla en la octava, en la qual no será arbitraria, sino legal. Si dos bozes saliesen de qualquier consonancia, y fuessen a octava, o a cualquiera de sus compuestas de golpe con movimientos semejantes no sería buena Música. Generalmente es proybida la tal octava abaxando o subiendo, excepto en clausula, o en modo de clausula que se puede muy bien hazer [...].

[fol. 129r] De la división del contrapunto. Cap. xviii.

Ay dos maneras de contrapunto. Uno es llano, quando sobre cada punto de canto llano va otro de contrapunto, según se puede ver en el exemplo siguiente a tres [sigue ejemplo musical]. El segudo contrapunto (que es dicho diminuydo) se podía llamar dessemeyante: el qual es en muchas maneras. Ay contrapunto de máximas, de longos, de breves syncopados, de semibreves, de minimas, y de semiminimas. Ay otros contrapuntos mistos de todos los sobredichos puntos. Contrapunto de paso forçoso lo usan los exercitados en este arte. Puede ser que digan uno mesmos puntos en diversos signos, pero no siempre de una calidad. Si una vez hazen un punto breve, en otra parte lo ponen semibreve, y el que una vez es semibreve, en otra parte lo dizen minima. Si en paso forçoso el cantor dixesse siempre los puntos de una mesma qualidad, mayor habilidad sería. Si a uno le diesen un paso forçoso de seys puntos, sería forçoso en numero de puntos. Si le sixesen que los dos han de ser breves, y los quatro semibreves o los dos semibreves, y los quatro mínimas, no tan solamente sería este paso forçoso en numero de puntos, sino también en qualidad. Los que todo esto hazen, también usan tomar el canto llano de un villancio, y hecharlo sobre un canto llano, o [fol 129v] sobre tres bozes de canto de organo. Otros cantores ponen de improviso a una boz de canto de organo un canto llano, y otros dos. Mayor habilidad sería a quatro bozes de canto de organo poner un canto llano de improviso. Ay contrapunto concertado a tres y quatro bozes. Muy grandes partes se requieren para hazer la dicha habilidad. Todo lo sobredicho, y otras cosas mayores nascen del arte del contrapunto, o de la Aritmetica. Unos hombres componen por

cuenta, y otros por contrapunto. El modo mas acertado y usado es componer por contrapunto. Pocos hombres avemos visto componer sin contrapunto, y los que por sola cuenta componen carecen de otras habilidades, que tienen los que componen por contrapunto. El componedor que por ambas vias compusiese, sería fácil, cierto y gracioso en su composición. Pero el contrapunto da gran ser a los cantores [...].

[fol. 133r] Del modo de enseñar contrapunto. Ca. xxiv.

Cada uno de los maestros tiene su modo de enseñar contrapunto, y aunque yo no merezca entre ellos ser contado, porré como enseñara a principiantes. Tres cosas miraré en el contrapunto. La primera en que consonancia doy el golpe primero, porque un passo hará si fue unisonus, y otro si tercera, y otro si quinta, y otro si sexta. Lo segundo miraré que punto se sigue en el canto llano, al punto sobre el qual estoy. Porque si abaxa el canto llano un passo pide, y si sube otro. Si segunda, se sigue en el canto llano, un contrapunto demandara, y si tercera, o quarta, o quinta, dar le hemos otro. Deve el contrapuntante tener gran vista: no tan solamente al punto sobre el qual hecha contrapunto, sino a los puntos que después se siguen. Lo tercero sea saber de memoria los passos que puede hechar a dos segundas de canto llano, y a dos terceras, y assí a todas las otras distancias, assí subiendo el canto llano como descindiendo [...].

[siguen ejemplos musicales]

[fol. 133v] El intento principal porque pongo estos ejemplos, es para dar a entender a los principiantes el artificio puesto en este capítulo. Pues no tan solamente trabaxen de tener en la memoria estos principios de contrapunto, sino estudien de saber muchas diferencias, y dellas se aprovechen para semejantes cantos llanos. Guarde el principiante en su estudio el estilo deste capítulo, y en breve aprovechará mucho. Cosa difficultosa sería (y aun imposible) dar por escrito todos los pasos y diferencias de contrapunto. Basta poner el camino y exemplos para entenderlo, y las reglas universales, y el modo de aplicarlas a los casos particulares, que el estudioso sacará lo demás. El artificio en los exemplos puesto es que sobre cada canto llano ay ocho contrapuntos: los dos comiençan en unisonus, los dos en tercera, los dos en quinta, y los dos en sexta, los quales pueden començar octava arriba. Si el contrapuntista supiere muchos passos de buena musica, qando hechare el contrapunto será tan bueno, como la música hecha de propósito.

De algunas diferencias de contrapunto. Capi. xxv.

Ay contrapunto forçoso y libertado. Forçoso llamo al que se haze de puntos semejantes, conviene a saber de longos, breves, semibreves, minimas o semiminimas. El contrapunto libertado es hecho de todos los dichos puntos. El contrapunto primero no se usa sino en una oposición, o para dar contentamiento algún amigo, para lo qual porne algunas reglas. Para contrapunto de longos miraremos primero si el canto llano sube, o abaxa. Si sube el canto llano una segunda dareys el golpe primero sexta arriba, y el segundo viene quinta; o el primero se dará quinta abaxo, y el segundo será sexta. Si el canto llano sube tercera, será el golpe primero octava o quinta arriba, o tercera o sexta abaxo. Si subiere el canto llano una quarta, el golpe primero será octava o sexta arriba, o tercera o quinta abaxo. Quando el canto llano sube una quinta, os ponreys tercera arriba o sexta abaxo. Quando el canto llano fuere descendiente, se hará todo al contrario de lo sobre dicho, conviene a saber, si hechays contrapunto de tiple en una segunda que abaxa, tomaremos la regla del contrapunto de contra

en la segunda que sube. Y si contrapunto de contrabaxo fuere, tomareys la regla del contrapunto del tiple que sube. [fol. 134r] Lo dicho desta segunda descendiente entiéndase de tercera, quarta y quinta. Item lo dicho destas consonancias simples, entenderemos en las compuestas, Luego lo que trato de tercera arriba, entended de dezena, y assí de las otras. Ay contrapunto de breves del qual tracté en el capítulo diez y siete, del qual usan los principiantes. Es contrapunto de semibreves quando sobre un breve de canto llano hechamos dos semibreves de contrapunto. También ay contrapunto forçoso de minimas, quando sobre un punto de canto llano hechan quatro minimas. Si fuessen todas quatro minimas buenas, es mas dificultoso de hazer, y pocos aciertan a hechar lo con graciosidad. Ay contrapunto de semiminimas, y es quando contra un breve de canto llano van ocho semiminimas. Ay otras maneras de contrapunto y son ternarias, que sobre un breve de canto llano hechan tres semibreves, o tres minimas, o seys minimas, o nueve semiminimas. Este modo de ontrapunto se die de proporción. Si van tres semibreves contra un punto breve (que vale dos semibreves) es proporción sesquialtera, y si van seys minimas contra el breve (que vale quatro) también se dize sesquialtera. Quieren algunos que el canto llano sea todo semibreves y hechan sobre cada punto tres minimas y es también sesquialtera. Quando van nueve semiminimas contra el breve (que vale ocho) se dize sesquiotava proporción. Pocas vezes el contrapunto forçoso queda gracioso; por tanto, aquunque uno se exercite en estas maneras de contrapunto para casos particulares, use el contrapunto misto por ser gracioso y da gran ser de musica al que bien lo sabe usar.

#### De contrapunto concertado. Capitu. xxvi.

El último género de contrapunto, y de quien se haze mucho caudal, es el concertado, y es quando do cantores sobre un canto llano hazen de improviso musica concertada, y para venir a este fin son menester ciertos medios. Reglas particulares para este contrapunto concertado yo no las se dar, sino son las dichas en los capítulos superiores, y los avisos universales puestos en el presente, los quales se siguen. El pimero será que el cantor sepa bien las leyes del contrapunto, y las haya puesto muchas vezes por obra. El que no tiene experiencia de hechar contrapunto, menos ydoneo será para hazerlo acompañado. Conviene lo segundo darse mucho a la composición de canto de órgano, porque sepa muy de memoria ls golpes que cada una de las bozes puede hazer, y quando la una diere en cierto signo, la otra en que signo, o signos puede ser puesta, y a tal passo del tiple que puede hazer el tenor o contralto. Pues del exercicio de la composición de canto de órgano, que es composición sobre pensado, se granjea el contrapunto concertado, que es composición de improviso. Lo tercero y muy principal que se requiere, es que los cantores se cognoscan, y sepa el uno los terminos que el otro tiene en hechar contrpuntos para que lo sepa aguardar y seguir en los passos que le diere. Visto avemos dos excelentes hombres en contrapunto, y por no cognoscerse no concertarse en el contrapunto. Pues hecho el oído en oyr todas las bozes y medir las consonancias, siendo diestro en contrapunto y cierto en la composición, es ydoneo para hechar contrapunto concertado. Para mayor hermosura deste contrapunto, entren las bozes en fuga. Unas vezes guardarán la fuga del canto llano (entrando el canto llano a la postre) y otras vezes entre la una boz de contrapunto juncto con el canto llano, y aguarde la otra boz, la qual seguirá la tal fuga. Es cosa curiosa oyr las bozes del contrapunto contrahaziendo el canto llano. Tienese por primor en este género de contrapunto en medio de una alleluya llevar el canto llano callado algunos compases. Para esta manera de contrapunto, no tan solamente miran los cantores el canto llano, sobre el qual van cantando (aunque callado), sino que el un contrapunto deve ser fundamento del otro, y algunos intervalos podían cantar sobre el canto llano cantado, que no se pueden poser en el contrapunto concertado, siendo el dicho canto llano callado.

**De composición** fol. c. xxxiiij.



Contrapunto de contra y vale.



El mismo contrapunto en tiple no vale.

Pues que un contrapunto es bueno en el tiple, y malo en la contra, y al contrario: auiso sera menester tener, y por ser cuentas distintas: ábar de prederes. El canto llano que al principio dethos quatro exemplos pusiese de todos quatro.

**Del modo de enseñar contrapunto. Ca. xxiiij.**

Cada uno de los maestros tiene su modo de enseñar contrapunto: y aunque yo no merezca entre ellos ser cotado: porne como enseñara a principiantes. Tres cosas mirare en el contrapunto. La primera en que consonancia doy el golpe primero: porque un passo hare si fue unisonus, y otro si tercera, y otro si quinta, y otro si sexta. Lo segundo mirare, que punto se sigue en el canto llano, al punto sobre el qual estoy. Porque si abaxa el canto llano un passo pide, y si sube: otro. Si segunda se sigue en el canto llano: un contrapunto de madara, y si tercera, quarta, o quinta: dar le hemos otro. Deue el contrapuntante tener gran vista: no tan solamente al punto sobre el qual hecha contrapunto: sino a los puntos que despues se siguen. Lo tercero sea saber de memoria los passos que puede hechar a dos segundas de canto llano, y a dos terceras, y assi a todas las otras distancias, as si subiêdo el canto llano: como descendido. Si hechâdo contrapunto de tiple, y viniessen dos puntos segundas descendientes en canto llano, y me hallasse unisonus, tercera, quinta, o sexta, o alguna de sus compuestas: haria los passos siguientes.



Canto llano. Si diere en unisonus, Si die re en tercera.



Si die re en quinta, Si die re en sexta.

Si viniere en tres puntos en segundas descendientes, y me hallare unisonus, &c. son estos exemplos.



Canto llano. Si diere en unisonus, Si die re en



tercera, Si diere en quinta, Si diere en sexta.

Si el canto llano abaxare quatro puntos en segundas, y me hallare unisonus, &c. son estos exemplos.



Canto llano. Si die re en unisonus.

Biblioteca Nacional de España

Libro quinto

Si die re en ter ce ra. Si die re en quin ta. Si die re en sex ta. Canto llano.

Si die re en vni so nus. Si die re en ter ce ra. Si die re en quin ta. Si die re en sex ta.

El intento principal porque pōgo estos exēplos: es para dar a entender a los principiantes el artificio puesto en este capitulo. Pues no tan solamente trabaxen de tener en la memoria estos principios de cōtrapunto: sino estudiē de saber muchas diferencias, y de ellas se aprouecharan para semejantes cantos llanos. Guarde el principiante en su estudio el estilo deste capitulo: y en breue aprouechara mucho. Cosa difficultosa seria (y aun imposible) dar por escripto todos los passos, y diferencias de contrapunto. Basta poner el camino y exemplos para entenderlo, y las reglas vniuersales, y el modo de aplicarlas a los casos particulares: que el estudioso sacara lo demas. El artificio en los exemplos puesto es, que sobre cada canto llano ay ocho contrapuntos. Los dos comienzan en unisonus, los dos en tercera, los dos en quinta, y los dos en sexta: los quales pueden comenzar octaua arriba. Si el cōtrapuntista supiere muchos passos de buena musica: quando hechare cōtrapūto: serã tã bueno, como la musica hecha de proposito.

De algunas diferencias de cōtrapunto. Capi. xxv.

**A**Y contrapunto forçoso, y libertado. Forçoso llamo al que se haze de puntos semejantes, conuene a saber de longos, breues, semibreues, minimas, o seminimas. El contrapunto libertado es hecho de todos los dichos puntos. El contrapunto primero no se usa: sino en vna oposicion, o para dar contentamiento a algun amigo: para lo qual pone algunas reglas. Para contrapunto de longos miraremos primero si el canto llano sube, o abaxa. Si sube el canto llano vna segunda: dareys el golpe primero sexta arriba, y el segundo niene quinta: o el primero se dara quinta abaxo, y el segundo sera sexta. Si el canto llano sube tercera: sera el golpe primero octaua, o quinta arriba: o tercera, o sexta abaxo. Si subiere el canto llano vna quarta: el golpe primero sera octaua, o sexta arriba: o tercera, o quinta abaxo. Quando el canto llano sube vna quinta: os porne, tercera arriba, o sexta abaxo. Quando el canto llano fuere descendiente: se hara todo al contrario de lo sobre dicho, conuene a saber, si hechays contrapunto de tiple en vna segunda que abaxa: tomaremos la regla del contrapunto de contra en la segunda que sube. Y si contrapūto de contrabaxo fuere: tomareys la regla del contrapunto del tiple, que sube.

#### **4.12. Diego Ortiz, *Trattado de glosas sobre clausulas y otros generos de puntos en la musica de violones* (Roma: Valerio e Luigi Dorico, 1553), fols. 26r-47r**

Los “tenores italianos” del tratado de Ortiz, entre los cuales figuran *La gamba*, la *Romanesca*, el *Passamezzo*, el *Tenore grande alla napolitana*, el *Tenor di Zeffiro*, comparten aquellas características estructurales que han sido subrayadas en todas las obras vocales e instrumentales basadas en el esquema de folía: dos melodías principales que proceden por sextas o terceras paralelas, una tercera melodía de relleno construida alrededor de dos o tres notas y el bajo que realiza las notas fundamentales de los acordes. A partir de estas evidencias analíticas es posible afirmar lo siguiente: 1) los teóricos no reconocían la existencia de esquemas armónico-melódico abstractos, sino de temas concretos; 2) estos temas concretos no estaban relacionados entre sí en base a la mayor o menor coincidencia de los acordes empleados en el esquema armónico, sino en base a elementos estructurales bien definidos y a su uso.

Tal como afirma Ortiz, las recercadas sobre “tenores italianos” son análogas a las recercadas sobre canto llano y no son recercadas “sobre compostura”; además, Ortiz parece identificar el canto llano de estos tenores con la voz más grave, además de subrayar la dimensión vertical de los acordes que él llama, como Tomás de Santa María, “consonancias”. Sin embargo, después de haber analizado el repertorio renacentista de “tenores” bajo la perspectiva de las reglas contrapuntísticas de Guilelmus Monachus, es posible sugerir que en origen el término “tenor” empleado en el repertorio instrumental italiano podía efectivamente indicar la voz de Tenor como elemento estructural principal de estas composiciones. Los instrumentistas de finales del siglo XV seguían improvisando sobre un *cantus firmus* puesto generalmente en la voz de Tenor, pero empezaron a utilizar unas reglas esquemáticas basadas en intervalos repetitivos y predecibles, parecidas a las descritas por Guilelmus. Por lo tanto, en los “tenores italianos” es evidente aquel desplazamiento de perspectiva desde una dimensión horizontal y polifónica hacia una dimensión vertical y acordal donde el bajo adquiere una función estructural predominante sobre las demás voces. Véanse Capítulos VII.4, IX.2.1 y IX.3.2.

---

#### Declaración de las maneras que hay de tañer el Violon y el Cimbalo

Este segundo libro trata de la manera que sea de tañer el Violon con el Cimbalo y hay tres maneras de tañer. La primera es fantasía, la segunda sobre canto llano, la tercera sobre



compostura. La fantasía no la puedo yo mostrar porque cada uno la tañe de su manera, mas diré lo que se requiere para tañerla. La Fantasía que tañere el Cymbalo que sea en consonancias bien ordenadas y que el Violon entre con algunos pasos galanos y cuando supusiere en algunos puntos llanos le responda el Cymbalo a propósito, y hagan algunas fugas aguardándose el uno al otro al modo de como se canta contrapunto concertado y de esta manera se irán conociendo y con el exerciçio descubrirán secretos muy eçelentes que hay en esta manera de tañer. De las otras dos en su lugar se hará mención.

El orden que se ha de tener en templar el Violon y el Cymbalo.

Muchas maneras hay de Templar el Violon con el Cymbalo, porque cualquier tono se puede tañer, subiendo o bajando en el tañer un punto o más, según si el tono del Cymbalo lo requiere, lo cual, aunque sea dificultoso, con el continuo exercicio se hará fácil. Pero la mejor y más fácil manera de templar al Violon con el Cymbalo es que la quinta del Violon en vacío esté al unísono con el G maut del Cymbalo, porque de esta manera participan igualmente de los bajos y altos, y en esta manera de temple se ha de tanner todo lo que aquí escribiere de estos instrumentos. Estas cuatro recercadas que aquí se siguen me pareció ponerlas sueltas en el libro para exercitar la mano y en parte dar notiçia del recurso que se ha de tener cuando se tañe un Violon solo.

[siguen cuatro recercadas: fols. 26v-30r]

[fol. 30r] De la segunda manera de tañer  
el Violon con el Cymbalo que es sobre canto llano

De esta manera de tañer pongo aquí seis Reçercadas sobre este canto llano que se sigue, el cual se ha de poner en el Cymbalo por donde esta apuntado por contrabajo, acompañándole con consonancias y algún contrapunto al propósito de la recercada que tañera el Violon de estas seys. Y de esta manera la Reçercada dirá bien por que es de contrapunto suelto y advierta el lector que de esta manera de tañer hay otros ejemplos sobre tenores en lo último de este libro por satisfacer a diferentes gustos, cada uno tome lo que mejor le pareçiere.

[siguen cuatro recercadas sobre el canto llano de *La Spagna*: fols. 30v-35r]

[fol. 35r] La tercera manera de tañer  
el Violon con el Cymbalo que es sobre cosas compuestas

Hase de tomar el Madrigal o Motete, o otra cualquier obra que se quisiere tanner y ponerla en el Cymbalo, como ordinariamente se suele hacer, y que el que tañe el Violon puede tañer sobre cada cosa compuesta, dos o tres diferentes o más. Aquí pongo cuatro sobre este madrigal que sigue. La primera es el mismo contrabaxo de la obra con algunas glosas y algunos pasos largos. La segunda manera es el suprano glosado, y en esta manera de tañer tiene más gracia que el que tañe el Cymbalo no taña el suprano. La tercera manera es a imitación de la primera, si no que es más dificultosa de tañer porque requiere más soltura de manos. La cuarta es una quinta boz a la cual no obligamos a nadie porque presupone habilidad de compostura en el tañedor para hacerla.

[sigue el madrigal *O felici occhi miei*: fols. 35r-37r]

[fol. 37v] Advierta el que hiziere profesión desta manera del tañer, que es diferente de lo que tratamos en el primer libro que es tañer en concierto con quatro o cinco vihuelas, por que alli es necesario para que sea bien hecho que el contrapunto sea siempre a propósito de aquella boz que tañe, por que siempre ha de yr subiecto a ella, por evitar el error en que algunos incurren divirtiéndose en hazer lo que les parece dexando el subiecto principal que es la boz compuesta. Mas en esta manera de tañer no es necesario yr atado siempre a una boz, por que aunque el subiecto principal ha de ser el contrabajo lo puede dexar y tañer sobre el tenor o contralto, o suprano como mejor le pariziere tomando de cadauno lo que mas le viniere a propósito. Y la razon desto es porque el Cymalo tanne la obra perfettamente con todas sus bozes, y lo que haze el Violon es acompanhar y dar gracia a lo que el Cymbalo tanne, deleytando con el differenciado sonido de la cuerda de los oyentes.

[siguen quatro recercadas sobre el madrigal *O felici occhi miei*: fols. 35v-41r]

[fol. 41r] La misma orden que he tenido en el Madrigal pasado sigo en esta Canción francesa y por eso no será necesario declarar más mi intención, porque por estos dos ejemplos se puede ver lo que se ha de hacer en todas las demás.

[siguen quatro recercadas sobre la canción *Dulce Memoire*: fols. 41v-47r]

[fol 47r] Para mayor cumplimiento de esta obra me pareció poner aquí estas recercadas sobre estos cantos llanos que en Italia comúnmente llaman tenores, en los cuales se ha de advertir que queriéndolos tañer como aquí están, apuntadas las quatro voces, y la recercada sobre ellas es el efecto principal para que las hice. Mas queriendo tañer el contrapunto sobre el bajo solo, queda el contrapunto en perfección como si para esta sola voz se hiciera, y para el caso que falte Cymbalo se puede estudiar y tañer de esta manera.

Facsimil 7. Ortiz, *Trattado de glosas*, fol. 47v (“recercata prima”)

CANTVS  
ALTVS  
TENOR  
BASSVS

RECERCATA PRJMA

Biblioteca Nacional de España

Facsimil 8. Ortiz, *Trattado de glosas*, fol. 52v (“recercata quarta”).

CANTVS  
ALTVS  
TENOR  
BASSVS

RECERCATA TERZA

Biblioteca Nacional de España

#### **4.13. Tomás de Santa María, *Libro llamado arte de tañer fantasía* (Valladolid: Francisco Fernández de Córdoba, 1565), libro II, fols. 12r-23v**

Para completar el intervalo entre melodía y bajo realizando un acorde a cuatro voces, Santa María establece cuatro grados de consonancia del acorde, según la posición de las voces intermedias. Tal como afirma Santa María, los acordes a cuatro voces más consonantes, y que habrá que utilizar más a menudo, son los acordes en posición fundamental, que él nombra consonancias “de primero grado”. Las consonancias de primer grado se distinguen, además, por tener sólo una nota repetida en las voces de Tenor y Bassus o en las voces de Altus y Bassus. Los acordes más consonantes son los de tres sonidos (tríadas completas) en los que se duplica el bajo, o sea, la fundamental, es decir la clase de acordes que son generados también por las reglas de Guilelmus. Después de haber clasificado las consonancias, en la segunda parte del tratado Santa María explica cómo armonizar melodías subiendo o bajando “arreo”, o sea, por grados conjuntos. La tercera y cuarta manera de “baxar y subir arreo” corresponden respectivamente a la estructura principal generada por las reglas de Guilelmus (con Tenor y Tiple por sextas paralelas) y a la estructura derivada de las reglas de Guilelmus (con Altus y Tiple por terceras paralelas). Los dos procesos de composición-improvisación llegan al mismo resultado sonoro mediante fórmulas distintas. Santa María se basa en un dúo estructural entre Tiple y Bassus llenado mediante sonoridades verticales o “consonancias” de primer grado; Guilelmus se basa en la generación de tres voces aplicando fórmulas que producen intervalos lineares repetitivos y previsibles. Las reglas de Guilelmus pertenecen a los procesos de composición del siglo XV, mientras que las reglas de Tomás de Santa María y el concepto de “consonancia” evidencian la dimensión vertical de la música anticipando los conceptos y las praxis del período barroco. Sin embargo, los dos procesos de composición pueden generar la misma música y a nivel analítico justifican una lectura tanto horizontal-polifónica como vertical-armónica de una misma obra. Véanse Capítulos IV.2, IX.3.1 y IX.3.2.

---

#### De las quatro consonancias. Capítulo sexto

Concluimos de todo lo obredicho desta segunda parte, que en esta Musica practica solamente se hallan quatro consonancias, porque aunque ay quatro simples, quatro compuestas, quatro descompuestas, y quatro tricompuestas, pero con todo esso las compuestas, descompuestas y tricompuestas, son lo mesmo que sus simples, por quanto (como dicho es) tienen las mesmas qualidades, y los mesmos effectos, y el mesmo uso, y los mismos nombres designos que sus simples, que no diffieren sino solamente en estar apartadas las voces unas de las otras y en aver mayor numero de puntos del contrabaxo al tiple.

Asimesmo par la mesma razon, solamente tenemos tres difonancias, porque aunque ay tres simples, tres compuestas, tres descompuestas y tres tricompuestas, pero con todo esso las compuestas, decompuestas y tricompuestas, son lo mesmo que sus simples, por quanto (como dicho es) tienen las mesmas qualidades, y los mesmos effectos, y el mesmo uso, y los mismos nombres designos que sus simples, que no diffieren sino solamente en estar apartadas las voces unas de las otras y en aver mayor numero de puntos del contrabaxo al tiple, y por esta causa, las menos vezes usamos de las consonancias y dissonancias tricompuestas, pero quando dellas usamos, por la mayor parte, es con algun contrapunto del tiple.

Presupuesto el fundamento que hemos puesto de toda Musica practica, y como solamente tenemos quatro consonancias, y tres dissonancias, agora pasando mas adelante, se a de notar que el comun tañer a consonancias, es a quatro voces, lo qual encierra y contiene en si el tañer a duo y a tres. Y por tanto trataremos de cada cosa en particular, es a saber de las consonancias a quatro voces, y de las de aduo y a tres. Y aunque el natural orden de proceder, segun la cuenta de los numeros, pedia tratassemos primero las de a duo, y despues las de a tres, y a la postre de las de a quatro, pero porque las de a quatro son mas communes y mas essenciales, por quanto encierran y contienen en si las de a duo y las de a tres, por tanto trataremos primero dellas, y despues de las de a duo, y a la postre de las de a tres.

Quanto a las consonancias dadas a quatro voces, es de saber que dentro de las siete simples no caben quatro voces que sean diferentes, esto es de diferentes nombres de signos, y de diferente entonación, que puedan hazer consonancia, sino solamente tres voces [fol. 12v] las quales pueden hazer solas dos consonancias, conviene a saber, quinta con tercera en medio y sexta con tercera y quarta en medio, dando la tercera a la parte inferior y la quarta a la parte superior. De suerte que con las consonancias simples no se puede tañer a quatro voces, sino solamente a duo y a tres, y aun para esto falta la octava que es compuesta de unisonus., la qual es necesaria para final de clausulas. De lo sobredicho se sigue que para tañer a quatro voces necessariamente hemos de usar de ls consonancias compuestas, o de las decompuestas, o tricompuestas. Y a se de advertir, que tañendo a quatro voces, comunmente usamos de las consonancias compuestas y decompuestas, aunque mas de las compuestas, por razon de no yr en ellas las voces tan apartadas como en las descompuestas, lo qual todo se entiende de la mesma manera de las dissonancias, quando es necessario usar dellas.

Assi mesmo se a de notar, que en ninguna consonancia por mas numero de voces que tenga, puede aver mas de tres voces que sean diferentes, esto es, de diferentes nombres de signos y de diferente entonacion, si no que si la consonancia se diere a quatro voces, o a cinco, o a mas, necessariamente a de ver en ella, unisonus, o octava o quinzena, o ventidosena, o iunctamente, dos o tres octavas, segun las voces que la consonancia tuviere, desta manera que si la consonancia fuere quinta, o sexta, y se diere a quatro voces, necessariamente a de aver en ella por lo menos un unisonus. Exemplo a la A.

[sigue ejemplo musical]

Si la consonancia fuere dezena y se diere a quatro voces, necessariamente a de aver en ella una octava, y si se diere a cinco voces necessariamente a de aver en ella dos octavas. Exemplo a la B.

Si la consonancia fuere dozena o trezena, y se diere a seis voces, necessariamente a de aver en en cada una de las tres octavas. Exemplo a la C.

Si de qualquiera de las sobredichas consonancias, qualquiera voz intermedia se mudare a otro signo dentro de los limites de las voces extremas (que son contrabaxo y tiple) necessariamente, la tal voz a de estar con otra en unisonus, sopena de herir en dissonancias, excepto si las voces intermedias se trocassen, mudandose la una al signo de la otra, porque en tal caso estarian unisonus. Exemplo a la D.

[fol. 13r] Las voces questan en unisonus, o en octav, o en quinzena, o en ventidosena, no son differentes del todo, antes son semejantes una con otra en dos cosas. La una en que estan entonadas en ygual entonacion, aunque la una voz esta mas alta que la otra una octava, o dos, o tres. La otra cosa es que tienen el nombre d un mesmo signo, y por tanto las tales voces no son differentes del todo, pues tienen semejanza en estas dos cosas. Solas tres consonancias dadas a tres voces se hallan, en las quales todas tres voces son differentes, esto es, de differentes nombres de signos, y de differente entonacion. Estas tres cononancias son quinta, sexta, y de dezena. La quinta se ha de dar en tercera en duo. Exemplo a la A.

[sigue ejemplo musical]

La sexta se a de dar con tercera y quarta en medio, dando la tercera a la parte inferior, y la quarta a la parte superior.

La dezena se a de dar con quinta a la parte inferior y sexta a la parte superior, o con quinta a la parte superior y sexta a la parte inferior.

En todas las quatro consonancias, assi compuestas como decompuestas, y tricompuestas, dadas a quatro voces o mas, ay voces extremas y voces intermedias.

Las voces extremas son la inferior y la superior, y las voces intermedias son las que van en medio, esto es, entre las extremas.

Las voces extremas communmente son contrabaxo y tiple, y las intermedias tenor y contraalto. El tiple es la voz superior, y el contrabaxo la inferior. El tenor comunmente va a la parte del contrabaxo y el contraalto a la parte del tiple, y assi parece que el tenor es como tiple de contrabaxo, y el contraalto como contrabaxo del tiple, como se ve claramente cuando la Musica va a quatro voces, y andan a duos, que en el un duo van juntos y hermanados el contrabaxo y el tenor, y en el otro duo el contralto y el tiple, lo qual comunmente se halla assi usado.

[sigue ejemplo musical]

[fol 13v.] Es de saber que aunque qualquiera consonancia se de a tres, o a quatro voces, o a mas, con todo eso siempre la consonancia se entiende y se cuenta desde el contrabaxo al tiple, que son las voces extremas, porque las voces intermedias, que son tenor y contraalto, solamente sirven en las consonancias de acompñamiento y de hinchar el vazio que ay entre las extremas quando se subiere o baxara arreo, a consonancias dadas a quatro voces, lo qual comunmente se haze subiendo o baxando minimas, dado que algunas vezes todas quatro voces juntamente suben o baxen tres vezes o mas arreo, pero con todo eso, lo comun es que todas quatro voces, no suben ni baxan juntamente, mas de una vez, sino que las unas voces siempre suben o siempre baxan, y las otras, una vez suben y otra vez baxan.

[...]

[fol. 14v] De las diferencias que ay en cada consonancia.  
Capitulo septimo.

Cada una de las quatro consonancias, assi compuestas, como decompuestas y tricompuestas, dadas a tres o quatro voces, o a mas, se pueden dar en muchas maneras diversas (es a saber) mudandose a diferentes signos las voces intermedias, o sola la una dellas, y estando se en unos mesmos signos las voces extremas, y assi a quantos signos se pueden mudar las voces intermedias, o sola la una dellas, tantas diferencias tiene cada una de las sobredichas quatro consonancias. Esta mudanza, casa en cada diferencia diverso sonido (esto es) que puestas las voces intermedias en unos signos, suena mejor la consonancia, que puestas

en otros. Como parece claramente, quando en la dezena, la una voz intermedia esta tercera del tiple, y la otra quinta del contrabaxo, que entonces la dezena suena mejor y da mas contentamiento a los oydos que si las sobredichas dos voces intermedias hiriessen en otros signos. Y para mejor claridad se note, que la mudança que hazen las voces intermedias, o sola la una dellas siempre a de ser dentro de las voces extremas.

[sigue ejemplo muical]

Assi mesmo, las quatro consonancias desompuestas tienen mas diferencias que las quatro compuestas, y las quatro tricompuestas mas que las quatro decompuestas. La razon desto es, porque quanto mas distantes estan las voces extremas, tantos mas signos ay dentro dellas, a donde se puedan mudar las voces intermedias.

[fol. 15r] Estas diferencias de consonancias son tan necessarias, que sin ellas no se puede tañer a consonancias, porque si tañendo a quatro voces y subiendo o baxando arreo, o de salto dos o tres puntos o mas a consonancias imperfectas que sean de una mesma spetie, assi como a dezenas, o a trezenas, o sus decompuestas, o tricompuestas, no usassemos destas diferencias, se darian dos octavas o mas, una tras otra o juntamente dos quintas y do octavas o mas unas tras otras, segun los puntos que se subiessen o baxassen. La razon desto es, porque en qualquiera consonancia que se da a quatro voces, necessariamente a de aver en ella una octava, o juntamente quinta y octava.

[sigue ejemplo musical]

A las diferencias que ay en cada una de las quatro consonancias assi compuestas, como decompuestas y tricompuestas, llamamos de quatro maneras, dividiendo las en quatro grados.

Las del primero grado son las principales, por ser las de mas perfecto sonido, y por esta razon tienen el primero lugar, y assi an de ser las mas usadas.

Las del segundo grado tienen el segundo lugar, porque despues de las del primero grado son las de mejor sonido.

Las del terçero grado tienen el tercero lugar porque no tienen tan apazible sonido, como las del primero y segundo grados.

Las del quarto grado tienen el ultimo lugar, por ser las que menos perfection tienen en el sonido, y estas deven ser las menos usadas, a las cuales todas nombraremos siempre por estos grados, aunque a las del primero grado tambien podemos llamar las principales.

Para mayor declaracion destas diferencias, se a de notar que la perfection del buen sonido en la consonancia consiste en dos cosas. La una es que no lleve muchas octavas, sino una sola, porque en las octavas no ay variedad de voces de diversos sonidos, esto es, de diversa entonacion, en la qual variedad consiste la perfection del buen sonido en la consonancia. Donde se deve notar que quanto menos octavas llevare la consonancia, tanto mas perfecto sonido terra, y por el contrario quanto menos octavas llevare la cononancia tanto mas imperfecto sonido terra.

La otra cosa es, en que la octava que se da en la cononancia, no se de con el tiple, sino con el contrabaxo y tenor, o con el contrabaxo y contralto, presupuesto que ninguna consonancia se puede dar sin una octava por lo menos, o su compuesta o decompuesta, que son dozena y ventidocena.

Quando la consonancia fuere octava, o qualquiera de sus compuestas, que son quinzena y ventidocena, necessariamente la tal octava, o quincena o ventidocena, se a de dar con el contrabaxo y con el tiple.

[...]

[fol. 20r] De las diez maneras diferentes de subir y baxar arreo  
a consonancias. Capitulo Onzeno.

Ya que se a tratado de las diferencias que tiene cada una de las quatro consonancias, assi compuestas como decompuestas y tricompuestas, siguese agora enseñar el uso dellas, para lo qual sea de presuponer, que (como dicho es) ay quatro consonancias simples, quatro compuestas, quatro decompuestas, y quatro tricompuestas [...].

[fol 20v] Esto presupuesto se a de notar que con las quatro consonancias compuestas, y decompuestas, dadas a quatro voces, se hazen diez maneras diferentes de subir y baxar arreo a minimas, con las quales se puede tañer toda quanta solfa se puede imaginar, si la tal solfa (como dicho es) fuere a minimas. Assi mesmo con las tricompuestas se hazen solas cinco maneras diferentes de subir y baxar, de las cuales raras vezes usamos, por razon que en las consonancias que en ellas se dan van las voces muy apartadas.

Para mayor claridad desta materia se advierta que toda la Musica practica consiste en estos tres movimientos, es saber, unisonar, subir y baxar.

Movimiento en la Musica es mudança de voz de un punto a otro, o de un signo a otro, assi como de ut a re, o de re a ut, o de qualquier punto a otro, assi arreo como de salto.

Unisonar es cantar o tañer muchos puntos en un mesmo signo, assi como re, re, re, re.

Subir y baxar se hace de dos maneras. La una arreo (lo qual algunos por otro nombre llaman gradatim). La otra se haze de salto.

Subir o baxar arreo es yr subiendo o baxando sucesivamente de punto en punto, sin dexar ningun intermedio, assi como ut, re, mi fa, sol, la al subir, y la, sol, fa, mi, re, ut, al baxar.

Subir o baxar de salto se haze cantando o tañendo el primero punto y el postrero, dexando los intermedios, los quales se entienden y no se cantan, como parece claramente en una quinta, quando se sube y baxa de salto, de re a la, y de la a re, que solamente se cantan o tañen en re y el la, pero el mi, y el fa, y el sol, que son los puntos intermedios se callan, y desta manera todos los otros saltos.

Presupuesto todo lo sobredicho, para fundamento de las diez maneras diferentes de subir y baxar arreo a consonancias, siguese agora tractar de cada una dellas en particular, y pare que mejor se tengan en la memoria, y demas desto puedan servir para muchas cosas, se porra al cabo de una dellas en los exemplos apuntados una clausula assi al subir como al baxar.

La primera manera de subir y baxar arreo se haze subiendo o baxando, todo a dezenas, o todo a dezisetenas que son sus compuestas.

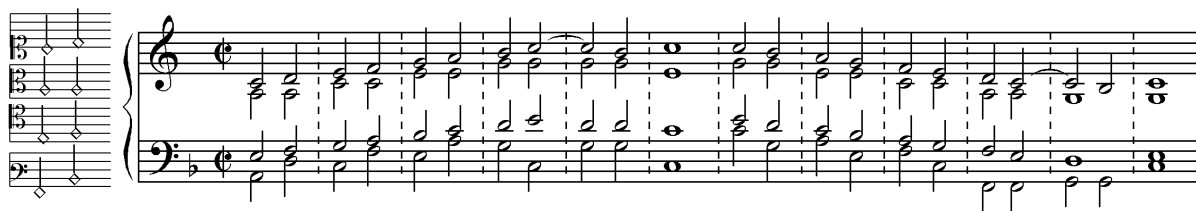
[sigue ejemplo musical]

[fol. 21r] La segunda manera se haze subiendo o baxando todo a trezenas, o todo a veintenas que son sus descompuestas. Y notese que esta segunda manera no es muy usada. La razon es por que de las quatro consonancias compuestas, la trezena es la que menos dulçura y melodia contiene en si, y por consiguiente de menos contentamiento a los oydos. No se dize esto porque no se aya de utilizar desta trezena, de la qual es necesario usar muchas vezes, porque entre las otras consonancias, da grande auctoridad a lo que se tañe y mucho contentamiento a los oydos, mas dize se porque no se den muchas unas tras otra.

[sigue ejemplo musical]



[fol. 21v] La tercera manera se haze subiendo o baxando a octavas y dezenas, o a quinzenas y diezisetenas que son sus decompuestas.



La quarta manera se haze subiendo o baxando a dezenas y dozenas, o a diezisetenas y diezinovenas, que son sus decompuestas.



[fol. 22r] La quinta manera se haze subiendo o baxando a dezenas y trezenas, o a diezisetenas y veintenenas, que son sus decompuestas.

[sigue ejemplo musical]

[fol. 22v] La sexta manera se haze subiendo o baxando a trezenas y quinzenas, o a veintenenas y veintidosenas, que son sus decompuestas.

[sigue ejemplo musical]

La septima manera se haze subiendo con dozena, trezena y dezena o con sus decompuestas, y baxando al revers [...].

[sigue ejemplo musical]

[fol. 23r] La octava manera se haze subiendo de tres maneras. La primera se haze subiendo con octavas, dos dezenas, trezena, quinzena, diezisetena, veintena y veintidosena, y al baxar al revers. La segunda manera se haze subiendo con octava, dos dezenas, trezena, quinzena, veintena, diezisetena y baxando al revers. La tercera manera se haze subiendo con octava, trezena, diezena, trezena, quincena, veintena, diezisetena y veintidosena, y baxando al revers [...].

[sigue ejemplo musical]

[fol. 23v] La novena manera se haze subiendo con octava, dezena, dozena, quinzena, diezisetena, y veintena, diezisetena y veintidosena, y baxando al revers.

[...]

De la diez maneras.

Exemplo por las decompuestas.

The first example consists of four systems of musical notation, each system containing four staves. The notation is in a historical style with a common time signature (C) and a treble clef. Each system shows a sequence of chords, with the notes of each chord written across the four staves. The chords are decomposed, meaning the notes are written in a way that shows their individual components and how they relate to the overall harmonic structure.

¶ La tercera manera se haze subiendo o baxando a octauas, y dezenas, o a quizenas, y dezisietenas que son sus decompuestas. Exemplo por las compuestas.

The second example consists of three systems of musical notation, each system containing four staves. The notation is in a historical style with a common time signature (C) and a treble clef. Each system shows a sequence of chords, with the notes of each chord written across the four staves. The chords are composed, meaning the notes are written in a way that shows their individual components and how they relate to the overall harmonic structure.

Exemplo por las decompuestas.

The third example consists of two systems of musical notation, each system containing four staves. The notation is in a historical style with a common time signature (C) and a treble clef. Each system shows a sequence of chords, with the notes of each chord written across the four staves. The chords are decomposed, meaning the notes are written in a way that shows their individual components and how they relate to the overall harmonic structure.

¶ La quarta manera se haze subiendo o baxando a dezenas y dozenas, o a dezisietenas y dezinouenas, que son sus decompuestas.

de subir y baxar.

Exemplo por las compuestas.

Exemplo por las decompuestas.

This block contains two sets of musical notation. The left set, under 'Exemplo por las compuestas', shows four staves of music with notes grouped together in a single rhythmic unit. The right set, under 'Exemplo por las decompuestas', shows four staves where the notes are more spread out, indicating a different rhythmic or melodic structure.

This block shows three staves of musical notation, continuing the 'Exemplo por las compuestas' theme with notes grouped together.

¶ La quinta manera se haze subiendo o baxando a dezenas y trezenas, o a dezisetas y veintenenas que son sus decompuestas.

Exemplo por las cópuestas.

This block shows three staves of musical notation, continuing the 'Exemplo por las cópuestas' theme with notes grouped together.

Exéplo por las decópuestas.

This block shows three sets of musical notation, each consisting of four staves. The first set is under 'Exéplo por las decópuestas' and shows notes that are more spread out. The second and third sets continue this theme with different rhythmic patterns.

d iij.

## LISTA DE EJEMPLOS MUSICALES

Ejemplo 1: Esquema básico de folía según John Griffiths.....	10
Ejemplo 2: Esquema armónico de <i>Romanesca</i> (o de Guárdame las vacas) según Otto Gombosi.....	12
Ejemplo 3: Esquema armónico de <i>Passamezzo antico</i> según Otto Gombosi.....	12
Ejemplo 4: Esquema de folía temprana según Richard Hudson.....	13
Ejemplo 5: Marin Marais, “Les folies d’Espagne”, cc. 1-16 ( <i>Pièces de violes</i> , 1701).....	14
Ejemplo 6: El esquema armónico V y sus series melódicas según Hudson.....	20
Ejemplo I.1: Anónimo, “Muchos van de amor heridos” (CMP, N° 92, fol. 59r).....	71
Ejemplo I.2: Esquema armónico-melódico de “Muchos van de amor heridos” (CMP, N° 92, fol. 59r).....	73
Ejemplo I.3: Anónimo, “Meu naranjedo no ten fruta” (CMP, N° 310, fol. 217r).....	75
Ejemplo I.4: Esquema armónico-melódico de “Meu naranjedo no ten fruta” (CMP, N° 310, fol. 217r).....	76
Ejemplo I.5: Anónimo, “No puedo apartarme” (CMP, N° 361, fol. 245v).....	78
Ejemplo I.6: Esquema armónico-melódico de “No puedo apartarme” (CMP, N° 361, fol. 245v).....	79
Ejemplo I.7: Encina, “¡Si abrá en este baldrés!” (CMP, N° 179, fols. 108v-109r).....	81
Ejemplo I.8: Encina, “Pues que ya nunca nos veis” (CMP, N° 271, fol. 195v).....	82
Ejemplo I.9: Esquema armónico-melódico de “¡Si abrá en este baldrés!” y “Pues que ya nunca nos veis” (CMP, N° 179, fols. 108v-109r y CMP, N° 271, fol.195v) .....	84
Ejemplo I.10: Anónimo, “Rodrigo Martines” (CMP, N° 12, fols. [7v]-8r). Comparación entre mi reconstrucción a cuatro voces y la edición a dos voces de Inglés.....	86
Ejemplo I.11: Esquema armónico-melódico de “Rodrigo Martines” (CMP, N° 12, fols. [7v]-8r).....	88
Ejemplo I.12: Los esquema armónico-melódicos $\alpha$ y $\beta$ .....	90
Ejemplo I.13: Juan del Encina, “Oy comamos y bebamos” (CMP, N° 174, fols. 105v-106r).....	99
Ejemplo I.14: Esquema armónico-melódico de “Oy comamos y bebamos” (CMP, N° 174, fols. 105v-106r).....	100
Ejemplo I.15: Anónimo, “No quiero ser monja, no” (CMP, N° 9, fol. 6r).....	102
Ejemplo I.16: Esquema armónico-melódico de “No quiero ser monja, no” (CMP, N° 9, fol. 6r).....	103

Ejemplo I.17: Esquema armónico-melódico de “Los suspiros no sosiegan” (CMP, N° 163, fols. 100v-101r).....	105
Ejemplo I.18: Esquema armónico-melódico de “Norabuena vengas, Menga” (CMP, N° 273, fol. 196v).....	106
Ejemplo I.19: Esquema armónico-melódico de “Calabaça, no sé, buen amor”, Anónimo (CMP, N° 251, fols. 145v-146r).....	110
Ejemplo I.20: Esquema armónico-melódico de “Nuestr’ama, Minguillo” (CMP, N° 229, fol. 134r).....	111
Ejemplo I.21: Esquema armónico-melódico de “Nuestro bien y gran consuelo” (CMP, N° 14, fol. 10r).....	113
Ejemplo I.22: Esquema armónico-melódico de “Mi mal por bien es tenido” (CMP, N° 51, fol. 38r).....	114
Ejemplo I.23: Esquema armónico-melódico de “Tir’allá que no quiero” (CMP, N° 6, fol. 4v).....	115
Ejemplo I.24: Juan del Encina, “Señora de hermosura” (CMP, N° 81, fols. 54v-55r).....	118
Ejemplo I.25: Esquema armónico-melódico de “Señora de hermosura” (CMP, N° 81, fols. 54v-55r).....	122
Ejemplo I.26: Esquema armónico-melódico de “Por mayo era por mayo” (CMP, N° 85, fols. 56v-57r).....	126
Ejemplo I.27: Esquema armónico-melódico de “Una sañosa porfia” (CMP, N° 126, fols. 74v-75r).....	128
Ejemplo II.1: F. de la Torre, “Dime triste Coraçón” (CMC, N° 48, fol. 69v).....	136
Ejemplo II.2: Esquema armónico-melódico de “Dime triste Coraçón” (CMC, N° 48, fol. 69v).....	138
Ejemplo II.3: Anónimo, “¡O, si vieras al moçuelo!” (CMS, fol. 220v).....	141
Ejemplo II.4: Esquema armónico-melódico los primeros cuatro versos de “¡O, si vieras al moçuelo!”(CMS, fol. 220v).....	143
Ejemplo II.5: Anónimo, “Que he o que vejo” (CME, N° 32, fols. 70v-71r).....	145
Ejemplo II.6: Esquema armónico-melódico de <i>Que he o que vejo</i> (CME, N° 32, fols. 70v-71r).....	146
Ejemplo II.7: Anónimo, “Ay, luna que reluzes” (CMU, N° 27, fols. 21v-22r).....	149
Ejemplo II.8: Anónimo, “Señores él qu’es nacido” (CMU, fols. 43v-44r).....	152
Ejemplo II.9: Estructura armónico melódica de estribillo y vuelta de “Señores él qu’es nacido”, Anónimo (CMU, fols. 43v-44r).....	154
Ejemplo II.10: Serafino dall’Aquila, “Sufferir so disposto” (CMPe, fols. 126v-127r).....	155
Ejemplo II.11: Anónimo, “Amor que t’o fat hio” (CMM, p. 418).....	157
Ejemplo II.12: Bartolomeo Tromboncino, “La non vol esser più mia” (Petrucci, <i>Frottole Libro Undecimo</i> , fol. 8r).....	159
Ejemplo II.13: Esquema armónico-melódico de “La non vol esser più mia” (cc. 1-9).....	160

Ejemplo II.14: Bartolomeo Tromboncino, “Aqua non è l’umor” (Petrucci, <i>Frottole Libro Undecimo</i> , fols. 72v-73r).....	162
Ejemplo II.15: Esquema armónico-melódico de “Aqua non è l’umor” (compases 9-12)..	163
Ejemplo III.1: Mateo Flecha, “Para mí me lo querría” ( <i>El jubilate</i> , compases 45-52).....	171
Ejemplo III.2: Esquema armónico-melódico de “Para mí me lo querría” (Mateo Flecha, <i>El jubilate</i> , compases 45-52).....	172
Ejemplo III.3: Mateo Flecha, “Guárdame las vacas” ( <i>La viuda</i> , compases 313-316).....	176
Ejemplo III.4: Esquema armónico-melódico de “Guárdame las vacas”.....	177
Ejemplo III.5: Mateo Flecha, “Venid presto pecadores” ( <i>El fuego</i> , compases 26-43).....	178
Ejemplo III.6: Esquema armónico-melódico de “Venid presto pecadores” (Mateo Flecha, <i>El fuego</i> , compases 31-46).....	180
Ejemplo III.7: Mateo Flecha, “Alegría cavalleros” ( <i>El fuego</i> , compases 254-262).....	183
Ejemplo III.8: Esquema armónico-melódico de “Alegría cavalleros” (Mateo Flecha, <i>El fuego</i> , compases 254-262).....	184
Ejemplo III.9: Comparación entre las estructuras rítmicas, poéticas y armónico-melódicas de “Venid presto pecadores” y “Alegría cavalleros” ( <i>El fuego</i> , compases 31-46 y 254-262).....	185
Ejemplo III.10: Comparación entre las estructuras rítmicas, poéticas y armónico-melódicas de “Venid presto pecadores”, “Alegría cavalleros” ( <i>El fuego</i> , compases 31-46 y 254-262) y folía.....	186
Ejemplo III.11: Bartomeu Cárceres, “¿Qué queréis que os traiga?” ( <i>La trulla</i> , compases 25-61).....	190
Ejemplo III.12: Esquema armónico-melódico del estribillo de “¿Qué queréis que os traiga?” (Bartomeu Cárceres, <i>La trulla</i> , compases 25-61).....	194
Ejemplo III.13: Esquema armónico hipotético para la melodía de la mudanza de “¿Qué queréis que os traiga?” (Bartomeu Cárceres, <i>La trulla</i> , compases 25-61).....	194
Ejemplo III.14: Estribillo de “Dame del tu amor señora” (Bartomeu Cárceres, <i>La trulla</i> , compases 75-97).....	196
Ejemplo III.15: Bartomeu Cárceres, “Tantanlatan falalalan” ( <i>La Trulla</i> ).....	198
Ejemplo III.16: <i>Cantus firmus</i> empleado en las cuatro secciones de “Tantanlatan falalalan”.....	202
Ejemplo III.17: Reconstrucción hipotética de las secciones A3-A4 de “Tantanlatan falalalan” sin glosas.....	204
Ejemplo III.18: Bartomeu Cárceres, “¡Sus, sus, no más dormir!” ( <i>La trulla</i> ).....	205
Ejemplo III.19: Esquema armónico-melódico de “¡Sus, sus no más dormir!” (estrofas primera y cuarta).....	212
Ejemplo IV.1: Anónimo, “Puig de Deu” ( <i>Misteri de Sant Cristófol</i> ).....	217
Ejemplo IV.2: Esquema armónico-melódico de “Puig de Deu” ( <i>Misteri de Sant Cristófol</i> ).....	218

Ejemplo IV.3: Anónimo, “Ab veu clara” (Biblioteca de Catalunya, M. 747/1).....	220
Ejemplo IV.4: Esquema armónico-melódico de “Ab veu clara” (Biblioteca de Catalunya, M. 747/1).....	222
Ejemplo IV.5: “No niegues Virgen preciosa” (Tomás de Santa María, <i>Libro llamado arte de tañer fantasía</i> , fol. 48r).....	227
Ejemplo IV.6: Esquema armónico-melódico de “No niegues Virgen preciosa” (Tomás de Santa María, <i>Libro llamado arte de tañer fantasía</i> , fol. 48r).....	228
Ejemplo Conc.I.1: Esquemas melódico-armónicos $\alpha$ , $\alpha 1$ , $\alpha 2$ , $\alpha 2a$ , $\alpha 2b$ , $\beta$ , $\beta 1$ y $\beta 2$ empleados en las fórmulas de folía.....	236
Ejemplo V.1: Comparación entre la gallarda “¡Sus, sus, no más dormir!” de Cárceres y las pавanas ternarias de Cabezón, Pisador y Valderrábano.....	252
Ejemplo V.2: Ritmo trocaico de las pавanas ternarias (sección “a”).....	258
Ejemplo V.3: Le Roy, “Gaillarde de la gambe”, cc. 1-32 ( <i>Premier livre de tablature de guitte</i> , 1551).....	260
Ejemplo V.4 : <i>Chanson</i> “Mes pas semés” de Certon en la versión de Le Roy ( <i>Premiere livre de chansons en forme de vau de ville</i> , 1573).....	262
Ejemplo V.5: Le Roy, “J’aymeroye mieux dormir”, cc. 1-15 ( <i>A briefe and easye instru[c]tion to learne the tablature</i> , 1568).....	263
Ejemplo V.6: Arbeau, “Air de la gaillarde appellee J’aymerois mieulx dormir seulette” ( <i>Orchésographie</i> , 1589, fols. 60r-61r).....	265
Ejemplo V.7: Bernardino Balletti, “La gamba”, cc. 1-8 ( <i>Intabolatura de lauto</i> , 1554).....	272
Ejemplo V.8: Vincenzo Ruffo, “La gamba in basso e soprano”, cc. 1-17 ( <i>Capricci in musica</i> , 1564).....	274
Ejemplo V.9: Anónimo, “La cara cossa de Berdolin” Venezia, Biblioteca Marcianam Ms. Ital. IV, 1227), fols. 7r-7v.....	276
Ejemplo V.10: Anónimo, “La cara cosa” (Munich, Bayerische Staatsbibliothek, ms. 1503h).....	279
Ejemplo V.11: Iulio Abondante, “Gagliarda la Cara Cossa”, cc. 1-45 ( <i>Intabolatura</i> , 1546).....	280
Ejemplo V.12: Comparación entre las variantes de la sección b en “La cara cosa” y “La gamba”.....	282
Ejemplo V.13: Diego Ortiz, “Recercada quarta”, cc. 1-17 ( <i>Trattado de glosas</i> , 1553).....	286
Ejemplo V.14: Diego Ortiz, “Recercada ottava”, cc. 1-32 ( <i>Trattado de glosas</i> , 1553).....	288
Ejemplo V.15: Adaptación del poema <i>Mi mucha tristeza</i> a la melodía de pавana ternaria..	293
Ejemplo V.16: Comparación rítmica entre la sección “a” de la pавana ternaria de Milán con la sección “a” de la pавana ternaria de Cabezón.....	297
Ejemplo V.17: Antonio Valente, “Gagliarda Lombarda” ( <i>Intavolatura de Cimbalo</i> , 1576).....	298
Ejemplo V.18: Fabrizio Costanzo, “Pавana Gagliarda die Spagna, I tuono” ( <i>Fior Novello</i> , 1627).....	308

Ejemplo VI.1: Alonso Mudarra, “Pavana I” ( <i>Tres libros de música en cifra para vihuela</i> , 1546).....	313
Ejemplo VI.2: Alonso Mudarra, “Pavana III para guitarra al temple nuevo” ( <i>Tres libros de música en cifra para vihuela</i> , 1546).....	315
Ejemplo VI.3: Alonso Mudarra, “Pavana I”, sección c1 (reconstrucción de los compases 76-77).....	317
Ejemplo VI.4: Secciones a-a1 de las pавanas I y III de Mudarra (esquema rítmico-melódico-armónico).....	318
Ejemplo VI.5: Secciones b-b1 de las pавanas I y III de Mudarra (esquema rítmico-melódico-armónico).....	319
Ejemplo VI.6: Secciones c-c1 de las pавanas I y III de Mudarra (esquema rítmico-melódico-armónico).....	320
Ejemplo VI.7: Melchiorre de Barberiis, “Pavana del Duca” ( <i>Il Bembo</i> , 1549).....	322
Ejemplo VI.8: Antonio de Cabezón, “Discante sobre la Pavana Italiana”, compases 1-16 ( <i>Obras de música para tecla, arpa y vihuela</i> , 1578).....	325
Ejemplo VI.9: Cabezón, “Discante sobre la Pavana Italiana” (esquema rítmico-melódico-armónico).....	326
Ejemplo VI.10: Anónimo, “Pavanilla” (Manuscrito de Simancas).....	328
Ejemplo VI.11: Anónimo, “Diferencias sobre la pavanilla” ( <i>Ramillete de Flores</i> , 1593), diferencia III.....	330
Ejemplo VI.12: Anónimo, “Diferencias sobre la pavanilla”, diferencia III (esquema rítmico-melódico-armónico).....	330
Ejemplo VI.13: Thoinot Arbeau, “Pavane d’Espagne” ( <i>Orchésographie</i> , 1588).....	334
Ejemplo VI.14: Un posible acompañamiento para la melodía de la “Pavane d’Espagne” de Thoinot Arbeau.....	335
Ejemplo VI.15: Fabrizio Caroso, “Pavaniglia” ( <i>Il ballarino</i> , 1581).....	340
Ejemplo VI.16: Cesare Negri, melodías de la “Pavanilla alla romana” y de la “Pavaniglia all’uso di Milano” ( <i>Le gratie d’amore</i> , 1602).....	341
Ejemplo VI.17: Gaspar Sanz, “Pavana” ( <i>Instrucción de música sobre la guitarra española</i> , 1672).....	348
Ejemplo VI.18: Francisco Guerau, “Pавanas” ( <i>Poema harmónico compuesto de varias cifras</i> , 1694).....	349
Ejemplo VI.19: Antonio de Cabezón, “Diferencias sobre la Pavana Italiana”, cc. 1-24 ( <i>Obras de música</i> , 1578).....	354
Ejemplo VI.20: Cabezón, “Diferencias sobre la Pavana Italiana” (esquema rítmico-melódico-armónico).....	355
Ejemplo VI.21: Cabezón, “Diferencias sobre la Pavana Italiana”: aplicación del esquema $\alpha_2$ a la melodía de los compases 5-8 del tema.....	356
Ejemplo VI.22: Antonio de Cabezón, “Diferencias sobre el canto «La dama le demanda»”, cc. 1-16. ( <i>Obras de música</i> , 1578).....	357



Ejemplo VI.23: Antonio de Cabezón, “Diferencias sobre el canto «La dama le demanda»” (esquema rítmico-melódico-armónico).....	358
Ejemplo VI.24: Arbeau, “Belle qui tiens ma vie” ( <i>Orchésographie</i> , 1586).....	360
Ejemplo VI.25: Reconstrucción de la relación texto-música del tema “La dama le demanda”.....	362
Ejemplo VI.26: Antonio di Becchi, “Madama mi domand[a]” ( <i>Libro primo di leuto</i> , 1568).....	363
Ejemplo VI.27: Becchi, “Madama mi domand[a]” (esquema rítmico-melódico-armónico).....	364
Ejemplo VI.28: Wolff Heckel, “Der Printzen Tantz” ( <i>Tenor, Lautten Buch</i> , 1556).....	367
Ejemplo VII.1: Antonio de Cabezón, “Pues no me queréis hablar” (Venegas de Henestrosa, <i>Libro de cifra nueva</i> , 1557).....	373
Ejemplo VII.2: Reconstrucción de la melodía de “Pues no me queréis hablar” utilizada por Cabezón y de un hipotético acompañamiento basado en el esquema $\alpha$ .....	375
Ejemplo VII.3: Antonio de Cabezón, “Para quién crié yo cabellos” (Venegas de Henestrosa, <i>Libro de cifra nueva</i> , 1557).....	376
Ejemplo VII.4: Reconstrucción de la estructura a cuatro voces de “Para quién crié yo cabellos”.....	378
Ejemplo VII.5: Alonso Mudarra, “La fantasía que contrahace la arpa en la manera de Ludovico”, cc. 1-46 ( <i>Tres libros de música</i> , 1546).....	380
Ejemplo VII.6: Esquema armónico-melódico de la primera sección de la “Fantasía que contrahace la harpa” (compases 1-46 de mi transcripción).....	381
Ejemplo VII.7: Folia temprana estándar según Richard Hudson.....	384
Ejemplo VII.8: Estructura rítmica, poética y armónico-melódica de la folia temprana.....	385
Ejemplo VII.9: Anónimo, “[Diferencias] de Folías”, cc. 1-32 ( <i>Ramillete de flores</i> , 1593)..	387
Ejemplo VII.10: Mendoza, “Honze diferencias de Folías”, cc. 1-16 ( <i>Ramillete de flores</i> , 1593).....	389
Ejemplo VII.11: Anónimo, “Folías”, cc. 1-32 (añadidas a mano en Valderrábano, <i>Silva de Sirenas</i> , fols. 105v-107-r).....	390
Ejemplo VII.12: Estructura de folia temprana con el acorde III añadido.....	392
Ejemplo VII.13: Mateo Flecha, “Guárdame las vacas” ( <i>La viuda</i> , 1539?).....	397
Ejemplo VII.14: Narváez, “Cuatro diferencias sobre Guárdame las vacas”, cc. 1-16 ( <i>El Delphín</i> , 1538).....	398
Ejemplo VII.15: Narváez, “Otras tres diferencias hechas por otra parte”, cc. 1-10 ( <i>El Delphín</i> , 1538).....	399
Ejemplo VII.16: Mudarra, “Romanesca; o Guárdame las vacas”, cc. 1-10 ( <i>Tres libros de música</i> , 1546).....	401
Ejemplo VII.17: Anónimo, “Cinco diferencias sobre Las vacas”, cc. 1-16 (Venegas de Henestrosa, <i>Libro de cifra nueva</i> , 1557).....	402

Ejemplo VII.18: Antonio de Cabezón, “Diferencias sobre Las vacas”, cc. 1-2 ( <i>Obras de música</i> , 1578).....	404
Ejemplo VII.19: Francisco Salinas, “Guárdame las vacas” y “Romanesca” ( <i>De musica libri septem</i> , 1577).....	406
Ejemplo VII.20: Relación entre esquema armónico-melódico y texto en Las vacas y en la <i>Romanesca</i> .....	408
Ejemplo VII.21: Anónimo, “Passo e mezzo” (Venezia, Biblioteca Marciana, Ms. Ital. IV, 1227).....	411
Ejemplo VII.22: Hans Neusidler, “Hie folget ein welscher tantz Wascha mesa” ( <i>Lautenbuch</i> , 1535).....	412
Ejemplo VII.23: Los “tenores italianos” de Ortiz ( <i>Trattado de glosas</i> , 1553).....	416
Ejemplo VIII.1: Guilelmus Monachus, <i>De preceptis artis musicae</i> , fol. 32r [ejemplo 1]....	458
Ejemplo VIII.2: Guilelmus Monachus, <i>De preceptis artis musicae</i> , fol. 32r [ejemplo 2]....	459
Ejemplo VIII.3: Generación del esquema $\alpha$ de folía a partir de un tenor (serie melódica y), aplicando las reglas de Guilelmus Monachus.....	463
Ejemplo VIII.4: Generación del esquema $\alpha$ a partir de un Contratenor (serie melódica “y”), aplicando una variante de las reglas de Guilelmus Monachus.....	464
Ejemplo VIII.5: Generación del esquema $\alpha$ de folía (variante sin el primer acorde), aplicando las reglas de Guilelmus Monachus.....	466
Ejemplo VIII.6: Generación del esquema $\beta$ de folía a partir de un tenor (serie melódica y), aplicando las reglas de Guilelmus Monachus.....	467
Ejemplo VIII.7: Generación del esquema $\alpha_2$ de folía a partir de un tenor (serie melódica y), aplicando las reglas de Guilelmus Monachus.....	468
Ejemplo VIII.8: Generación del esquema de <i>Passamezzo antico</i> a partir de un tenor, aplicando las reglas de Guilelmus Monachus.....	468
Ejemplo VIII.9: Aplicación de las reglas de Guilelmus Monachus a una melodía en modo menor (ámbito: Re-La).....	469
Ejemplo VIII.10: Mateo Flecha, “Alegría cavalleros” ( <i>El fuego</i> , compases 254-262). Análisis polifónico.....	471
Ejemplo VIII.11: Anónimo “Muchos van de amor heridos” (CMP, N° 92, fol. 59r). Análisis polifónico.....	472
Ejemplo VIII.12: Mateo Flecha, “Para mí me lo querría” ( <i>El jubilate</i> , compases 48-52). Análisis polifónico.....	472
Ejemplo VIII.13: Juan de Encina, “Pues que ya nunca nos veis” (CMP, N° 271, fol. 195v). Análisis polifónico.....	473
Ejemplo VIII.14: Bartomeu Cárceres, “¿Que queréis que os traiga?” ( <i>La trulla</i> , compases 30-33). Análisis polifónico.....	474
Ejemplo VIII.15: “No niegues Virgen preciosa” (Tomás de Santa María, <i>Libro llamado arte de tañer fantasía</i> , fol. 48r). Análisis polifónico.....	474
Ejemplo VIII.16: Juan del Encina, “Oy comamos y bebamos” (CMP, N° 174, fols. 105v-106r). Análisis polifónico.....	476

Ejemplo VIII.17: Juan del Encina, “Señora de hermosura” (CMP, N° 81, fols. 54v-55r). Análisis polifónico.....	477
Ejemplo VIII.18: Diego Ortiz, “tenore” n. 4 ( <i>Tratado de glosas</i> , 1553). Análisis polifónico.....	479
Ejemplo VIII.19: Cabezón, “Pavana” (Venegas de Henestrosa <i>Libro de cifra nueva</i> , 1557). Análisis polifónico.....	479
Ejemplo VIII.20: Wolff Heckel, “Des Printzen Tantz” ( <i>Tenor, Lautten Buch</i> , 1556). Análisis polifónico.....	480
Ejemplo VIII.21: Diego Ortiz, “tenore” n. 1 ( <i>Tratado de glosas</i> , 1553). Análisis polifónico.....	481
Ejemplo VIII.22: Diego Ortiz, “tenore” n. 7 ( <i>Tratado de glosas</i> , 1553). Análisis polifónico.....	481
Ejemplo VIII.23: Anónimo, “Dixit Dominus, VI <sup>us</sup> Tonus” (CMP, fol. 274r). Análisis polifónico.....	482
Ejemplo VIII.24: Pedro de Escobar, “Virgen bendita sin par”, cc. 13-22 (CMP, fols. 272v-273r). Análisis polifónico.....	483
Ejemplo VIII.25: Anónimo, “Lo que demanda el romero” (CMP, fol. 246v). Análisis polifónico.....	484
Ejemplo VIII.26: Niccoló Piffaro, “Fora son d’ogni speranza” (Petrucci, <i>Frottole libro sexto</i> , 1505). Análisis polifónico.....	484
Ejemplo VIII.27: Anónimo, “Ben che la faccia” (Petrucci, <i>Frottole libro sexto</i> , 1505). Análisis polifónico.....	485
Ejemplo VIII.28: Filippo Azzaiolo: “Quando la sera canta el griolin” ( <i>Villotte del fiore</i> , 1557). Análisis polifónico.....	486
Ejemplo VIII.29: Diego Ortiz, “tenore” n. 2 ( <i>Tratado de glosas</i> , 1553). Análisis polifónico.....	487
Ejemplo VIII.30: Diego Ortiz, “tenore” n. 6 ( <i>Tratado de glosas</i> , 1553). Análisis polifónico.....	487
Ejemplo VIII.31: Diego Ortiz, “tenore” n. 9 ( <i>Tratado de glosas</i> , 1553). Análisis polifónico.....	488
Ejemplo VIII.32: Anónimo, “Gentil mia donna” (British Museum, Roy. App. 59-62, n. 28, cc. 1-11). Análisis polifónico.....	488
Ejemplo IX.1: “Tantanlatan falalalan”, cc. 1-4 (Bartomeu Cárceres, <i>La Trulla</i> ). Análisis polifónico.....	499
Ejemplo IX.2: Anónimo, [saltarello] “Basela un rato”, cc. 1-5 (Munich, Bayerische Staatsbibliothek, ms. 1503h). Análisis polifónico.....	500
Ejemplo IX.3: Anónimo, [saltarello] “Basela un rato”, cc. 17-24 (Munich, Bayerische Staatsbibliothek, ms. 1503h). Análisis polifónico.....	500
Ejemplo IX.4: Serafino dall’Aquila, “Sufferir so disposto” (CMPe, fols. 126v-127r). Análisis polifónico.....	504

Ejemplo IX.5: Tomás de Santa María, “Tercera manera de subir y baxar arreo” ( <i>Arte de tañer fantasía</i> , parte II, fol 21v).....	507
Ejemplo IX.6: Tomás de Santa María, “Quarta manera de subir y baxar arreo” ( <i>Arte de tañer fantasía</i> , parte II, fol 223).....	507
Ejemplo IX.7: Vincenzo Galilei, “Unisono” ( <i>Dubbi</i> , fol 66v.).....	518
Ejemplo IX.8: Vincenzo Galilei, “Consonanza” ( <i>Dubbi</i> , fol 66v.).....	518
Ejemplo X.1: Diego del Puerto, “Exemplum regularum supra dictarum” ( <i>Portus musice</i> , fol. b3r“).....	566
Ejemplo XI.1: Anónimo, “Dindiridin”, compases 1-6 (CMM, p. 417).....	595
Ejemplo XI.2: Anónimo, “Dindirín, dindirín”, cc. 1-6 (CMP, fol. 244v).....	596
Ejemplo Conc.III.1: Generación del esquema armónico melódico de folía mediante la aplicación de las reglas de Guilelmus.....	612
Ejemplo Conc.III.2: Generación del esquema armónico melódico de folía mediante la aplicación de la variante de la reglas de Guilelmus.....	613

## LISTA DE TABLAS

Tabla 1: Significados del término “folía” en las fuentes literarias.....	4
Tabla 2: Tipologías de la folía en las fuentes musicales.....	8
Tabla 3: Grupos de esquemas armónicos abstractos según Richard Hudson.....	19
Tabla 4: Evolución desde un esquema armónico-melódico abstracto hasta una pieza particular.....	20
Tabla 5: Características de folía temprana y de folía tardía según Hudson.....	21
Tabla 6. Criterios utilizados para la reducción de las obras analizadas a su esquema armónico-melódico.....	62
Tabla 7. Criterios utilizados para la reducción de las obras analizadas a su esquema rítmico, armónico y melódico.....	63
Tabla I.1: Obras del CMP basadas en el esquema de folía según Ward y Querol.....	68
Tabla I.2: Obras del CMP basadas en el esquema de folía que respetan los criterios de máxima simplicidad y redundancia.....	70
Tabla I.3: Comparación de las estructuras métrico-poéticas de “Muchos van de amor heridos” (CMP, N° 92, fol. 59r) y “Meu naranjedo no ten fruta” (CMP, N° 310, fol. 217r).....	76
Tabla I.4: Estructura métrico-poética de “No puedo apartarme” (CMP, N° 361, fol. 245v).....	80
Tabla I.5: Comparación de las estructuras métrico-poéticas de “¡Si abrá en este baldrés!” y “Pues que ya nunca nos veis” (N° 179, fols. 108v-109r y N° 271, fol.195v).....	84
Tabla I.6: Adaptación de diferentes formas poéticas con estribillo a los esquemas $\alpha$ y $\beta$ (CMP, N°s 92, 179, 271, 310, 361).....	91
Tabla I.7: Adaptación del esquema $\alpha$ al poema “Rodrigo Martines” (CMP, N° 12).....	92
Tabla I.8: Relación entre la estructura métrico-poética de los poemas y los acordes del esquema de folía (CMP, N°s 12, 92, 179, 271, 310, 361).....	94
Tabla I.9: Combinaciones posibles de concatenación entre $\alpha$ y $\beta$ en las piezas basadas en la fórmula $\alpha$ - $\beta$ .....	96
Tabla I.10: Obras con estribillo en el CMP que pueden ser relacionadas con fórmulas musicales basadas en el esquema armónico-melódico de folía ( $\alpha$ ) o en esquemas derivados ( $\alpha_1$ , $\alpha_2$ , $\beta$ ).....	98
Tabla I.11: Relación entre los acordes del esquema $\beta$ y la estructura métrica del poema “De ser mal casada” (CMP, N° 197, fol. 119r).....	108
Tabla I.12: Obras sin estribillo en el CMP que pueden ser relacionadas con fórmulas musicales basadas en el esquema armónico-melódico de folía ( $\alpha$ ) o en esquemas derivados ( $\alpha_1$ , $\alpha_2$ , $\beta$ ).....	117

Tabla I.13: Relación entre texto y música en “Señora de hermosura” (CMP, N° 81, fols. 54v-55r).....	121
Tabla I.14: Relación entre texto y música en “De la vida deste mundo” (CMP, N° 121, fols. 72v-79r).....	124
Tabla I.15: Resumen de los resultados conseguidos en el Capítulo I sobre la utilización del esquema de folía y de las fórmulas musicales en el CMP.....	133
Tabla II.1: Relación entre estructura musical y estructura poética en “¡O, si vieras al moçuelo!” (CMS, fol. 220v).....	143
Tabla III.1: Relación entre forma poética y forma musical en “Pues nascistes Rey del Cielo” (Mateo Flecha, <i>La guerra</i> , compases 144-187).....	174
Tabla III.2: Secciones musicales de la macrosección A (estrofa n. 1) de “¡Sus, sus, no más dormir!”.....	211
Tabla Conc.I.1: Características generales de las obras basadas en las fórmulas de folía.....	237
Tabla Conc.I.2: Obras basadas en las fórmulas de folía que presentan las características de máxima simplicidad y redundancia musical.....	239
Tabla V.1: La pavana en la música instrumental española del siglo XVI.....	249
Tabla V.2: Criterios utilizados para transcribir y confrontar “¡Sus, sus, no más dormir!” de Cárceres con las pавanas de Cabezón, Pisador y Valderrábano.....	251
Tabla V.3: Comparación entre la coreografía de la gallarda “J'aymerois mieulx” (Arbeau, <i>Orchésographie</i> ) y de “pavana italiana” (Anónimo, <i>Reglas de danzar</i> ).....	270
Tabla VI.1: Pавanas binarias basadas en esquemas derivados de $\alpha$ o parecidos a $\alpha$ distribuidas en dos grupos con características musicales parecidas.....	311
Tabla VI.2: Esquema coreográfico para danzar la “Pavane d'Espagne” (Arbeau, <i>Orchésographie</i> , 1586).....	345
Tabla VI.3: Esquema coreográfico para danzar el primer “tempo” de la Pavaniglia (Caroso, <i>Il Ballarino</i> , 1581).....	345
Tabla VI.4: Esquema coreográfico para danzar el segundo “tempo” de la <i>pavaniglia</i> (Caroso, <i>Il Ballarino</i> , 1581).....	346
Tabla VI.5: Primera evolución de la “pavana” en la “pavanilla” en España.....	351
Tabla VII.1: Características de los “tenores italianos” de Ortiz.....	420
Tabla Conc.II.1: Listado de obras del repertorio instrumental español basadas en el esquema de folía o en otros esquemas parecidos.....	429
Tabla Conc.II.2: Características estructurales de las obras instrumentales analizadas.....	431
Tabla VIII.1: El “sight system” según guilelmus Monachus.....	454
Tabla VIII.2: Resumen de las reglas de Guilelmus.....	462
Tabla X.1: “Esta tabla procede ordenando y dando las V con sus compuestas” (Durán, <i>Sumula</i> , fol. 11v).....	554
Tabla X.2: “Del modo de componer todas las species con la sexta y sus compuestas” (Durán, <i>Sumula</i> , fol. 12r).....	554

Tabla X.3: “Para cantar contras baxas” (Durán, <i>Sumula</i> , fol. 12r).....	555
Tabla X.4: Reglas de Tovar para componer a tres voces.....	557
Tabla X.5: Reglas de Tovar para componer a cuatro voces.....	558
Tabla X.6: Reglas de del Puerto para componer a tres voces.....	562
Tabla X.7: Combinaciones de cuatro voces sugeridas por del Puerto.....	564
Tabla Conc.III.1. Resumen de las reglas de Guilelmus.....	609
Tabla Conc.III.2. Resumen de las reglas de Guilelmus: ntervalos realizados con respecto al Supranus.....	610
Tabla Conc.III.3. Variante de las reglas de Guilelmus: intervalos realizados con respecto a la segunda voz.....	611
Tabla Conc.III.4. Variante de las reglas de Guilelmus: intervalos realizados con respecto al Sopranus.....	611

## LISTA DE ILUSTRACIONES Y FACSIMILES

Ilustración Conc.II.1: Origen y difusión de la pavana ternaria.....	433
Ilustración Conc.II.2: Origen y difusión de la “Pavana del Duca” y de la pavanilla.....	434
Ilustración Conc.II.3: Origen y difusión de <i>La dama le demanda</i> o “pavana italiana”.....	436
Ilustración Conc.II.4: Origen y difusión del tema de <i>Folía</i> (siglos XVI-XVIII).....	437
Facsimil 1. Arbeau, <i>Orchésographie</i> , fols. 96v-97r.....	642
Facsimil 2. Caroso, <i>Il ballarino</i> , fol. 39v.....	648
Facsimil 3. Santa María, <i>Arte de tañer fantasía</i> , libro II, fol 48r.....	655
Facsimil 4. Del Puerto, <i>Portus musice</i> , fol. bIIIr.....	700
Facsimil 5. Durán, <i>Sumula de canto de órgano</i> , fol. 11v.....	705
Facsimil 6. Bermudo, <i>Declaración de instrumentos musicales</i> , fols. 133r-133v.....	711
Facsimil 7. Ortiz, <i>Trattado de glosas</i> , fol. 47v (“recercata prima”).....	716
Facsimil 8. Ortiz, <i>Trattado de glosas</i> , fol. 52v (“recercata quarta”).....	716
Facsimil 9. Santa María, <i>Arte de tañer fantasía</i> , fols. 21v-22r.....	723





## LISTA DE FUENTES

### Fuentes manuscritas

- Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M. 454 (Cancionero Musical de Barcelona). Edición moderna: Ros-Fábregas, 1992.
- Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M. 588/1 (copia manuscrita realizada alrededor de 1600 de *Las ensaladas de Flecha [...] recopiladas por F. Matheo Flecha su sobrino*).
- Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M. 747/1 (“Ab veu clara i molt plena”). Edición moderna: Querol, 1979, pp. 13-14.
- Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M. 1166, M. 1967 (Cançoner de Gandía). Edición moderna: Climent Barber, 1996.
- Bologna, Biblioteca Universitaria, Ms. 2573 (Johannes Tinctoris, *Liber de arte contrapuncti*). Edición en inglés: Seay, 1961.
- Coimbra, Biblioteca Geral da Universidade, M. 12.
- Coimbra, Biblioteca Geral da Universidade, M. 226.
- Elvas, Biblioteca Pública Hortênsia, Ms. 11793 (Cancionero musical de Elvas). Ediciones modernas: Joaquim, 1940; Morais, 1977 y Miranda, 1987.
- Florença, Biblioteca Nazionale, MSS Galileiani Anteriori a Galileo, Vol. III (Vincenzo Galilei, *Dubbi in quanto io ho detto dell'uso dell'enharmonico con la solutione di essi*). Edición moderna del texto en italiano: Rempp, 1980.
- Firenze, Biblioteca Nazionale, MSS Galileiani Anteriori a Galileo, Vol. I (Vincenzo Galilei, *Il libro primo della prattica del contrappunto*). Edición moderna del texto en italiano: Rempp, 1980.
- Londres, British Museum, Royal App. 59-62 (danzas italianas para cuatro instrumentos del s. XVI). Transcripción de “Gentil mia donna”: Kämper, 1970, p. 164.
- Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. 6001 (*Ramillete de flores*). Edición moderna: Rey, 1975.
- Madrid, Biblioteca Nacional, Mss. 9175 (Sebastián de Horozco, *Relación y memoria de la entrada en esta cibdad de Toledo del rrey y rreyna n[uest]ro señores don Felipe y doña Isabela y del rrecebimiento y fiestas*). Transcripción parcial: Esses, 1992, vol. 1, pp. 637-638.
- Madrid, Biblioteca Nacional, Mss. 18969 (Gonzalo Correas, *Arte de la lengua española castellana compuesto por el maestro Gonzalo Correas, catedrático de griego y hebreo en la Universidad de Salamanca. Año MDCXXV*). Transcripción parcial: Rey, 1978, p. 53; Esses, 1992, vol. 1, p.639.

- Madrid, Biblioteca Nacional, Mss. 18580/5 (Juan Antonio Jaque, *Libro de danzar*). Edición moderna: Subirá, 1950.
- Madrid, Biblioteca Real, MS. II-1335 (Cancionero Musical de Palacio). Edición moderna: Anglés, 1947 y 1951; Romeu, 1965.
- Madrid, Real Academia de la Historia, Colección Salazar y Castro, N-25,9/1030, fol. 149v (Anónimo, *Reglas de danzar*). Edición moderna: Antón Priasco, 1998.
- Montecassino, Archivio dell'Abbazia, Cod. 871 N (Cancionero Musical de Montecassino). Edición moderna: Pope – Kanazawa, 1978.
- Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Ms. 1503h. Edición moderna: Morrow, 1976.
- Olot (Gerona), Biblioteca Pública, Ms. I-VIII.
- Palma de Mallorca, Biblioteca Bartolomé March, Medinaceli 13230 (Cancionero Musical de la casa de Medinaceli). Edición moderna: Querol, 1949.
- Paris, Bibliothèque Nationale, Département de la Musique, Réserve MS. Vm7 676.
- Perugia, Biblioteca Comunale Augusta, MS. 431 (G 20) (Cancionero Musical de Perugia).
- Segovia, Archivo de la Catedral: sin signatura (Cancionero Musical de la Catedral de Segovia). Edición facsímil: Segovia, Caja de Ahorros y Monte de Piedad, 1977. Edición de los textos: Lama de la Cruz, 1994.
- Sevilla, Biblioteca Colombina, 7-1-28 (Cancionero Musical de la Colombina). Edición facsímil: Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2006. Edición moderna: Querol, 1971.
- Simancas, Archivo General, Casas y Sitios Reales, Legajo 394, folio 130 (Manuscrito de Simancas). Edición moderna y reproducción facsímil: Antonio Corona-Alcalde, 1986.
- Venecia, Biblioteca Marciana, Ms. Ital. IV, 1227. Edición moderna: Jeppesen, 1962.
- Venecia, Biblioteca Nazionale di San Marco, Lat. 336 (Contarini), coll. 1581 (*Guilelmi Monachi De preceptis artis musicae*). Edición moderna: Seay, 1965.
- Verona, Biblioteca Capitolare, Cod. 759.
- Versalles, Bibliothèque Municipale, MS. 168 (Partition de plusieurs marches [...] avec les airs de fifre et de hautbois à 3 et 4 parties recueillis par Philidor l'ainé [...] 1705). Transcripción de, Lully, "Air de hautbois Les folies d'Espagne": Hudson, 1982, vol. 1, pp. 89-90.
- Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Ms. añadido a Valderrábano, *Silva de Sirenas* (Valladolid, 1547), fols. 105v-107r.

## Fuentes impresas

Aaron, Pietro. *Libri tres de institutione harmonica*. Bolonia: Benedetto Faelli, 1516.

\_\_\_\_\_. *Thoscanello de la musica*. Venecia: Vitali, 1523. Edición facsímile: Monuments of music and music literature in facsimile. Second series -Music literature, 69 (Nueva York: Broude Brothers, 1969).

Abondante, Giulio. *Il quinto libro de tabolatura da Liuto*. Venecia: Gardane, 1587. Edición facsímile: Ginebra, Minkoff, 1982.

Abondante, Giulio. *Intabolatura sobre el lauto de ogni sorte de balli. Libro primo*. Venecia: Gardane, 1546. Edición facsímile: Ginebra, Minkoff, 1982.

Antico, Andrea (ed.). *Frottole intabulate da Sonare gli Organi. Libro primo*. Roma: Andrea Antico, 1517.

Arbeau, Thoinot [Jehan Tabourot]. *Orchésographie et traicte en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre & practiquer l'honeste exercice des dances*. Lengres: Jehan des Preyz, 1588. Edición moderna: Evans – Sutton, 1967.

Attaignant, Pierre (ed.). *Dixhuit basses dances garnies de recoups et tourdions, avec dixneuf branles, quatre que sauterelles que haulberroys, quinze gaillardes & neuf pavennes*. Paris: Attaignant, 1930. Edición moderna: Heartz, 1964.

Azzaiolo, Filippo. *Il primo libro de villotte alla padoana con alcune napolitane*. Venecia: Gardane, 1557. Transcripción parcial: Viatelli, 1921; Thomas, 1985.

Balletti, Bernardino. *Intabolatura de lauto di Bernardino Balletti*. Venecia: Gardane, 1554. Edición moderna: Lefkoff, 1960.

Becchi, Antonio de. *Libro primo da leuto*. Venecia: Scotto, 1568. Edición moderna: Lefkoff, 1960.

Bermudo, Juan. *Declaración de instrumentos musicales*. Osuna: J. de Leo, 1555. Edición facsímile: Macario Santiago Kastner (ed.), Documenta Musicologica, XI (Basilea: Bärenreiter, 1955).

Bianchini, Domenico. *Intabolatura de lauto [...] di recercari, motetti, madrigali, napolitane et balli, libro primo*. Venecia: Gardane, 1546. Edición facsímile de la segunda edición (Venecia, 1554): Genebra, Minkoff, 1982.

Briceño, Luis de. *Método muy facilíssimo para aprender a tañer la guitarra a lo español*. París: Pedro Ballard, 1626. Edición facsímile: Ginebra, Minkoff, 1972.

Cabezón, Antonio de. *Obras de música para tecla, arpa y vihuela recopiladas y puestas en cifra por Hernando de Cabezón su hijo*. Madrid: Francisco Sánchez, 1578. Edición moderna: Pedrell – Anglés, 1982.

- Calvisius, Sethus. *Melopoia sive melodiae condendae ratio*. Erfurt: Baumann, 1592.
- Caroso da Sermoneta, Fabrizio. *Il ballarino*. Venecia: Francesco Ziletti, 1581.
- \_\_\_\_\_. *Nobiltá di dame [...] libro, altra volta, chiamato Il ballarino. Nuouamente dal proprio auttore corretto, ampliato di nuoui balli, di belle regole, & alla perfetta theorica ridotto*. Venecia: il Muschio, 1600. Edición moderna en inglés: Sutton, 1986.
- Cerone, Domenico Pietro. *El melopeo y maestro. Tractado de música theorica y practica*. Nápoles: Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613. Edición facsímil: Bolonia, Forni Editore, 1969.
- Cerreto, Scipione. *Della prattica musica vocale e strumentale*. Nápoles: Iacomo Carlino, 1601. Edición facsímil: Bolonia, Forni, 1969.
- Coclico, Adrianus Petit. *Compendium musices*. Nürnberg: Johann vom Berg e Ulrich Neuber, 1552. Edición facsímil: Manfred Bukofzer (ed.), Documenta Musicologica, IX (Basel: Bärenreiter, 1965).
- Corelli, Arcangelo. *Sonate a violino e violone o cimballo [...] opera quinta*. Amsterdam: Estienne Roger, 1717 (Primera edición: Roma, 1700).
- Costanzo, Fabrizio. *Fior Novello, libro primo di Concerti di diverse sonate, Cinfonie, e Correnti da sonare con vna, con due, con tre, e con quattro Chitarre alla Spagnuola*. Bolonia: Nicoló Tebaldini, 1627. Transcripción de "Pavana Gagliarda die Spagna, I tuono": Hudson, 1982, vol. 1, p. 17.
- Covarrubias Horozco, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Luis Sánchez, 1611. Edición moderna: de Riquer, 2003.
- Dalza, Joan Ambrosio. *Intabolatura de lauto libro quarto*. Venecia: Petrucci, 1508. Edición facsímil: Ginebra, Minkoff, 1980.
- De Barberiis, Melchiorre. *Intabolatura di lauto. Libro nono intitolato il Bembo, di fantasie, balli, passi e mezi, e padoane gagliarde*. Venecia: Scoto, 1549.
- Durán, Domingo Marcos. *Sumula de canto de órgano, contrapunto y composición vocal práctica y especulativa*. Salamanca, s.f.. Edición facsímil: Viejos Libros de Música, 3 (Madrid: Joyas bibliográficas, 1976).
- Esquivel Navarro, Juan de. *Discursos sobre el arte del dançado, y sus excelencias y primer origen, reprobando las acciones deshonestas*. Sevilla: Juan Gómez de Blas, 1642.
- Finck, Hermann. *Practica Musica*. Wittenberg: Haeredes Georgii Rhaw, 1556.
- Freherus, Marquardus (ed.). *De regibus Siciliae et Apuliae in queis et nominatim de Alfonso rege Arragonum*. Hanau: Heredes Ioannis Aubrii, 1611.

- Fuenllana, Miguel de. *Libro de música para vihuela, intitulado Orphénica Lyra*. Sevilla: Martín de Montedoca, 1554. Edición facsímile: Ginebra, Minkoff, 1981.
- Galilei, Vincenzo. *Dialogo della musica antica et della moderna*. Florencia: Marescotti, 1581. Edición moderna en inglés: Palisca, 2003.
- Gardane, Antonio (ed.). *Intabulatura nova di varie sorte di balli*. Venecia: Gardane, 1551. Edición moderna: Heartz, 1965.
- Gorzanis, Giacomo. *Intavolatura di Liuto*. Venecia: Gardane, 1561. Edición facsímile: Ginebra, Minkoff, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Il Secondo Libro de Intabulatura di liuto*. Venecia: Scotto, 1562. Edición facsímile: Ginebra, Minkoff, 1981.
- Heckel, Wolff. *Lautten Buch, von mancherley schönen und lieblichen Stucken mit zweyen Lautten zusammen zuschlagen*. 2 vols: *Discant Lautten Buch* y *Tenor Lautten Buch*. Estrasburgo: ?, 1556. Transcripción de “Der Printzen Tantz”: Hudson, 1986, vol. 2, p. 6.
- Las ensaladas de Flecha, maestro de capilla que fue de las serenissimas Infantas de Castilla, recopiladas por F. Matheo Flecha su sobrino, [...] con algunas obras suyas y de otros authores*, cuadernos de Tiple, Altus, Tenor y Baxo. Praga: Iorge Negrino, 1581. Ediciones modernas: Anglés, 1955; Gómez Muntané, 1992; Gómez Muntané, 1995.
- Le Roy, Adrian (ed.), *Second livre de chansons nouvellement mises en musique à quatre parties*. Paris : Le Roy - Ballard, 1554. Edición moderna: Bernstein, 1990.
- \_\_\_\_\_. *A briefe and easye instru[c]tion to learne the tablature [...] englished by J. Alford Londenor*. Londres: Ihon Kyngston, 1567.
- \_\_\_\_\_. *Breve et facile instruction pour apprendre la tablature, a bien accorder, conduire, et disposer la main sur le cistre*. Paris: Le Roy – Ballard, 1565.
- \_\_\_\_\_. *Premier livre de chansons en forme de vau de ville*. Paris : Le Roy – Ballard, 1573. Edición moderna: Bernstein, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Premier livre de tablature de guiterre*. Paris: Le Roy – Ballard, 1551. Edición facsímile: Monaco, Chanterelle, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Second livre de guiterre contenant plusieurs chansons en forme de voix de villes*. Paris: Le Roy – Ballard, 1555. Edición facsímile: Monaco, Chanterelle, 1979.
- Llana, Diego de. *Disparates muy graciosos. Ahora nuevamente compuestos por Diego de Llana de la villa de Almenar*. Pliego suelto. Edición moderna: Frenk, 2003.
- López de Hoyos, Juan. *Real aparato y sumptuoso recebimiento con que Madrid [...] rescibió a la serenísima reyna y doña Ana de Austria, viniendo a ella después de celebradas sus felicísimas bodas*. Madrid: Juan Gracián, 1572. Transcripción parcial: Esses, 1992, vol. 1, p. 638.

- Lucena, Juan de. *Libro de vida beata*, Roma, 1463. Edición moderna: Paz y Meliá, 1892, pp. 103-205.
- Lusitano, Vicente. *Introduttione facilissima, et novissima, di canto fermo, figurato, contraponto semplice, et in concerto*. Roma: Antonio Baldo, 1553. Edición facsímile: Lucca, Libreria musicale italiana, 1989.
- Marais, Marin. *Pièces de violes. Deuxième livre*. París: el autor, 1701. Edición moderna de "Les folies d'Espagne": Hudson, 1982, vol. 1 p. 123.
- Milán, Luis. *Libro de música de vihuela de mano, intitulado El maestro*. Valencia: Francisco Díaz, 1536. Edición facsímile: Ginebra, Minkoff, 1975.
- Montesardo, Girolomo. *Nuova inventione d'intavolatura, per sonare li balletti sopra la chitarra spagniuola*. Florencia: Christofano Marescotti, 1606.
- Morlaye, Guillaume. *Quatriesme livre contenant plousieurs fantasies... reduictes en tablature de Guyterne & au jeu de la Cistre*. Paris: Michel Fezandat, 1552. Edición facsímile: Monaco, Chanterelle, 1980.
- Morley, Thomas. *A plaine and Easy Introduction to Practical Music*. Londres,: Peter Short, 1579. Edición moderna: Harman, 1952.
- Mudarra, Alonso. *Tres libros de música en cifra para vihuela*. Sevilla: Iuan de León, 1546. Edición facsímile: Monaco, Chanterelle, 1981. Edición moderna: Pujol, 1984.
- Murcia, Santiago de. *Resumen de acompañar la parte con la guitarra*. S.l (Madrid?), 1714. Edición facsímile: Mónaco, Chanterelle, 1980.
- Narváez, Luis de. *Los seys libros del Delphín de música de cifras para tañer vihuela*. Valladolid: Diego Hernández de Córdoba, 1538. Edición facsímile: Ginebra, Minkoff, 1980. Edición moderna: Pujol, 1945.
- Negri, Cesare. *Le gratie d'amore*. Milán: Pontio & Piccaglia, 1602. Edición facsímile: Bolonia, Forni, 1969.
- Neusidler, Hans. *Das ander Buch: ein new künstlich Lautten Buch*. Nuremberg: Hans Günther, 1544. Edición moderna: Koczirz, 1911.
- Neusidler, Hans. *Ein newgeordent künstlich Lautenbuch*. Nuremberg, 1535. Edición moderna: Koczirz, 1911.
- Ortiz, Diego. *Trattado de glosas sobre clausulas y otros generos de puntos en la musica de violones*. Roma: Valerio e Luigi Dorico, 1553. Ediciones modernas: Schneider, 1936; Navarre, 1996.
- Petrucchi, Ottavino (ed.). *Frottole Libro Undecimo*. Fossombrone: Petrucci, 1514. Edición moderna: Luisi, 1997.
- Pisador, Diego. *Libro de Música de Vihuela*. Salamanca: el autor, 1552. Edición facsímile: Ginebra, Minkoff, 1973.

- Puerto, Diego del. *Portus Musice*. Salamanca, 1504. Edición facsímile: Viejos Libros de Música, 5 (Madrid: Joyas bibliográficas, 1976). Comentario y traducción: Rey, 1978.
- Rameau, Jean Philippe. *Traité de l'harmonie reduite à ses principes naturels; divisé en quatre livres*. París: Jean-Baptiste Christophe Ballard, 1722.
- Resende, García de. *Chronica do príncipe d[om] João depois segundo do nome rey de Portugal*. Quinta edición: Lisboa, 1622 (primera edición 1545). Transcripción parcial: Esses, 1992, vol. 1, pp. 636-637.
- Ruffo, Vincenzo. *Capricci in musica a tre [...] a commodo de virtuosi*. Milán : Francesco Moscheni, 1564. Edición moderna: Thomas, 1972 y 1981.
- Salinas, Francisco. *De musica libri septem, in quibus eius doctrinae veritas tam quae ad harmoniam, quam quae ad rhythmum pertinet, iuxta sensus ac rationis iudicium ostenditur, & demonstratur*. Salamanca: Mathias Gastius, 1577. Edición en castellano: Fernández de la Cuesta, 1983.
- Sambonetto, Pietro (ed.). *Canzone, Sonetti, Strambotti & Frottole Libro Primo*. Siena: Pietro Sambonetto, 1515.
- Santa María, Tomás de. *Libro llamado arte de tañer fantasía*. Valladolid: Francisco Fernández de Córdoba, 1565. Edición facsímile: Ginebra, Minkoff, 1973.
- Susato, Tielman (ed.). *Het derde musyck boexken [...] alderhande danserye*. Amberes: Susato, 1551. Edición moderna: Delius, 1989.
- Timoneda, Juan de. *La gallarda contrahecha a lo spiritual por Juan Timoneda en alabança de nuestro Redemptor Jesu Christo*. Pliego suelto (s.l., s.a.). Edición moderna en Torre, 1920, p. 91.
- \_\_\_\_\_. *Siguense tres romances. El primero es una pavana en loor de Nuestra Señora*. Pliego suelto (Sl., s.a.). Edición moderna: Romeu, 1958-1961, p. 747; Rey, 1978, p. 49.
- \_\_\_\_\_. *Quatro obras muy santas. La primera un Diálogo de la Madalena. La segunda: La pavana de nuestra Señora*. Pliego suelto. Alcalá: 1607. Edición moderna: Rodríguez Moñino, 1970, n° 572.
- Tovar, Francisco. *Libro de música práctica*. Barcelona: Johan Rosebach, 1510. Edición facsímile: Viejos Libros de Música, 6 (Madrid: Joyas bibliográficas, 1976). Comentario: Samuel Rubio, 1978.
- Valderrábano, Enríquez de. *Libro de música de vihuela, intitulado Silva de Sirenas*. Valladolid: Francisco Fernández de Córdoba, 1547. Edición facsímile: Ginebra, Minkoff, 1981.
- Valente, Antonio. *Intavolatura de Cimballo, ricercate, fantasie et canzoni [...] con alcuni tenori, balli et varie sorte de contraponti*. Nápoles: Gioseppe Cacchio dall'Aquila, 1576. Edición moderna: Jacobs, 1973.



- Vázquez, Juan. *Recopilación de sonetos y villancicos a cuatro y a cinco voces*. Sevilla: Juan Gutiérrez, 1560. Edición moderna: Anglés, 1946.
- Venegas de Henestrosa, Luis. *Libro de Cifra Nueva para tecla, arpa y vihuela*. Alcalá de Henares: Joan de Brocar, 1557. Edición moderna: Anglés, 1984.
- Vicentino, Nicola. *L'antica musica ridotta alla moderna pratica*. Roma: Antonio Barre, 1555. Edición facsímile: Edward Lowinsky (ed.). Documenta Musicologica, 17 (Basel: Bärenreiter, 1959). Edición en inglés: Palisca, 1996.
- Villancicos de diversos Autores, a dos, y a tres y a quatro, y a cinco bozes* (Cancionero Musical de Uppsala). Venezia: Scotto, 1556. Edición facsímile: Madrid, Instituto Árabe de Cultura, 1983. Ediciones modernas: Bal y Gay, 1944; Querol Rosso, 1980 y Gómez Muntané, 2003.
- Zacconi, Lodovico. *Prattica di musica utili et necessaria si al compositore per comporre i canti suoi, si anco al cantore*. Venecia: Girolamo Polo, 1592. Edición facsímile: Bologna, Forni, 1967.
- Zarlino, Gioseffo. *Le institutioni harmoniche nelle quali; oltre le materie appartenenti alla musica; si trouano dichiarati molti luoghi di poeti, d'historici, & di filosofi*. Venecia: Francesco Senese, 1558 (segunda edición, Venecia: Francesco de i Franceschi, 1573). Edición facsímile: Monuments of music and music literature in facsimile. Second series -Music literature, 1 (Nueva York: Broude Brothers, 1965).

## BIBLIOGRAFÍA

- Anglés Pamies, Higinio (ed.). *Juan Vásquez, "Recopilación de Sonetos y Villancicos a cuatro y cinco (Sevilla 1560)*, Monumentos de la Música Española, vol. IV. Barcelona: C.S.I.C., 1946.
- \_\_\_\_\_ (ed.). *La música en la corte de Carlos V. Con la transcripción del «Libro de Cifra Nueva para tecla, arpa y vihuela» de Luys Venegas de Henestrosa (Alcalá de Henares, 1557)*, Monumentos de la Música Española, vol. II/1-2. Barcelona, C.S.I.C. / Instituto Español de Musicología, 1984, vol. 2.
- \_\_\_\_\_ (ed.). *La música en la corte de los Reyes Católicos, II y III (Cancionero Musical de Palacio)*, Monumentos de la Música Española, vols. V y X. Barcelona: C.S.I.C., 1947 y 1951.
- \_\_\_\_\_ (ed.). *Mateo Flecha (+1553). Las ensaladas (Praga 1581)*. Barcelona: Diputación Provincial de Barcelona, 1955.
- Anglés Pamies, Higinio - Pedrell, Felipe (eds.). *Antonio de Cabezón. Obras de música para tecla, arpa y vihuela recopiladas y puestas en cifra por Hernando de Cabezón su hijo; editado por Felipe Pedrell; nueva edición por Higinio Anglés*, 3 vols. Monumentos de la Música Española, vols. XXVII-XXIX. Barcelona: C.S.I.C. / Instituto Español de Musicología, 1982
- Antón Priasco, Susana. "«Reglas de danzar»: edición de un manuscrito español de danza del siglo XVI", *Revista de Musicología*, 21/1 (1998), pp. 239-245.
- Apfel, Ernst. *Grundlagen eine Geschichte der Satztechnik. Teil III. Untersuchungen zur Entstehung und Frühgeschichte des Ostinato in der komponierten Mehrstimmigkeit*, (2 vols.). Saarbrücken: Selbstverlag Ernst Apfel, 1976.
- \_\_\_\_\_. "Zur Folia und zu anderen Ostinato-Modellen", *Die Musikforschung*, 28 (1975), pp. 291-296.
- Aplin, John. "The fourth kind of faburden: the identity of an english four-part style", *Music and Letters*, 60 (1980), pp. 245-265.
- Arcangeli, Piero (ed.), *Musica e liturgia nella cultura mediterranea*, Atti del Convegno Internazionale di Studi: Venezia, 2-5 ottobre 1985. Florencia: Olschki, 1988.
- Arcangeli, Piero - Sassu, Pietro. "Musica «liturgica» di tradizione orale", *Guida alla musica popolare in Italia*, 2 vols., ed. Roberto Leydi. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2001, vol. 2, pp. 79-93.
- Atlas, Allan. *Music at the Aragonese Court of Naples*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

- Bal y Gay, Jesus (ed.). *Cancionero de Upsala*. México: Colegio de México, 1944.
- Bergquist, Peter. "Mode and Polyphony around 1500", *The music forum*, 1 (1967), pp. 99-161.
- Bermúdez, Egberto. "Sobre la identidad de Ludovico", *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, 10/1 (1994), pp. 9-16.
- Bernstein, Jane (ed.) *Adrian Le Roy, Premier livre de chansons en forme de vau de ville (Paris, 1573)*. New York: Garland, 1992.
- \_\_\_\_\_. (ed.). *Le Roy-Ballad. Second livre de chansons... a quatre parties (Paris, 1554)*. New York: Galand, 1990.
- Besser Scott, Ann. "The Beginnings of Fauxbourdon: A New Interpretation", *Journal of the American Musicological Society*, 24/3 (1971), pp. 345-363.
- Bettley, John. "North Italian 'Falsobordone' and Its Relevance to the Early 'Stile Recitativo'", *Proceedings of the Royal Musical Association*, 103 (1976 - 1977), pp. 1-18.
- Bianconi, Lorenzo. "Il Cinquecento e il Seicento", *Letteratura Italiana, vol. VI: Teatro, musica, tradizione dei classici*, ed. Asor Rosa. Turín: Einaudi, 1986, pp. 319-355.
- Blackburn, Bonnie. "On compositional Process in the Fifteenth Century", *Journal of the American Musicological Society*, 40/2 (1987), pp. 210-284.
- Bradshaw, Murray. *The Falsobordone. A study in Renaissance and Baroque Music*. Stuttgart: American Institute of Musicology, 1978.
- \_\_\_\_\_. "Falsobordone", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 vols., ed. Stanley Sadie. Londres: MacMillan Publishers, 2001, vol. 8, pp. 538-539.
- \_\_\_\_\_. *The Origin of the Toccata*, Musicological Studies & Documents, 28. [Dallas]: American Institute of Musicology, 1972.
- Brown, Alan. "Galliard", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 vols., ed. Stanley Sadie. Londres: MacMillan Publishers, 2001, vol. 9, pp. 449-451.
- \_\_\_\_\_. "Pavan", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 vols, ed. Stanley Sadie. London: MacMillan Publishers, 2001, vol. 19, pp. 249-252.
- Burke, Peter. *Popular Culture in Early Modern Europe*. Aldershot: Wildwood House, 1978.
- Burns, Joseph. "Antonio Valente, Neapolitan Keyboard Primitive", *Journal of the American Musicological Society*, 12/2-3 (1959), pp. 133-143.
- Bush, Helen. "The Recognition of Chordal Formation by Early Music Theorists", *Musical Quarterly*, 32 (1946), pp. 227-243.

- Busse Berger, Anna Maria. *La musica medievale e l'arte della memoria*. Roma: Fogli Volanti, 2008. Primera edición en lengua inglés: *Medieval Music and the Art of Memory* (Berkeley: University of California Press, 2005).
- Cardamone, Donna. "The debut of the *canzone villanesca alla napolitana*", *Studi Musicali*, 4 (1975), pp. 65-130.
- \_\_\_\_\_. *The canzone villanesca alla napolitana and related forms, 1537-1570*, 2 vols. Ann Arbor: UMI Research Press, 1981.
- Carter, Tim. "An air new and grateful to the hear: the concept of *aria* in late renaissance and early baroque Italy". *Music Analysis*, 12 (1993), pp. 127-145.
- Casademunt i Fiol, Sergi (ed.). *La Trulla: per a cor mixt ( Bartomeu Cárceres*. Barcelona: Dinsic, 2003.
- Cattin, Giulio. "Il Quattrocento", *Letteratura Italiana, vol. VI: Teatro, musica, tradizione dei classici*, ed. Asor Rosa. Turín: Einaudi, 1986, pp. 265-318.
- Cavallini, Ivano. "Sugli improvvisatori del Cinque-Seicento: persistenze, nuovi repertori e qualche riconoscimento", *Recercare*, 1 (1989), pp. 23-37.
- Chiesa, Ruggiero (ed.). *Antologia di musica antica per liuto, vihuela e chitarra* (2 vols.). Milano: Suvini Zerboni, 1969.
- Chiselotti, Oscar. "Note circa alcuni liutisti italiani della prima metà del cinquecento", *Rivista Musicale Italiana*, 9 (1902), pp. 32-64.
- Climent Barber, Josep (ed.). *Cançoner de Gandía. Estudi, versió i transcripció*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1996.
- Coelho, Victor. "Raffaello Cavalcanti's Lute Book (1590) and the ideal of singing and playing", *Le Concert des voix et des instruments à la Renaissance. Actes du XXXIV<sup>e</sup> Colloque International d'Etudes Humanistes, Tours, 1-11 juillet 1991*. Paris: CNRS, 1995, pp. 423-442.
- Cofini, Marcello. "Romanesca", *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sächteil, 9 vols. ed. Ludwig Finscher. Kassel: Bärenreiter, 1998, vol. 8, pp. 458-463.
- Corona-Alcalde, Antonio. "A vihuela manuscript in the archivo de Simancas", *The Lute (The Journal of the Lute Society)*, 26/1 (1986), pp.3-21.
- Cortés Peña, Antonio Luis (ed.). *Religión y Política durante el Antiguo Régimen*. Granada: Universidad de Granada, 2001.
- Crocker, Richard. "Discant, Counterpoint, and Harmony", *Journal of the American Musicological Society*, 15/1 (1962), pp. 1-21.
- Cunnigham, Caroline. "Ensemble dances in early sixteenth-century Italy: relationships with *villotte* and franco-flemish *danceries*", *Musica Disciplina*, 34 (1980), pp. 159-203.

- De la Torre, Lola. *La música en la Catedral de Las Palmas, 1514-1600- Documentos para su estudio*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1983.
- De Torre, Lucas, ed. “Varias poesías de Juan Timoneda”, *Boletín de la Real Academia Española*, 7 (1920), pp. 91-108.
- Dutton, Brian. *El cancionero del siglo XV, c. 1360-1520*, 7 vols., Biblioteca Española del Siglo XV. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1991.
- Einstein, Alfred. “Die Aria di Ruggiero”, *Sammelblände der Internationalen Musik-Gessellschaft*, 13 (1911-1912), pp. 444-454.
- Esses, Maurice. *Dance and instrumental diferencias in Spain during the 17th and 18th centuries*, 3 vols. Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1992.
- Evans, Mary Stewart – Sutton, Julia (eds.). *Orchesography / Thoinot Arbeau*. Nueva York: Dover, 1967.
- Fabris, Dinko. “Voix et instruments pour la musique de danse. À propos des Airs pour chanter et danser dans les tablatures italiennes de luth”, *Le Concert des voix et des instruments à la Renaissance. Actes du XXXIV<sup>e</sup> Colloque International d’Etudes Humanistes, Tours, 1-11 juillet 1991*. Paris: CNRS, 1995, pp. 389-422.
- \_\_\_\_\_. “The Role of Solo Singing to the Lute in the Origins of the Villanella alla Napolitana, c. 1530-1570”. *Gesang zur Laute*, *Trosinger Jahrbuch für Renaissancemusik*, 2 (2002), pp. 133-145.
- Fallows, David. “A glimpse of the Lost Years. Spanish Polyphonic Song (1450-1470)”, en *New Perspectives in Music. Essays in Honour of Eileen Southern*, ed. J. Wright. Warren, Michigan: Harmonie Perk Press, 1992, pp. 19-36.
- \_\_\_\_\_. “Sources, MS, § IX,10: Renaissance Polyphony: Manuscripts of Spanish Secular Music”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 vols., ed. Stanley Sadie. London: MacMillan Publishers, 2001, vol. 23, p. 910.
- Ferand, Ernest. *Die Improvisation in der Musik*. Zurich: Rein-Verlag, 1938.
- \_\_\_\_\_. “Improvised vocal counterpoint in the late Renaissance and early Baroque”, *Annales Musicologiques*, 4 (1956), pp. 129-174.
- \_\_\_\_\_. “Sodaine and unexpected music in the Renaissance”, *The musical Quarterly*, 37 (1951), pp. 10-27.
- Fernández de la Cuesta (ed.). *Francisco Salinas. Siete libros sobre la música. Primera versión castellana*. Madrid: Editorial Alpuerto, 1983.
- Ferrari-Barassi, Elena. “Frottole en el Cancionero Musical de Palacio”, *Revista de Musicología*, 16/3 (1993), pp. 1482-1498.

- Ferrari, Severino. "Documenti per servire all'istoria della poesia semipopolare cittadina in Italia, per i secoli XVI e XVII", *Il propugnatore*, 13/1 (1880), pp. 432-463.
- Ferres, Rafael (ed.). *Juan Fernández de Heredia. Obras*. Madrid: Espasa-Calpe, 1976.
- Ficker, Rudolf, von. "Zur Schöpfungsgeschichte des Fauxbourdon", *Acta musicologica*, 23/4 (1951), pp. 93-123.
- Fрати, Lodovico. "Giuochi ed amori alla corte d'Isabella d'Este", *Archivio Storico Lombardo*, 25/9 (1898), pp. 350-365.
- Frenk, Margit. *Corpus de la antigua lírica popular (siglos XV a XVII)*. Madrid: Castalia, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Entre folklore y literatura (Lírica hispánica antigua)*. Ciudad de México: Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios- El Colegio de México, 1971.
- \_\_\_\_\_. *Nuevo Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, 2 vols. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, El Colegio de México, Fondo de Cultura Económico, 2003.
- Gallo, Pierluigi. "Il «Miserere» polivocale di Sessa Aurunca", *Musica e liturgia nella cultura mediterranea*, Atti del Convegno Internazionale di Studi: Venezia, 2-5 ottobre 1985. Florencia: Olschki, 1988, pp. 69-94.
- García Matos, Manuel. "Pervivencia en la tradición actual de canciones populares recogidas en el siglo XVI por Salinas en su tratado «De música libri VII»", *Anuario Musical*, 21 (1963), pp. 67-84.
- Gässer, Luis. *Luis Milán on Sixteenth-Century Performance Practice*. Bloomington: Indiana University Press, 1996.
- Gerberto, Martino (ed.). *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum* (3 vols.). Milán: Bollettino Bibliografico Musicale, 1931.
- Gerbino, Giuseppe. "Romanesca", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 vols, ed. Stanley Sadie. London: MacMillan Publishers, 2001, vol. 21, pp. 577-579.
- Gerbino, Giuseppe - Silbiger, Alexander. "Passamezzo", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 vols, ed. Stanley Sadie. London: MacMillan Publishers, 2001, vol. 19, pp. 195-196.
- \_\_\_\_\_. "Ruggiero", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 vols, ed. Stanley Sadie. London: MacMillan Publishers, 2001, vol. 21, pp. 878-879.
- Ghisi, Federico. "Canzoni profane italiane del secondo Quattrocento in un codice musicale di Montecassino", *Revue Belge de Musicologie*, 2 (1948), pp. 8-20.
- Gombosi, Otto. "Folia". *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 17 vols., ed. Friedrich Blume. Kassel und Basel: Bärenreiter, 1955, vol. 4, pp. 480-484.

- \_\_\_\_\_. “Italia patria del basso ostinato”, *Rassegna Musicale*, 7 (1934), pp. 14-25.
- \_\_\_\_\_. “The Cultural and Folkloristic background of the Folia”, *Papers of the American Musicological Society*, 1 (1948), pp. 88-95.
- \_\_\_\_\_. “Zur Frühgeschichte der Folia”, *Acta Musicológica*, 8 (1936), pp. 119-129.
- Gómez Muntané, Maricarmen, ed., *Bartomeu Cárceres (...1546...)*. *Opera Omnia*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1995.
- \_\_\_\_\_. (ed.). *El cancionero de Uppsala*. Valencia: Biblioteca Valenciana, 2003.
- \_\_\_\_\_. “La música laica en el reino de Castilla en tiempos del condestable Don Miguel Lucas de Iranzo (1458-1473)”, *Revista de Musicología*, 19/1-2 (1996), pp. 25-45.
- \_\_\_\_\_. *La música medieval en España*. Kassel: Reichenberger, 2001.
- \_\_\_\_\_. (ed.). *Mateu Fletxa (1481?-1553?)*, *La Viuda (ensalada)*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1992.
- \_\_\_\_\_. “Some Precursors of the Spanish Lute School”, *Early Music*, 20/4 (1992), pp. 583-593.
- González Ollé, Fernando, ed. *Fernán López de Yanguas. Obras dramáticas*. Madrid: Espasa Calpe, 1967.
- Gousse, Claude (ed.). *Adrian Le Roy (canciones y danzas del siglo XVI)*. Madrid: Unión Musical Española, 1974).
- Gregori i Cifre, Josep María. “Cárceres, Bartolomé”, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 10 vols., ed. Emilio Casares Rodicio. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, vol. 3, pp. 171-172.
- Griffiths, John. “Folía”, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 10 vols., ed. Emilio Casares Rodicio. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, vol. 5, pp. 182-185.
- \_\_\_\_\_. “Folia”. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 21 vols. (Ludwig Finscher, ed.). Kassel y Basel: Bärenreiter, 1999, Sachteil, vol. 3, pp. 599-607.
- \_\_\_\_\_. “La ‘Fantasía que contrahaze la harpa’ de Alonso Mudarra: estudio histórico-analítico”, *Revista de Musicología*, 9/1 (1986), pp. 29-40.
- \_\_\_\_\_. “Luis Milán, Alonso Mudarra y la canción acompañada”, *Edad de Oro*, 22 (2003), pp. 7-28.
- \_\_\_\_\_. “Pavana”, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 10 vols., ed. Emilio Casares Rodicio. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, vol. 8, pp. 523-524.

- \_\_\_\_\_. "Pavanilla", *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 10 vols., ed. Emilio Casares Rodicio. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, vol. 8, p. 524.
- \_\_\_\_\_. "Romanesca", *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 10 vols., ed. Emilio Casares Rodicio. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, vol. 8, pp. 577-579.
- Haar, James. *Essays on Italian Poetry and Music in the Renaissance, 1350-1600*. Berkeley: University of California Press, 1986.
- Harman, Alec (ed.). *Thomas Morley. A plaine and Easy Introduction to Practical Music*. Londres: Dent and Sons, 1952.
- Heartz, Daniel (ed.). *Keyboard dances from the early sixteenth century*. Corpus of Early Keyboard Music, 8. New York: American Institute of Musicology, 1965.
- \_\_\_\_\_. (ed.). *Preludes, chansons and dances for lute. Published by Pierre Attaignant, Paris (1529-1530)*. Neuilli-Sur-Seine: Société de Musique d'Autrefois, 1964.
- Horsley, Imogene. "The 16th-Century Variation: A New Historical Survey", *Journal of the American Musicological Society*, 12/2-3 (1959), pp. 118-132.
- Hudson, Richard. "Chordal aspects of the Italian dance style, 1500-1650", *Journal of the Lute Society of America*, 3 (1970), pp. 35-52.
- \_\_\_\_\_. "Further Remarks on the Passacaglia and Ciaccona", *American Musicological Society Journal*, 23/2 (1970), pp. 302-314.
- \_\_\_\_\_. "Ground", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 vols., ed. Stanley Sadie. Londres: MacMillan Publishers, 2001, vol. 10, pp. 446-450.
- \_\_\_\_\_. "Pavaniglia", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 vols., ed. Stanley Sadie. Londres: MacMillan Publishers, 2001, vol. 18, pp. 252-253.
- \_\_\_\_\_. *The Allemande, the Balletto and the Tanz*, (2 vols.). Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- \_\_\_\_\_. "The Concept of Mode in Italian Guitar Music during the first half of the 17-th Century", *Acta Musicologica*, 42 (1970), pp. 163-183.
- \_\_\_\_\_. "The Folia dance and Folia formula in 17-th Century Guitar Music", *Musica Disciplina*, 25 (1971), pp. 119-221.
- \_\_\_\_\_. "The Folia, Fedele and Falsobordone", *The Musical Quarterly*, 58 (1972), pp. 398-411.
- \_\_\_\_\_. "The Folia Melodies", *Acta Musicologica*, 45 (1973), pp. 98-119.



- \_\_\_\_\_. *The Folia, the Saraband, the Passacaglia, and the Chaconne: the historical evolution of four forms that originated in music for the five-course Spanish guitar*, (4 vols.). Musicological Studies and Documents, n. 35. Stuttgart: American Institute of Musicology, 1982.
- \_\_\_\_\_. "The Ripresa, the Ritornello and the Passacaglia", *American Musicological Society Journal*, 24/3 (1971), pp. 364-394.
- Huges, Andrew. "Guilelmus Monachus", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 vols., ed. Stanley Sadie. Londres: MacMillan Publishers, 2001, vol. 10, pp. 533-534.
- Jacobs, Charles. Antonio Valente. *Intavolatura de Cimbalo*. Oxford: Clarendon Press, 1973.
- Jeppesen, Knud (ed.). *Balli antichi veneziani per cembalo*. Copenhagen: Wilhelm Hansen, 1962.
- Joaquim, Manuel. *Cancionero Musical e Poético de la Biblioteca Pública Hortênsia*. Coimbra: Instituto para a alta cultura, 1940.
- Kämper, Dietrich. "La Gamba: Folia-Bearbeitungen für Instrumentalensemble um die Mitte des 16. Jahrhunderts in Italien", *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Leipzig 1966*. Kassel: Bärenreiter, 1970, pp. 190-95.
- \_\_\_\_\_. *Studien zur instrumentalen Ensemblesmusik des 16 Jahrhunderts*, Analecta Musicologica, vol. 10. Lipsia: Böhlau, 1970.
- Knighton, Tess. *Música y músicos en la corte de Fernando el Católico, 1474-1516*. Zaragoza: Institución "Fernando el Católico", 2001.
- \_\_\_\_\_. "Spaces and contexts for listening in 15th-century Castile: the case of the Condestable's palace in Jaén", *Early Music*, 25/4 (1997), pp. 661-677.
- \_\_\_\_\_. "The 'a capella' Heresy in Spain: An Inquisition into the Performance of the 'cancionero' Repertory", *Early Music*, 20/4 (1992), pp. 560-581.
- Knighton, Tess - Torrente, Álvaro (eds.). *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800. The Villancico and Related Genres*. Hampshire: Ashgate, 2007.
- Koczirz, Adolf (ed.). *Österreichische Lautenmusik im XVI. Jahrhundert*. Denkmäler der Tonkunst in Österreich, vol. 37. Viena: Artaria, 1911.
- Kreitner, Kenneth. "The Dates (?) of the Cancionero de la Colombina". *Fuentes musicales en la Península Ibérica (ca. 1250-ca.1550)*, eds. Maricarmen Gómez Muntané y Màrius Bernardó. Lleida: Institut d'Estudis Llerdencs, 2001, pp. 121-140.
- Lagnier, Emanuela. *Il «Faux bourdon» in Valle d'Aosta*, Preprint 11. Bologna: Università degli Studi - Dams, 1989.

- Lama de la Cruz, Victor (ed.). *Cancionero musical de la Catedral de Segovia*. Salamanca: Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 1994.
- Lambea Castro, Mariano. *Íncipit de poesía española musicada, ca. 1465 - ca. 1710*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2000.
- \_\_\_\_\_. “Un ejemplo ilustrativo del proceso de cambio entre el villancico renacentista y el barroco”, *Anuario Musical*, 56 (2001), pp. 59-73.
- Lefkoff, Gerald (ed.). *Five Sixteenth Century Venetian Lute Books*, thesis doctoral, Ph.D. The Catholic University of America, 1960.
- León Tello, Francisco José. *Estudios de historia de la teoría musical*. Madrid: CSIC -Instituto Español de Musicología, 1962.
- Leydi, Roberto (ed.), *Guida alla musica popolare in Italia* (2 vols). Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Le tradizioni popolari in Italia. Canti e musiche popolari*. Milán: Electa, 1990).
- Loockwod, Lewis. “Pietrobono and the instrumental tradition at Ferrara in the Fifteenth Century”, *Rivista Italiana di Musicologia*, 10 (1975), pp.115-133.
- López Estrada, Francisco (ed.). *Las poéticas castellanas de la edad media*. Madrid: Taurus Ediciones, 1984.
- López Martí, Antonio. “Auroros”, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 10 vols., ed. Emilio Casares Rodicio. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, vol. 1, pp. 854-856.
- López-Calo, José. *Documentario musical de la Catedral de Segovia. Vol. 1. Actas capitulares*, Colección Aula Aberta. Música, 2. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1990.
- \_\_\_\_\_. *La música en la Catedral de Burgos* (11 vols.). Burgos: Caja de Ahorros del Círculo Católico, 1996.
- \_\_\_\_\_. *La música en la Catedral de Granada en el siglo XVI* (2 vols.). Granada: Fundación Rodríguez Acosta, 1963.
- \_\_\_\_\_. *La música en la Catedral de Palencia* (2 vols.). Palencia: Diputación Provincial de Palencia, 1981.
- Lovato, Antonio (ed.). *Ottaviano Petrucci, Frottole Libro Sexto*, Octaviani Petrutii Forosempronensis Froctolae, vol. 4. Padova: Cleup, 2004.
- Lowinsky, Edward. “The Concept of Physical and Musical Space in the Reinassance”, *Papers of the American Musicological Society, Annual Meeting, 1941* (1946), pp. 57-84.

- \_\_\_\_\_. “On the Use of Scores by Sixteenth-Century Musicians”, *Journal of the American Musicological Society*, 1 (1948), pp. 17-23.
- \_\_\_\_\_. *Tonality and Atonality in Sixteenth-Century Music*. New York: Da Capo Press, 1960.
- \_\_\_\_\_. “Canon Technique and Simultaneous Conception in Fifteenth-Century Music: a Comparison of North and South”, *Essays on the music of J. S. Bach and other Divers Subjects. A tribute to Gerhard Herz*, Robert Weaver, ed. (Louisville, Kentucky: The University of Louisville, 1981), pp. 181-222.
- Luisi, Francesco (ed.). *Frottole Libro Undecimo. Ottaviano Petrucci: Fossombrone, 1514*. Padova: CLEUP, 1997.
- M. McMurry, William. “Ferdinand, Duke of Calabria, and the Estensi: a Relationship Honored in Music”, *Sixteenth Century Journal*, 8 (1977), pp. 17-30.
- Macchiarella, Ignazio. “Colto e popolare in musica? Alcune riflessioni”, *Culture Musicali*, 1-2 (1992), pp. 7-16.
- \_\_\_\_\_. “Il canto a più voci di tradizione orale”, *Guida alla musica popolare in Italia*, 2 vols., ed. Roberto Leydi. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2001, vol. 1, pp. 161-196.
- \_\_\_\_\_. *Il falsobordone fra tradizione orale e tradizione scritta*. Lucca: Libreria Musicale Italiana, [1994].
- \_\_\_\_\_. “La polivocalità di tradizione orale nel Rinascimento italiano: ipotesi e prospettive di ricerca”, *Polifonie. Procedimenti, tassonomie e forme: una riflessione "a più voci"*, Marco Agamennone (ed.). Venecia: El Cardo, 1996, pp. 205-238.
- \_\_\_\_\_. *Voces de Italia*. Madrid: Akal, 2003.
- Martín Galán, Jesús. “Marcos Durán, Domingo”, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 10 vols., ed. Emilio Casares Rodicio. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, vol. 4, pp. 157-159.
- \_\_\_\_\_. “Puerto, Diego del”, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 10 vols., ed. Emilio Casares Rodicio. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, vol. 8, p. 976.
- \_\_\_\_\_. “Tovar, Francisco”, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 10 vols., ed. Emilio Casares Rodicio. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, vol. 10, p. 433.
- Miranda, Gil (ed.). *The Elvas songbook*. Corpus Mensurabilis Musicae, 98. Stuttgart: American Institute of Musicology, 1987.
- Mitjana, Rafael - Querol Rosso, Rafael (eds.). *Cancionero de Uppsala*. Madrid: Instituto de España, 1980.

- Moll, José. "Notas para la historia musical de la corte del Duque de Calabria". *Anuario Musical*, 18 (1963), pp. 123-135.
- Moñino, Antonio Rodríguez. *Diccionario Bibliográfico de Pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*. Madrid: Castalia, 1970.
- Morais, Manuel (ed.). *Cancioneiro Musical d'Elvas*. Lisbona: Fundação Calouste Gulbenkian, 1977.
- Morrow, Michael (ed.). *Italian dances of the early sixteenth century for four instruments. Dance music of the middle ages and renaissance, v. 1*. Brighton: London Pro Musica Edition, 1976.
- Moser, Andreas. "Zur Genesis der *Folies d'Espagne*", *Archiv für Musikwissenschaft*, 1 (1919), pp. 538-371.
- Mumford, Ivy. "Musical Settings to the Poems of Sir Thomas Wyatt", *Music & Letters*, 37/4 (1956), pp. 315-322.
- Navarre, Jean-Philippe (ed.). *Diego Ortiz. Trattado de glosas sobre cláusulas y otros géneros de puntos en la música de violones*. Paris: Cerf, 1996.
- Nelson, Bernadette. "The court of don Fernando de Aragón, Duke of Calabria in Valencia, c.1526-c.1550: music, letters and the meeting of cultures", *Early music*, 32 (2004), pp. 194-224.
- Nettl, Paul. "Zwei spanische Ostinatothemen", *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, 1 (1919), pp. 694-698.
- Nikolaus Delius (ed.). *Tielman Susato (1500-1561). Danserye. Das dritte Musikbüchlein*, (2 vols.). Mainz: Schott, 1989.
- Otaola González, Paloma. *Tradición y modernidad en los escritos musicales de Juan Bermudo*. Kassel: Reichenberger, 2000.
- Palisca, Claude. "Vincenzo Galilei and some links between 'pseudo-monody' and monody", *The Musical Quarterly*, 46/3 (1960), pp. 344-360.
- \_\_\_\_\_ (ed.). *Ancient Music adapted to Modern Practice / Nicola Vicentino*. New Haven y Londres: Yale University Press, 1996.
- \_\_\_\_\_ (ed.). *Dialogue on Ancient and Modern Music / Vincenzo Galilei*. New Haven y Londres: Yale University Press, 2003.
- Paz y Melia, Antonio (ed.). *Opúsculos literarios de los siglos XIV á XV*. Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1892.
- Pedrell, Felipe. "Folk-lore musical castillan du XVIe siecle", *Sammelblände der Internationalen Musikgesellschaft*, Erster Jahrgang, 1 (1899-1900), pp. 372-400.

- Perales de la Cal, Ramón, ed. *Cancionero de la Catedral de Segovia (Edición facsimilar del Códice de la Santa Iglesia Catedral de Segovia, realizada por la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia y dirigida por Ramón Perales de la Cal)*. Segovia: Caja de Ahorros y Monte de Piedad, 1977.
- Perkins, Leeman. "Mode and Structure in the Masses of Josquin", *Journal of the American Musicological Society*, 26/2 (1973), pp. 189-239.
- Petrobelli, Pierluigi. "Poesia e Musica", *Letteratura Italiana vol. VI: Teatro, musica, tradizione dei classici*, ed. Asor Rosa. Turín: Einaudi 1986, pp. 229-244.
- Pirrota, Nino. *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*. Turín: Einaudi, 1975.
- \_\_\_\_\_. *Musica tra medioevo e rinascimento*. Turín: Einaudi, 1984.
- Pope, Isabel. "La Musique espagnole à la cour de Naples dans la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle", *Musique et poésie au XVI<sup>e</sup> siècle*. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1954. pp. 35-58.
- Pope, Isabel - Kanazawa, Masakata (eds.), *The Musical Manuscript Montecassino 871. A Neapolitan Repertory of Sacred and Secular Music of the Late Fifteenth Century*. Oxford: Clarendon Press, 1978.
- Poulton, Diana. "Notes on the Spanish Pavan", *The Lute Society Journal*, 3 (1961), pp. 5-16.
- Preciado, Dionisio. "Canto tradicional y polifonía en el primer Renacimiento español", *Actas del Congreso Internacional, "España en la Música de Occidente"*, Salamanca 1985. Madrid: I.N.A.E.M. 1987, pp. 171-183.
- \_\_\_\_\_. "La canción tradicional española en las ensaladas de Mateo Flecha, el Viejo". *Revista de Musicología*, 10/2 (1987), pp.459-488.
- Prizer, William F. "Isabella d'Este and Lucrezia Borgia as patrons of music: the frottola at Mantua and Ferrara", *Journal of the American Musicological Society*, 38/1 (1985), pp. 1-33.
- \_\_\_\_\_. "The Frottola and the unwritten tradition", *Studi Musicali*, 15/1 (1986), pp. 3-37.
- Pujol, Emilio (ed.). *Tres libros de música en cifra para vihuela (Sevilla, 1546)*. / Alonso Mudarra. *Transcripción y estudio por Emilio Pujol*. Monumentos de la Música Española, vol. VII. Barcelona: CSIC / Instituto Español de Musicología, 1984.
- \_\_\_\_\_. (ed.). *Libro de música de vihuela, intitulado Silva de sirenas (Valladolid, 1547) / Enríquez de Valderrabano; transcripción y estudio por Emilio Pujol.*, 2 vols., Monumentos de la Música Española, vols. XXII-XXIII. Barcelona: CSIC/ Instituto Español de Musicología, 1965.
- \_\_\_\_\_. (ed.). *Los seys libros del Delphin de música de cifra para tañer vihuela: (Valladolid, 1538) / Luis de Narváez. Transcripción y estudio por Emilio Pujol*, Monumentos de la Música Española, vol. III. Barcelona: CSIC / Instituto Español de Musicología 1945.

- Putnam, Aldrich. "An Approach to the Analysis of Renaissance Music", *The music review*, 30/1 (1969), pp. 1-21.
- Querol Gavaldá, Miguel (ed.). *Cancionero musical de la Casa de Medinaceli (siglo XVI)*. Monumentos de la Música Española, vol. 8/1-2. (Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología, 1949).
- \_\_\_\_\_. *Cancionero Musical de la Colombina (siglo XV)*. Monumentos de la Música Española, vol. XXXIII. Barcelona, C.S.I.C. / Instituto Español de Musicología, 1971.
- \_\_\_\_\_. *Cançoner català dels segles XVI-XVIII*. Barcelona: CSIC – Instituto Español de Musicología, 1979.
- \_\_\_\_\_. "La canción popular en los organistas españoles del siglo XVI", *Anuario Musical*, 21 (1966), pp. 61-86.
- \_\_\_\_\_. "La producción musical de Juan del Encina (1469-1529)", *Anuario Musical*, 24 (1969), pp. 121-132.
- \_\_\_\_\_. «Las ensaladas» de Mateo Flecha el Viejo (ca. 1481-1553). *Estudio histórico técnico de este género musical*. Barcelona: CSIC, 1980.
- Querol Rosso, Leopoldo (ed.). *Cancionero de Upsala*. Madrid: Instituto de España, 1980.
- Randel, Don. "Emerging Triadic Tonality in the Fifteenth Century", *Musical Quarterly*, 57 (1971), pp. 73-86.
- Reese, Gustav. "The repertoire of Book II of Ortiz's Tratado", *The Commonwealth of Music, in honor of Curt Sachs*, eds. Gustave Reese y Rose Brandel. Nueva York: The Free Press, 1965.
- Rempp, Frieder. *Die Kontrapunkttraktate Vincenzo Galileis*. Veröffentlichungen des staatlichen Instituts für Musikforschung preussischer Kulturbesitz, vol. 9. Colonia: Arno Volk, 1980.
- Rey, Juan José. *Danzas cantadas en el renacimiento español*. Madrid: SEdeM, 1978.
- \_\_\_\_\_. "Música coral vernácula entre el medioevo y el renacimiento", *Nassarre*, 17 (2001), pp. 11-22.
- \_\_\_\_\_. *Portus musice de Diego del Puerto. Introducción, comentario y traducción*. Viejos Libros de Música, E. Madrid: Joyas bibliográficas, 1978.
- \_\_\_\_\_. (ed.). *Ramillete de flores. Colección inédita de piezas para vihuela (1593)*. Madrid: Editorial Alpuerto, 1975.
- \_\_\_\_\_. "Weaving «ensaladas»", *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800. The Villancico and Related Genres*, eds. Tess Knighton - Álvaro Torrente. Humpshire: Ashgate, 2007, pp. 15-53.

- Reynaud, François. *La polyphonie tolédane et son milieu, des premiers témoignages aux environs de 1600*. Paris: CNRS Éditions, 1996.
- Riquer, Martín de (ed.). Sebastián de Covarrubias. *Tesoro de la lengua castellana*. Barcelona: Alta Fulla, 2003 (primera edición: Barcelona, 1943).
- Rivera, Benito. "Harmonic Theory in Musical Treatises of the Late Fifteenth and Early Sixteenth Centuries", *Music Theory Spectrum*, 1 (1979), pp. 80-95.
- Roig-Francolí, Miguel Ángel. *Compositional theory and practice in mid-sixteenth-century spanish instrumental music: the "Arte de taner fantasía" by Tomas de Santa María*. Tesis doctoral, Ph.D., Indiana University, 1990.
- \_\_\_\_\_. "Playing in consonances. A Spanish Renaissance technique of chordal improvisation". *Early Music*, 23/3 (1995), pp. 461-471.
- Romeu Figueras, José. "El cosaute en la lírica de los cancioneros musicales españoles de los siglos XV-XVI", *Anuario musical*, 5 (1950), pp. 15-61.
- \_\_\_\_\_. "«El toro», ensalada poético-musica inédita", *Anuario musical*, 20 (1965), pp. 25-58.
- \_\_\_\_\_. "La colección *Cantares de diversas sonatas* y la serie «Pus que no'm voleu amar»-«Pues (que) no me queréis amar» o «hablar». *Anuario Musical*, 22 (1967), pp. 97-143.
- \_\_\_\_\_. *La Música en las Corte de los Reyes Católicos*, IV-1,2 (Cancionero Musical de Palacio), Monumentos de la Música Española, vol. XIV-1,2. Barcelona: C.S.I.C., 1965.
- \_\_\_\_\_. "Las canciones de raíz tradicional acogidas por Cárceres en su ensalada «La Trulla»", *Miscelánea en homenaje a Monseñor Higinio Anglés*. Barcelona: C.S.I.C., 1958-1961, vol.2, pp. 735-768.
- \_\_\_\_\_. "Mateo Flecha el Viejo, la corte literariomusical del Duque de Calabria y el Cancionero llamado de Upsala", *Anuario musical*, 13 (1958), pp.25-101.
- Ros-Fábregas, Emilio. "'Badajoz el músico' y Garci Sánchez de Badajoz: identificación de un poeta-músico andaluz del Renacimiento". *Música y literatura en la España de la Edad Media y del Renacimiento*, ed. Virginia Dumanoir. Madrid: Casa de Velázquez, 2003, pp. 55-75.
- \_\_\_\_\_. "Canciones sin música en la corte de Isabel la Católica: *se canta al tono de...*", *Revista de Musicología*, 16 (1993), pp. 1505-1514.
- \_\_\_\_\_. "Historiografía de la Música en las catedrales españolas: Positivismo y nacionalismo en la investigación musicológica", *CODEXXI, Revista de la Comunicación Musical*, 1 (1998), pp. 41-105.

- \_\_\_\_\_. “Orígenes de los cancioneros de la Colombina, Segovia y Palacio: la evidencia de las filigranas del papel en el contexto del proceso de recopilación”. En *La música en tiempos de Isabel la Católica: teoría y praxis*, ed. Soterraña Aguirre. Valladolid: Universidad de Valladolid (en prensa).
- \_\_\_\_\_. *The Manuscript Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M. 454: Study and Edition in the Context of the Iberian and Continental Manuscript Traditions*, 2 vols., tesis doctoral, Ph.D. The City University of New York, 1992.
- \_\_\_\_\_. “The Segovia Manuscript: watermarks, foliation and ownership”. *The Manuscript Segovia C*, ed. Cristina Urchueguía. Turnhout: Brepols (en prensa).
- Rubio, Samuel. *Historia de la música española. Desde el «ars nova» hasta 1600*. Madrid: Alianza, 1983.
- \_\_\_\_\_. “La consonancia (acordes) en el «Arte de Tañer Fantasía» de Fray Tomás de Santa María”, *Revista de Musicología*, 4 (1981), pp. 5-40.
- \_\_\_\_\_. *Libro de música práctica de Francisco Tovar*. Viejos Libros de Música, F. Madrid: Joyas bibliográficas, 1978.
- Ruiz de Lihory, José. *La música en Valencia. Diccionario Biográfico y crítico*. Valencia: Establecimiento Tipográfico Domenech, 1903.
- Russel, Craig (ed.). *Santiago de Murcia's “Códice Saldívar n. 4”* (2 vols.). Chicago: University of Illinois Press, 1995.
- Russel, Craig H. “Gallarda”, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 10 vols., ed. Emilio Casares Rodicio. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2002, vol. 5, pp. 347-348.
- Sachs, Curt. *Storia della danza*. Milán: Il Saggiatore, 1966 (primera edición, Nueva York: 1937).
- Salazar, Adolfo. *La música en la sociedad europea. Vol. 2: Hasta fines del siglo XVIII*. Madrid: Alianza Editorial, 1984 (primera edición: Madrid, 1944).
- Sánchez Romeralo, Antonio. *El Villancico (estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI)*. Madrid: Editorial Gredos, 1969.
- Schneider, Marius. “¿Existen elementos de música popular en el Cancionero Musical de Palacio?”, *Anuario Musical*, 8 (1953), pp. 177-193.
- Schneider, Max (ed.). *Diego Ortiz. Tratado de glosas sobre Clausulas y otros generos de puntos en la Música de Violones (Roma 1553)*. Basilea: Bärenreiter, 1936.
- Schubert, Peter. “Counterpoint pedagogy in the Renaissance”, *The Cambridge History of Western Music Theory*, ed. Thomas Christensen. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, pp. 503-533.



- Seay, Albert (ed.). *Guilielmi Monachi De Preceptis Artis Musicae*, Corpus Scriptorum de Musica, 11 (s.l.: American Institute of Musicology, 1965).
- \_\_\_\_\_. (ed.). *Johannes Tinctoris. The art of counterpoint*, Musicological Studies and Documents, 5. S.l.: American Institute of Musicology, 1961.
- Siemens Hernández, Lothar G. “La Folía histórica y la Folía popular canaria”, *El Museo Canario* 93-96 (1965), pp. 19-46.
- Stevenson, Robert. *La Música en la Catedral de Sevilla, 1478-1606. Documentos para su estudio*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Spanish Cathedral Music in the Golden Age*. Berkeley: University of California Press, 1961.
- \_\_\_\_\_. *Spanish Music in the Age of Columbus*. The Hague: Martinus Nijhoff, 1960.
- Strohm, Reinhard. *The rise of european music. 1380-1500*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- Subirá, José. “Libro de danzar de don Baltasar de Rojas Pantoja, compuesto por el Maestro Juan Antonio Jaque (s. XVII)”, *Anuario musical*, 5 (1950), pp. 190-198.
- Sutton, Julia. “Triple pavans: clues to some mysteries in 16th-century dance”, *Early music*, 14 (1986), pp. 175-181.
- Sutton, Julia - Walker, Marian (eds.). *Fabritio Caroso: Nobiltá di Dame. A treatise on courtly dance, together with the coreography adn music of 49 dances*. Oxford: Oxford University Press, 1986.
- Thomas, Bernard (ed.). *Capricci e Ricecare of the mid-sixteenth century for three instruments*. Thesaurus Musicus, vol. 21. Brighton: London Pro Musica Edition, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Filippo Azzaiolo. Villotte del Fiore. Six Villotte for four voices*. Thesaurus Musicus, 50. Brighton: London Pro Musica Edition, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Vincenzo Ruffo, four pieces for three instruments ATB. Italian Instrumental music of the Renaissance, vol.1*. Brighton: London Pro Musica Edition, 1972.
- Tomás Loba, Emilio del Carmelo. “Entorno a una reflexión sobre el canto de Las correlativas de los Auroros de la Huerta de Murcia”, *Cartaphilus*, 1 (2007), pp. 128-149.
- Torre Franca, Fausto. *Il segreto del quattrocento: musiche ariose e poesia popolare*. Milán: Hoepli, 1939.
- Trowell, Brian. “Faburden and Fauxbourdon”, *Musica Disciplina*, 13 (1959), pp. 43-78.
- \_\_\_\_\_. “Faburden”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 vols., ed. Stanley Sadie. Londres: MacMillan Publishers, 2001, vol. 8, pp. 496-502.

- \_\_\_\_\_. "Fauxbourdon", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 vols., ed. Stanley Sadie. Londres: MacMillan Publishers, 2001, vol. 8, pp. 614-620.
- Trumble, Ernest. "Authentic and spurious Faburden", *Revue Belge de Musicologie*, 14 (1960), pp. 3-29.
- \_\_\_\_\_. "Intervallic and Cantus Firmus Treatment in Late Fauxbourdon and Faburdon", *Encomium Musicae. Essays in Memory of Robert J. Snow*, ed. David Crawford. Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2000, pp. 593-614.
- \_\_\_\_\_. *Fauxbourdon, an historical survey*. Musicological Studies, 3. Brooklyn, N.Y.: Institute of Mediaeval Music, 1959.
- Urchueguía, Cristina (ed.). *The Manuscript Segovia C*. Turnhout: Brepols (en prensa).
- Viatelli, Francesco. "Canzonieri musicali del '500. Contributo alla storia della musica popolare italiana", *Rivista Musicale italiana*, 28/1-2 (1921), pp. 397-418 y 617-655.
- Ward, John. "The Folia", *International Musicological Society Congress. Report of the Fifth Congress. Utrecht 1952*. Kassel: Bärenreiter, 1954, pp. 415-422.
- \_\_\_\_\_. *The Vihuela de mano and its music (1536-1576)*, Tesis doctoral, Ph.D. New York University, 1953
- Warren Fox, Charles. "Non-quartal Harmony in the Renaissance", *The Musical Quarterly*, 31 (1945), pp. 33-53.
- Wegman, Robert. "From Maker to Composer: Improvisation and Musical Authorship in the Low Countries, 1450-1500", *Journal of the American Musicological Society*, 49/3 (1996), pp. 409-479.
- Wright, Craig. "Performance Practices at the Cathedral of Cambrai, 1475-1550", *The Musical Quarterly*, 64 (1978), pp. 295-328.