



Universitat Autònoma de Barcelona

Facultad de Filosofía y Letras

Departamento de Arte y de Musicología

Tesis Doctoral:

**El lenguaje contrapuntístico de Francisco de Peñalosa
y Cristóbal de Morales a través de sus motetes.**

**Un análisis desde la perspectiva de los tratados musicales
del Renacimiento hispano y su recepción en Pedro Cerone**

Autor:

Rigoberto Macías Peraza

Directores:

**Maricarmen Gómez Muntané
Álvaro Zaldívar Gracia**

2013

Índice general

Índice de ilustraciones	3
Índice de tablas	5
Introducción.....	6

Parte I:

La teoría del contrapunto en la tratadística musical del Renacimiento hispano y su recepción en Cerone (1482-1613)

1. Los tratadistas	15
2. Los tratados: la teoría del contrapunto desde Ramos de Pareja hasta Montanos (1482-1592)	35
2.1 Reglas generales del contrapunto para el ordenamiento de las especies	35
2.2 Tipos de contrapunto.....	53
2.3 La disposición de las voces	57
2.4 El contrapunto imitativo.....	62
3. La teoría del contrapunto según Pedro Cerone.....	87
3.1 Del contrapunto común y sus reglas tradicionales.....	91
3.1.1 Reglas generales para el ordenamiento de las especies.....	91
3.1.2 Tipos de contrapunto	99
3.1.3 La disposición de las voces	100
3.1.4 El contrapunto imitativo: las fugas comunes	102
3.2 Del canon, la fuga y la imitación ceroniana.....	115
3.2.1 De las diferencias entre los procedimientos imitativos	115

3.2.2 De las diversas maneras de hacer fugas e imitaciones	127
3.2.3 Otros recursos imitativos.....	141
Conclusión teórica	148

Parte II:

Aproximación al análisis de los motetes de Francisco de Peñalosa y Cristóbal de Morales desde la perspectiva de la tratadística hispana

4. Los compositores y su repertorio de motetes	157
4.1 Francisco de Peñalosa	158
4.2 Cristóbal de Morales	164
5. El uso de las especies: consonancias y disonancias	181
5.1 El estilo Peñalosa	183
5.2 El estilo Morales	200
5.3 Peñalosa versus Morales (A).....	215
6. La conformación rítmica del contrapunto y la disposición de las voces	220
6.1 El estilo Peñalosa	222
6.2 El estilo Morales	228
6.3 Peñalosa versus Morales (B).....	237
7. El contrapunto imitativo	241
7.1 El estilo Peñalosa	245
7.2 El estilo Morales	269
7.3 Peñalosa versus Morales (C).....	312
Conclusión práctica	321
Conclusiones generales.....	329
Bibliografía.....	341

Índice de ilustraciones

1. Las especies de Marcos Durán
2. Las especies de Juan Bermudo
3. Mateo de Aranda, Conclusión sexta
4. Ejemplo de contrapunto imitativo de Diego del Puerto
5. Fuga “a tres” de Montanos
6. Fuga “a cuatro” de Montanos
7. Portada de *El melopeo y maestro*
8. Los movimientos de las consonancias según Cerone
9. Canon de Cerone
10. “Due parti ridutte in una” de Zarlino
11. Canon simple con “fin determinado” de Cerone
12. Canon resolutivo de Cerone
13. Canon mixto de Cerone
14. “Misto di fuga & imitationi” de Zarlino
15. Fuga “atada” u “obligada” de Cerone
16. Imitación a tres voces a la 2ª y 3ª superior con movimientos ordinarios de Cerone
17. Imitación a tres voces a la 5ª y 9ª inferior con movimientos ordinarios de Cerone
18. Imitación a cuatro voces a la 4ª superior y 5ª inferior, con movimientos ordinarios, de dos pasos, y escrita en dos cánones según Cerone
19. Fuga de Zarlino por contrarios movimientos en forma de canon
20. Guía I de imitación a la 5ª superior por movimientos contrarios de Cerone
21. Guía II de imitación a la 5ª superior por movimientos contrarios de Cerone

22. Canon a dos voces con mudanza de pausas según Cerone
23. Guía I en imitación a la 3ª inferior por movimientos contrarios y mudanza de pausas según Cerone
24. Guía II en imitación a la 9ª inferior por movimientos contrarios y mudanza de pausas según Cerone
25. Canto “cancrizante” a cuatro voces según Cerone

Índice de tablas

1. Los tratados de contrapunto en el contexto del Renacimiento hispano
2. Clasificación de las especies según la mayoría de tratadistas hispanos del contrapunto
3. Reglas generales del contrapunto para el ordenamiento de las especies según la teoría hispana de la música (1482-1592)
4. Los tipos de contrapunto según la teoría hispana de la música
5. La disposición de las voces según Diego del Puerto, Francisco Tovar, y Mateo de Aranda
6. El contrapunto imitativo según la teoría hispana de la música
7. Intervalos para hacer la guía de una fuga con los “pasos trabados” después de un tiempo, según Cerone
8. Conceptos ceronianos de canon, fuga e imitación
9. Cerone, *El melopeo y maestro*: modelos de fugas e imitaciones (Libro XIV, caps. 12-24).
10. Los motetes de Francisco de Peñalosa de atribución segura
11. Los motetes de Cristóbal de Morales
12. Frecuencia de los tipos de disonancias en los motetes de Peñalosa
13. Frecuencia de los tipos de disonancias en veinte motetes de Morales
14. Frecuencia global de los tipos de disonancias en una muestra de veinte motetes de Cristóbal de Morales
15. El uso de las especies en Peñalosa y Morales
16. Tipos de contrapunto en Peñalosa y Morales
17. Disposición de las voces en Peñalosa y Morales
18. El contrapunto imitativo en Peñalosa y Morales: estilos comparados

Introducción

A la fecha son pocos los trabajos académicos orientados al estudio del lenguaje del contrapunto histórico del Renacimiento desde una visión comparativa entre teoría y práctica compositiva. Como dos antecedentes importantes tenemos primeramente la aportación de Knud Jeppesen, *Kontrapunkt: Vokalpolyfoni*,¹ estudio publicado hacia 1930 y que trata lo correspondiente el estilo del contrapunto de la época de Palestrina (segunda mitad del siglo XVI), pero visto desde la posterior faceta del *Gradus ad Parnassum* de Johann Joseph Fux, tratado publicado en 1725 y que ejercería una gran influencia a partir de entonces como recurso pedagógico para los compositores con las llamadas “especies de contrapunto”. En segundo lugar también tenemos la contribución de Klaus-Jürgen Sachs, *Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert Untersuchungen zum Terminus*,² trabajo publicado en 1974 y que se centra en hacer una revisión histórica del término “contrapunto” y sus principales reglas, todo ello a partir de los tratados musicales presentes desde el siglo XIV hasta la época de Tinctoris en el último tercio del siglo XV.

Con excepción de las referencias comentadas anteriormente, queremos señalar la falta de trabajos importantes que se enfoquen en hacer un estudio del lenguaje contrapuntístico de la música del pasado desde la doble visión de la teoría y la práctica. La mayoría de los tratados y estudios de contrapunto recientes abordan esta materia sin tener en cuenta una perspectiva histórica del estilo musical. Para lograr dicha perspectiva histórica es sin duda necesario adentrarnos en el análisis de la música del contexto musical al que nos queramos referir y basarnos también en la perspectiva de

¹ Jeppesen, Knud, *Kontrapunkt: Vokalpolyfoni*, Leipzig: Wilhelm Hansen, 1930.

² Sachs, Klaus-Jürgen, *Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert Untersuchungen zum Terminus*, Wiesbaden: Steiner, 1974.

los principales teóricos de la época. Atendiendo a esta falta de enfoque, nuestra Tesis tiene por objeto exponer una aproximación al análisis del contrapunto histórico desde un contexto temporal y espacial muy concretos.

Para emprender nuestra tarea hemos delimitado nuestro objeto de estudio al contexto musical del Renacimiento hispano, en un periodo que va desde el último tercio del siglo XV hasta la primera mitad del XVI, protagonizado por los dos compositores españoles más representativos de esta etapa, uno de ellos Francisco de Peñalosa (ca. 1470-1528) y el otro Cristóbal de Morales (ca. 1500-1553). Peñalosa pertenece a la época de los Reyes Católicos, también contemporáneo de Josquin des Prez, Jacob Obrecht y Heinrich Isaac, entre otros. Fue el compositor español más reconocido en su tiempo, así como también del que más obras se conservan actualmente de entre todos sus coetáneos hispanos. En cambio Morales, uno de los músicos más famosos e influyentes no sólo de España, sino también de toda Europa, pertenece a una generación musical posterior en la cual están adscritos otros compositores internacionales como Nicolás Gombert, Adrián Willaert y Clemens non Papa.

Nuestro análisis de los dos compositores españoles antes mencionados, que representan el desarrollo musical hasta antes del momento culminante de la polifonía renacentista de Palestrina y Victoria, está enfocado en su repertorio de motetes. El motete fue una composición polifónica de texto sacro en latín, de gran relevancia durante todo el Renacimiento. Junto con la misa, constituyó el eje de desarrollo de los recursos contrapuntísticos más innovadores y fue uno de los sujetos sobre el cual los compositores pudieron experimentar libremente nuevas texturas contrapuntísticas. Por esta razón, y como una opción, hemos delimitado nuestro análisis a esta forma musical en concreto, pues en ella encontraremos el lenguaje polifónico más avanzado de los dos compositores elegidos.

Para abordar el análisis hemos recurrido a la tratadística musical hispana de la época. Si bien es cierto, los tratadistas españoles no fueron pocos durante la época renacentista, sólo algunos de ellos se enfocaron en lo que sería denominado “contrapunto”. En total tenemos una lista de doce tratadistas que se enfocan en describir lo que Johannes Tinctoris primero, y más tarde Gioseffo Zarlino, definirían como la praxis de la música polifónica. Incluimos en esta lista de tratadistas hispanos la posterior recepción que hizo el italiano Cerone de todos ellos.

Dicho lo anterior, nuestra Tesis versa en tres objetivos principales. Estos son:

- El estudio de la teoría del contrapunto del contexto musical hispano del Renacimiento, para así determinar una metodología de análisis histórico.
- El análisis histórico del repertorio de motetes de Peñalosa y Morales con la finalidad de definir su lenguaje contrapuntístico.
- Determinar la relación existente entre la teoría del contrapunto y la práctica musical.

Siguiendo estos objetivos nos proponemos obtener una doble visión de un fenómeno musical, el del contrapunto teórico y práctico del Renacimiento musical hispano. No olvidamos desde luego, que nuestros dos compositores y los correspondientes tratadistas seleccionados, se encuentran inmersos dentro de un lenguaje internacional promovido desde un principio por la escuela musical franco-flamenca. Aunque el alcance de nuestra Tesis se limita justamente a ser una exploración de los recursos teóricos y prácticos de un contexto espacial y temporal bien determinado (el del Renacimiento hispano hasta la primera mitad del siglo XVI a través del repertorio de motetes de los dos compositores más representativos), pretendemos constituir un prelude a lo que en un futuro otras investigaciones podrían desarrollar con mayor amplitud.

En lo que respecta al estudio de la teoría del contrapunto, debemos aclarar que no nos enfocamos en algunos temas que desde nuestra perspectiva contemporánea podríamos determinar como imprescindibles, pero que desde la perspectiva histórica de los tratadistas eran considerados también parte de otros estudios. Tal es el caso de lo que se denominaban “modos” y “cláusulas”, que en la época de Peñalosa y Morales eran parte de la teoría del “canto llano” y el “canto de órgano”. Así que no resulte extraño al lector, que en nuestro estudio del lenguaje contrapuntístico no incluyamos dichos temas, pues aquí sólo nos centraremos en las especies y sus reglas, los tipos de contrapunto, la disposición de las voces y el contrapunto imitativo. No sobra mencionar, que el interesado en estos temas que excluimos de nuestro estudio puede consultar dos trabajos importantes al respecto. Sobre Peñalosa, Dionisio Preciado, en el primer volumen de la *Opera omnia*, hace una minuciosa descripción sobre los tipos de modos y cláusulas de los motetes del compositor³. Sobre Cristóbal de Morales encontramos otro

³ Peñalosa, Francisco de, *Opera Omnia*, Dionisio Preciado (estudio y transcripción), Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1986. Ediciones de Música Antigua, vol. 1, núm 5.

estudio muy completo que agota estos temas, titulado *Cristóbal de Morales: estudio crítico de su polifonía*, a cargo de Samuel Rubio.⁴

Los estudios actuales en el ámbito del contrapunto histórico del Renacimiento hispano hasta la primera mitad del siglo XVI (teoría y práctica), son prácticamente inexistentes. Sobre la teoría musical hispana podemos mencionar el relevante trabajo de León Tello, *Estudios de historia de la teoría musical*,⁵ que aunque se queda en el plano descriptivo, constituye un antecedente útil para la presente investigación. Sobre el estilo compositivo de Peñalosa no tenemos casi nada. Sólo basta mencionar el breve análisis general que hace Dionisio Preciado en el estudio introductorio a la publicación de los motetes que hemos referido antes. También hay otra versión de los motetes más nueva de Jane Morlet Hardie, que no propone análisis.⁶ Sobre Cristóbal de Morales tenemos el trabajo previo de Samuel Rubio que hemos comentado antes, y que versa sobre un análisis crítico de la polifonía del compositor. Pero dicho estudio no está centrado en los motetes, ni tampoco tiene cuenta de la teoría del contrapunto histórico para realizarlo. También tenemos un trabajo colectivo reciente sobre varios aspectos de la vida y obra de Morales, que es coordinado por Owen Rees y Bernadette Nelson, *Cristóbal de Morales. Sources, Influences, Reception*,⁷ pero no se enfoca en el análisis del contrapunto del compositor; sin embargo, es bastante aprovechable el catálogo de obras que incluye y que comentaremos donde corresponde.

Atendiendo entonces al enorme vacío de información que existe en torno a la teoría y la práctica contrapuntística de la época de Peñalosa y Morales, nuestra investigación constituye un estudio introductorio básico para futuras investigaciones. Una de nuestras principales aportaciones es precisamente el formar un marco teórico en el que se exponen los principales legados de los tratadistas del contexto hispano sobre el contrapunto, un tema hasta la fecha inédito. También pretendemos cubrir la deficiencia que hay alrededor del estudio del lenguaje contrapuntístico de los compositores españoles del Renacimiento con anterioridad a Victoria. Pero una de las novedades de nuestra investigación es sin duda, el enfoque con que hemos emprendido el análisis del repertorio seleccionado, logrando así un mayor entendimiento de un lenguaje musical

⁴ Rubio, Samuel, *Cristóbal de Morales: estudio crítico de su polifonía*, El Escorial: Real Monasterio de El Escorial, 1969.

⁵ León Tello, Francisco José, *Estudios de historia de la teoría musical*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1962.

⁶ Peñalosa, Francisco de, *Twenty-Four Motets*, Jane Morlet Hardie (estudio y transcripción) Ottawa: Institute of Medieval Music, 1994.

⁷ Rees, Owen y Bernadette Nelson, *Cristóbal de Morales. Sources, Influences, Reception*, Woodbridge: The Boydell Press, 2007.

tan antiguo (más de 450 años) que podemos explicar desde los conceptos históricos de los tratadistas de la época.

Hemos dividido la presente Tesis en dos partes. La primera de ellas lleva por título “La teoría del contrapunto en la tratadística musical del Renacimiento hispano y su recepción en Cerone”. Aquí nos enfocamos primordialmente en el estudio de la teoría del contrapunto de todos aquellos tratadistas hispanos que nos hablan de esta temática, incluyendo también la imprescindible síntesis teórica del Renacimiento musical hispano y europeo, *El melopeo y maestro* del italiano Pedro Cerone. Para cubrir todos estos contenidos, subdividimos esta parte en tres capítulos. El primero de ellos lleva por título “Los tratadistas”, en donde tenemos oportunidad de explicar nuestra selección de tratados musicales, así como también la correspondiente justificación de considerar a Cerone dentro del ámbito hispano. En el siguiente capítulo, “Los tratados: la teoría del contrapunto desde Ramos de Pareja hasta Montanos (1482-1592)”, analizamos los contenidos de contrapunto incluidos por los teóricos en sus impresos, siendo éstos las reglas generales para el ordenamiento de las especies, los tipos de contrapunto rítmico, la disposición de las voces, y el contrapunto imitativo. En el tercer y último capítulo de esta primera parte, “La teoría del contrapunto según Pedro Cerone”, nos enfocamos en analizar y comparar la teoría expuesta por el tratadista italiano y los teóricos hispanos, así como también las innovaciones que van más allá de lo que propusieron los tratadistas españoles.

En la segunda parte de nuestra Tesis, “Aproximación al análisis de los motetes de Francisco de Peñalosa y Cristóbal de Morales desde la perspectiva de la tratadística hispana”, aplicamos los resultados obtenidos en la primera parte de nuestro trabajo, y que versan sobre los criterios del contrapunto de los tratadistas hispanos y su recepción en Cerone, al análisis de los motetes seleccionados. Para ello dividimos esta segunda parte en cuatro capítulos más, siendo el primero de ellos titulado “Los compositores y su repertorio de motetes”. En este capítulo presentamos nuestra selección de motetes de ambos compositores, así como también un estudio de sus fuentes. En el segundo, “El uso de las especies: consonancias y disonancias”, hacemos un análisis de la forma en que los dos compositores utilizan los diferentes tipos de intervalos en su lenguaje polifónico, en correspondencia con las reglas generales para el ordenamiento de las especies que exponen los tratadistas. En el siguiente, “La conformación rítmica del contrapunto y la disposición de las voces”, orientamos el análisis de los motetes hacia una serie de breves reglas de los teóricos que no dejan de ser recurrentes en sus

respectivos tratados. Y en el último de los capítulos, “El contrapunto imitativo”, hacemos un análisis del repertorio según las principales formas imitativas que algunos teóricos hispanos y después Cerone agrupan en sus textos.

Finalmente, en las respectivas “Conclusiones generales”, presentamos una síntesis de los principales resultados alcanzados en cada uno de los capítulos, así como también una valoración global de nuestro trabajo de investigación y algunas tareas que quedan pendientes para que futuros proyectos retomen.

No queremos continuar con nuestra exposición sin antes mencionar en este lugar a aquellas instituciones y personas que hicieron posible la realización de la presente Tesis. Sin que el orden de aparición connote una mayor o menor importancia, comenzamos por agradecer el apoyo del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes de México (FONCA) y el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) del mismo país, quienes a través del “Programa de Becas para Estudios en el Extranjero”, nos sustentaron de los recursos necesarios para llevar a buen término nuestra tarea investigadora en la ciudad de Barcelona. En estos mismos términos, hacemos una mención especial a la memoria del Maestro Ramón Mundo, exdirector de la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma de Baja California, quien siempre nos brindó su apoyo institucional. También queremos agradecer el gran apoyo y guía de nuestros directores de Tesis, la Dra. Maricarmen Gómez Muntané y el Dr. Álvaro Zaldívar Gracia, pues sin sus interminables consejos y orientación hubiera sido imposible llevar a su culminación la presente investigación. Quiero agradecer especialmente a quienes me han acompañado desde la distancia durante cada paso de este largo proceso, mis padres, que sin su ayuda moral y muchas veces económica, hubiera sido realmente imposible haber empezado, desarrollado y terminado este trabajo. Finalmente, agradezco a mi compañera de vida, Marta, por su gran apoyo, paciencia y entusiasmo a lo largo de este maravilloso camino.

Parte I:

La teoría del contrapunto en la tratadística musical del Renacimiento hispano y su recepción en Cerone (1482-1613)

1. Los tratadistas

Hacia mediados del siglo XV podemos encontrar evidencias notables del nuevo estilo musical del Renacimiento, que amenazaba desde entonces en convertirse en un lenguaje internacional. El florecimiento de este nuevo estilo tuvo sus inicios en el seno del ducado de Borgoña, región que gozaba de la estabilidad política necesaria para la aparición de mecenas de la música en el ámbito de la nobleza. El surgimiento de un plantel de músicos en las suntuosas cortes del ducado y la consiguiente migración de gran cantidad de ellos hacia Italia y otras partes de Europa, favoreció el contacto y la influencia mutua entre naciones. También a esta circunstancia hay que agregar que los mecenas, altos miembros de la nobleza y ministros de la Iglesia, en sus continuos viajes llevaban consigo a los músicos de su corte o capilla sacra, generando así un tráfico ininterrumpido de compositores e intérpretes a lo largo y ancho de Europa.

A este respecto, no hay que olvidar el importante contacto que desde inicios del siglo XV se dio entre la Península ibérica y la italiana, protagonizada por el dominio de la Corona de Aragón sobre el reino de Nápoles, intensificada a raíz del matrimonio de los Reyes Católicos, Isabel y Fernando. Un ejemplo de este contacto internacional se ve reflejado en la persona de Johannes Tinctoris, quien sería el teórico musical más sobresaliente de todo el siglo XV. Este tratadista y compositor franco-flamenco estaría bajo el servicio del rey de Nápoles, Ferrante I, hijo bastardo de Alfonso V de Aragón, y a aquél le dedicaría su ilustre tratado de contrapunto de 1477. El resto de los tratados conocidos de Tinctoris los escribiría también durante su estancia en Nápoles, que se extendería desde inicios de la década de 1470 por cerca de veinte años. El manuscrito más importante del teórico, que contiene nueve de las doce obras que se le conocen, está decorado con el escudo de armas de los monarcas de Aragón y se conserva actualmente en la Biblioteca de la Universidad de Valencia (Ms. 835).⁸ Así que no resulta extraño que dentro de ese continuo tráfico de músicos que se dio durante todo el Renacimiento

⁸ Atlas, Allan, *Music at the Aragonese Court of Naples*, Cambridge University Press, 1985, p. 116.

musical entre la Península ibérica y la italiana, también circularan incluso los mismos escritos teóricos de la época, generando así un intercambio permanente de conocimientos.

Peter Schubert, en su trabajo titulado “Counterpoint Pedagogy in the Renaissance”,⁹ divide el desarrollo de la teoría del contrapunto de los principales tratadistas del Renacimiento en cuatro etapas que evidencian también el carácter universal del mundo musical europeo.

La primera etapa, integrada por la primera generación de teóricos renacentistas, se enfocaría en reglamentar principios de contrapunto similares, dividiéndolo, por ejemplo, en tipo simple y florido, y definiendo el uso concreto de los intervalos o especies en un canto a dos voces. El mayor representante de esta generación fue el mencionado Tinctoris (*Liber de arte contrapuncti*, 1477), participando también conjuntamente un contemporáneo suyo, el español Bartolomé Ramos de Pareja (*Musica practica*, 1482). La segunda etapa fue encabezada por Gioseffo Zarlino (*Le istituzioni harmoniche*, 1558), quien presentó avances en el ámbito de la imitación y el contrapunto invertible. La tercera etapa estaría integrada por los tratadistas españoles Thomas de Santa María (*Arte de tañer fantasía*, 1565) y Francisco Montanos (*Arte de música theorica y practica*, 1592), quienes seguirían la línea de Zarlino, pero presentando algunas innovaciones a través de numerosos ejemplos detallados de imitaciones y fugas a cuatro partes. El tratadista italiano Pedro Cerone (*El melopeo y maestro*, 1613) sintetiza y expande el trabajo realizado durante esta tercera etapa. Finalmente, la cuarta etapa evolutiva de la teoría del contrapunto estaría representada por los tratadistas de principios del siglo XVII que se basaron directamente en los postulados de Zarlino y los desarrollaron desde diferentes perspectivas. Algunos de ellos fueron Rocco Rodio (*Regole di musica*, 1609), Giovanni Chiodino (*Arte pratica latina e volgare*, 1610), Antonio Brunelli (*Regole et dichiarazioni di alcuni contrappunti*, 1610), Adriano Banchieri (*Cartella*, 1614), entre otros.

Como pudimos observar en la anterior clasificación del desarrollo de la teoría del contrapunto, el medio musical del Renacimiento hispano no fue ajeno a las tendencias del nuevo estilo contrapuntístico de la época, ya que en ella participaron justamente algunos tratadistas españoles. Estas nuevas tendencias del contrapunto fueron justificadas primeramente por Tinctoris, quien se convirtió en la gran autoridad

⁹Schubert, Peter, “Counterpoint pedagogy in the Renaissance”, en Thomas Christensen (ed.), *The Cambridge History of Western Music*, Cambridge University Press, 2007, pp. 503-533.

teórica del que sería el estilo internacional del Siglo de Oro de la polifonía. Éste se encargaría de romper definitivamente con la antigua tradición medieval basada en los postulados pitagóricos y platónicos transmitidos por Boecio. En su tratado de contrapunto hace la siguiente declaración:

“No puedo continuar guardando silencio en relación con las opiniones de numerosos filósofos, entre los que se hallan Pitágoras y Platón y cuantos vinieron después ... yo no me muestro partidario de ninguna de estas opiniones”.¹⁰

Las declaraciones de Tinctoris en contra de la tradición medieval tienen la finalidad de mostrar un discurso mucho más práctico que especulativo, ya que la complejidad de las nuevas tendencias musicales exigían presentar una solución rápida y concisa para el aprendizaje efectivo de los nuevos aspirantes a compositores en el terreno de la composición polifónica. De hecho, podemos decir que el maestro franco-flamenco estableció una metodología para la enseñanza de este arte, así que todo tratado musical posterior que abordara la teoría del contrapunto y que fuera más o menos competente, incluiría como mínimo los contenidos propuestos por Tinctoris; entre ellos, la definición de contrapunto, los intervalos o especies y sus reglas generales, y la división del contrapunto en simple y disminuido.

La segunda etapa del desarrollo teórico del contrapunto estaría encabezada por el italiano Zarlino, quien a mediados del siglo XVI se convertiría en la segunda gran autoridad de la tratadística del Renacimiento después de Tinctoris. Además de ratificar los temas del contrapunto definidos por la generación que le precede, el teórico italiano abre un nuevo camino en la teoría musical. Este camino estaría enfocado en definir los parámetros de la principal característica de la música de su siglo, el contrapunto imitativo. Su aportación más importante la podemos observar en el libro tercero de *Le institutioni harmoniche*, en donde define los términos de “fuga” e “imitatione”. De la primera diría que se trata de una imitación estricta que respeta los tonos y semitonos de la melodía que se repite, y de la “imitatione” diría que es un procedimiento que no respeta las diferencias interválicas, no distinguiendo por ejemplo, entre una tercera mayor y una menor.¹¹ Este tema sería retomado poco después por Santa María y Montanos, y especialmente ampliado por Cerone; sin embargo, ninguno de estos

¹⁰ Tinctoris, Johannes, “Liber de Arte Contrapuncti”, en *Johannis Tinctoris Opera theoretica*, Albertus Seay (ed), American Institute of Musicology, vol. 2, 1975, p. 14.

¹¹ Para ampliar información ver Haar, James, “Zarlino’s Definition of Fugue and Imitation”, en *Journal of the American Musicological Society*, vol. 24, núm. 2, (1971), pp. 226-254.

tratadistas resolverían satisfactoriamente la diferencia entre ambos conceptos. Otro ámbito que desarrolla Zarlino en profundidad por primera vez en la teoría del contrapunto es el referente al contrapunto invertible. Éste lo clasifica de dos maneras, una en el que las voces se intercambian el sitio, pasando así la más aguda a ser la más grave y viceversa; y la otra en la que además de cumplirse el procedimiento anterior, las mismas melodías proceden por movimientos contrarios a la fórmula originalmente presentada. El contrapunto invertible e imitativo de Zarlino, sería expuesto y ampliado correctamente sólo por Cerone en sus múltiples ejemplos de inversiones y fugas de vanguardia.

En correspondencia con la primera generación de teóricos del contrapunto europeo, encabezada por Tinctoris, en España encontramos una serie de tratados musicales que se exponen en la misma línea de desarrollo que el maestro franco-flamenco. Uno de ellos, aunque no publica su tratado en España pero es originario de la Península ibérica, es el compositor y teórico español Bartolomé Ramos de Pareja (ca. 1440-1491). Éste es un claro ejemplo del movimiento internacional de la música de su tiempo, pues protagoniza la vida de un músico extranjero que reside en Italia. Primeramente el maestro de Pareja dictaría la cátedra de música durante algunos años en la Universidad de Salamanca; sin embargo, más tarde cambiaría su residencia a Italia, instalándose en Bolonia con objeto de ocupar dicha cátedra en esta ciudad, pero sus innovadoras ideas técnicas le causarían la expulsión definitiva del medio académico, lo que le obliga a instalarse finalmente en Roma. No obstante, en Italia tendría oportunidad de publicar su único tratado conocido hasta hoy, la *Musica practica* (Bolonia, 1482). Las críticas directas que hace allí en contra de las principales autoridades teóricas de ese momento, Boecio y Guido d'Arezzo, repercutirían en grandes polémicas entre sus colegas italianos. Aunque no es lo más importante de su tratado, es interesante el hecho de que la segunda parte del mismo esté dedicado exclusivamente al contrapunto. Se introduce al estudio de este arte diciendo de las voces que es “momento de explicar cuáles de ellas, pulsadas o cantadas a un tiempo concuerdan o disuenan”.¹² El maestro de Baeza se enfoca en definir los intervalos consonantes y disonantes y en dictar una serie de normas generales para su correcto empleo en un canto a dos voces.

Después de que Ramos de Pareja publicara en Bolonia su ilustre tratado de 1482,

¹² Ramos de Pareja, Bartolomé, *Musica practica* (Bolonia, 1482), traducción de José Luis Moralejo, Madrid: Alpuerto, 1977, p. 81.

en España encontramos una serie de pequeños tratados que nos hablan sintéticamente de la técnica del contrapunto, todos ellos enmarcados también dentro de la generación teórica iniciada por Tinctoris. Nos referimos al *Ars musicorum* (Valencia, 1495) de Guillermo de Podio, a la *Sumula de canto de organo, contrapunto, y composicion vocal practica y especulativa* (Salamanca, ca. 1502/1507) de Domingo Marcos Durán, al *Portus musice* (Salamanca, 1504) de Diego del Puerto, al *Arte de canto llano y contrapunto y canto de organo con proporciones y modos* (Zaragoza, ca. 1508/1511) de Gonzalo Martínez de Bizcargui, al *Libro de musica practica* (Barcelona, 1510) de Francisco Tovar, y al *Tractado de canto mensurable* (Lisboa, 1535) de Mateo de Aranda. Esta etapa de la teoría del contrapunto española, que se corresponde con la generación de Tinctoris, es un claro ejemplo del lenguaje particular o el “dialecto local” en la Península ibérica. Nos es extraño que por esta razón encontremos muchas similitudes en los contenidos que incluyen y el discurso con que se exponen, que generalmente es precario y abstracto. Estos breves manuales bien pudieron servir como libros de consulta o de apoyo para los estudiantes de música. Quizá por esta razón, y a excepción del primero de ellos que se publica en latín, los tratados se redactan, totalmente o en parte, en lengua castellana. Aunque están enfocados principalmente a la escritura musical, al canto llano, y algunos temas de carácter especulativo, no nos deja de sorprender el hecho de que incluyeran en sus páginas algunas consideraciones para el contrapunto.

El primero de estos tratados, el *Ars musicorum*, está escrito por un Guillermo de Podio cuya procedencia es hoy objeto de múltiples especulaciones. No obstante, se le ubica generalmente en Valencia como beneficiario de la Iglesia de Santa Catalina de Aleira;¹³ aunque también existen evidencias de que pudo ser descendiente de una familia de Tortosa.¹⁴ Además de su tratado, le conocemos un manuscrito que es conservado en la Biblioteca Musicale de Bolonia, pero parece no estar terminado ya que sólo contiene unos comentarios a su obra principal, circunstancia que nos hace pensar en la posibilidad de que visitara esa ciudad en algún momento de su vida.¹⁵ El *Ars musicorum* está dividido en ocho libros que abarcan los temas teóricos y técnicas más

¹³ Leon Tello, Francisco José, *Estudios de historia de la teoría musical*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1962, p. 236.

¹⁴ Véase Martín Galán, Jesús, “Podio, Guillermo de”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, edición de Emilio Casares Rodicio, Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, vol. 8, pp. 866-867.

¹⁵ León Tello, Francisco José, “Podio, Guillermo de”, en *Oxford Music Online*, Disponible en: <http://www.oxfordmusiconline.com> (Consulta: febrero de 2011).

comunes de la época, desde la fundamentación de la música, la acústica, el canto llano y el de órgano, hasta incluso el contrapunto. Escrita en latín, su obra tiene un carácter conservador y limitado a las ideas de los antiguos clásicos como Boecio y Pitágoras, basándose en la teoría clásica del *Quadrivium* para explicar la música. No deja de sorprender el hecho de que en la actualidad se conserve un importante número de copias de este tratado repartidas por todo el continente europeo.¹⁶ Las aportaciones que el maestro de Podio hace en el terreno de la teoría del contrapunto se reducen al breve contenido del libro VI de su tratado, en donde hace mención de las especies o intervalos musicales, su clasificación y algunas reglas generales que se apegan a los postulados de Tinctoris.

Iniciado el siglo XVI nos encontramos con una novedad importante en el ámbito de la teoría musical hispana. Domingo Marcos Durán, natural de la provincia de Cáceres, sería el primero en publicar en castellano y con imprentas españolas un tratado que hablara sobre el nuevo estilo del contrapunto.¹⁷ Aunque ignoramos muchos datos de la vida del autor, excepto su lugar de nacimiento, cuya fecha aproximada la estima León Tello en 1460,¹⁸ sabemos que estuvo relacionado con la Universidad de Salamanca al menos como estudiante de Artes Liberales y Filosofía, y que sería autor de otros dos tratados, el *Lux Bella* (Salamanca, 1492) y *Comento sobre Lux Bella* (Salamanca, 1498). La *Sumula de canto de organo, contrapunto, y composicion vocal practica y especulativa* es un tratado enfocado casi en su totalidad a la música polifónica. Dividido en dos partes, la primera mitad trata todo lo referente notación musical, los modos, los tiempos, las figuras, la prolación, alteraciones, puntos, pausas, etcétera. Todo este conjunto de conocimientos que tratan específicamente de la notación musical medida, Marcos Durán los agrupa, al igual que otros teóricos españoles después, bajo el nombre de “canto de órgano”. La segunda mitad del tratado se centra particularmente en el contrapunto, explicando sus especies, su división, las maneras del contrapunto y sus reglas generales. Al final del libro, y presentado como si se tratase de un apéndice, el teórico de Cáceres añade algunas explicaciones de canto llano. Desconocemos si este

¹⁶ Además de los cuatro ejemplares que se encuentran en España (Biblioteca Nacional de Madrid, Biblioteca Provincial de Palma de Mallorca, la Colombina de Sevilla, y Catedral de Toledo), otros ejemplares se conservan en lugares como Suecia (Uppsala Universitetsbiblioteket), en Inglaterra (British Museum, University of Cambridge), en Alemania (Württembergische Landesbibliothek de Stuttgart), y en Italia (Biblioteca del Conservatorio di Bologna).

¹⁷ Barrios Manzano, María del Pilar, “Domingo Marcos Durán. Un teórico musical extremeño del Renacimiento: Estado de la cuestión”, en *Revista de Musicología*, vol. 22, núm. 1 (1999), pp. 91-128.

¹⁸ León Tello, Francisco José, *Estudios de historia de la teoría musical*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1962, p. 229.

breve tratado tuvo un alcance significativo fuera de España,¹⁹ aunque a juzgar por el hecho de que fue escrito en Salamanca, creemos que pudo haber sido destinado como manual de apoyo para los estudiantes de música de la Universidad.

De Diego del Puerto, autor del *Portus musice*, sabemos poca cosa. Se dice que estudió en la ciudad de Salamanca y fue beneficiado de la Iglesia de Santa María de Laredo, y que asimismo, sirvió como cantor del Colegio de San Bartolomé. Su tratado es un breve manual que nos habla principalmente de canto llano y figurado y de algunos temas que en nada tienen trascendencia para la música. Desconocemos el ámbito de influencia del tratado, pues actualmente sólo se conserva un ejemplar único en la Biblioteca Nacional de Madrid. Su contenido no parece seguir un orden temático, y además está escrito en forma bilingüe con predominio de páginas en latín con comentarios al margen en castellano, quizá para aclarar a los que no fueran muy diestros con la lengua clásica. Sin embargo, incluye algunos temas de la teoría del contrapunto que lo convierten en un tratado de interés especial. Además de definir las especies o intervalos, clasificarlos conforme a la tradición, y enumerar las reglas generales, presenta por primera vez en la teoría del contrapunto hispano algunas reglas para componer a tres y cuatro voces, e incluye el primer ejemplo musical con pasos en contrapunto imitativo, pero desafortunadamente no se explica tal procedimiento en el tratado.

Otro tratado que forma parte de la generación teórica de Tinctoris, es el *Arte de canto llano y contrapunto y canto de organo con proporciones y modos* de Gonzalo Martínez de Bizcargui. Si de los anteriores teóricos conocemos pocos datos, de este último no tenemos casi ningún conocimiento. No sabemos con exactitud ni su fecha ni lugar de nacimiento y muerte, pero es probable que haya nacido hacia finales del siglo XV en Azcoitia (Guipúzcoa).²⁰ Lo cierto es que su tratado, además de enfocarse en la teoría del semitono y en desmentir las supuestas falsedades de sus colegas, dedica unas breves líneas a lo que se denomina “conocimiento de las antífonas” para referirse a la teoría del contrapunto. Allí sólo hace referencia a las especies utilizadas en el contrapunto, su clasificación y algunas reglas generales. El resto del tratado se refiere a lo que se denomina comúnmente “canto de órgano” explicando todo lo relativo a la

¹⁹ Actualmente existen sólo dos copias de esta edición, una conservada en la Biblioteca Nacional de Madrid y la otra en la Biblioteca Nacional de Lisboa. El tratado es objeto de la Tesis de Santiago Galán, en proceso de redacción (UAB).

²⁰ León Tello, Francisco José, “Martínez de Bizcargui, Gonzalo”, en *Oxford Music Online*, Disponible en: <http://www.oxfordmusiconline.com> (Consulta: octubre de 2010).

notación musical.

El *Libro de musica practica* es la única obra conocida de Francisco Tovar. Conocemos del maestro Tovar lo que él mismo nos dejó escrito acerca de su vida en su tratado. Dice que nació en Pareia y que viajó a las ciudades de Zaragoza, Sicilia y Roma a defender sus teorías musicales. Además, es muy posible que fuese sacerdote de la diócesis de Barcelona y maestro de capilla en Tarragona. Es probable que el tratado de Tovar haya tenido una importancia considerable, pues por el número de copias que se conservan actualmente y su localización, creemos que pudo ser difundido fuera de España.²¹ Según afirma Higinio Anglés, el *Libro de musica practica* pudo haber sido muy utilizado en su época como manual de los centros de enseñanza musical.²² Es una obra eminentemente práctica, y aunque estudia la notación mensurada en buena parte del contenido, se divide en tres libros: 1. Teoría general y canto llano, 2. Música figurada, y 3. Contrapunto y composición. Cabe destacar que es un tratado muy original en el sentido de que critica y se opone a muchas de las doctrinas expuestas por contemporáneos suyos como Martínez de Bizcargui o Ramos de Pareja, aunque por otro lado, contiene teorías conservadoras e influenciadas por Boecio, Pitágoras y su antecesor Guillermo de Podio. Quizás por ese tono conservador que abunda en el tratado, Tovar se haya limitado a reproducir una vez más la teoría del contrapunto tradicional sin ofrecer novedades importantes. Al respecto define las especies y su clasificación, las reglas generales del contrapunto y algunas reglas para componer a tres y cuatro voces.

El último impreso español de la generación teórica de Tinctoris, es el *Tractado de canto mensurable*. Su autor, el teórico español Mateo de Aranda, es originario de la localidad de Aranda de Duero (Burgos). Estudió con el teórico matemático y musical Pedro Ciruelo en la Universidad de Alcalá de Henares por 1524. Después de un viaje a Italia para instruirse en la práctica musical, se va a Portugal a ocupar el puesto de maestro de capilla de la Catedral de Évora en 1528. Más adelante, en 1544, le es otorgada la cátedra de música de la Universidad de Coimbra y es nombrado maestro de capilla de la catedral de esa misma ciudad. Se conoce otro tratado de su autoría, el

²¹ Los ejemplares que se conservan en la actualidad se encuentran en la Biblioteca Nacional de Madrid, en la Biblioteca de la Universidad de Barcelona, en la Biblioteca del Museo Diocesano de Vic, en la British Library de Londres, en la Biblioteca del Conservatorio de Bolonia y en la Biblioteca del Congreso de Washington.

²² León Tello, Francisco José, "Tovar, Francisco", en *Oxford Music Online*, Disponible en: <http://www.oxfordmusiconline.com> (Consulta: octubre de 2010).

Tractado de canto llano (Lisboa, 1533). Sin embargo, su tratado de 1535 es el más importante por incluir algunos contenidos de la teoría del contrapunto. Escritas en forma de conclusiones, el *Tractado de canto mensurable* consta de dos partes. La primera de ellas, conformada por seis conclusiones, discute todo lo relativo a la mensuración de la música. La segunda parte, integrada por otras seis conclusiones, contiene la materia del contrapunto. Estos contenidos de contrapunto son los más abundantes desde el *Ars musicorum* de 1495. Mateo de Aranda nos habla de las especies y su clasificación, de las reglas generales, de los tipos de contrapunto según su conformación rítmica, y de las diversas maneras de componer a tres y cuatro voces. Sin embargo, la importancia de este tratado no solamente radica en ser el más extenso del periodo, sino en que además posee un carácter más innovador que se adapta al nuevo estilo contrapuntístico del siglo XVI y que lo pone en una ventaja considerable frente a los trabajos anteriores.

Entre la primera generación europea de teóricos del contrapunto, que es representada por Tinctoris, y la segunda generación, a cuya cabeza está Zarlino, en la teoría hispana encontramos un punto intermedio. Nos referimos a la *Declaracion de instrumentos musicales* (Osuna, 1555) de Juan Bermudo. De éste sabemos que nació en Écija aproximadamente en 1510, que ingresó a la edad de quince años a la orden de los Menores de la Observancia de los Franciscanos, y que más tarde fue enviado a la Universidad de Alcalá de Henares a estudiar matemáticas. No obstante, a consecuencia de una enfermedad de larga duración, decidió dedicarse a la música.²³ Además de su célebre publicación antes mencionada, escribió otros dos tratados, uno llamado *El libro primero de la declaracion de instrumentos* de 1549, y otro llamado *El arte tripharia* de 1550. La *Declaración* presenta conceptos nuevos para la técnica contrapuntística, considerando “arbitrarias” a muchas de las reglas comunes que desde la tradición fundada por el franco-flamenco Tinctoris se habían venido conservando. Sin embargo, Bermudo tampoco puede ser considerado afín a Zarlino, ya que su tratado es anterior a la *Le istituzioni harmoniche* del maestro italiano. Esto también puede ser demostrable a razón de que en el tratado de Bermudo no encontramos rastros prácticos de la técnica del contrapunto imitativo, una novedad que fue introducida por Zarlino. No obstante, otra de las características de Bermudo, y que lo deslinda de la generación hispana de tratadistas correspondiente a la de Tinctoris, es el carácter casi enciclopédico de su

²³ Jacobs, Charles, “Bermudo, Juan” en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, edición de Emilio Casares Rodicio, Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, vol. 2, p. 396-398.

impreso, ya que se preocupa en reunir la mayor cantidad de conocimientos musicales existentes para ofrecer a sus lectores todo lo que necesitan aprender para dominar el arte de la composición. El mismo compositor español Cristóbal de Morales opina lo siguiente sobre el libro quinto de contrapunto de la *Declaracion*:

“Leed con aviso y cuidado este libro: y hallareys en el todo lo que en composicion podeys dessear. Theorica engastada en practica, y la practica corriese junctamente con la theorica: hasta ahora en nuestra España no avemos visto ... pues tan excelentemente muestra el padre fray Juan Bermudo (no tan solamente en este libro de composicion, sino en todas sus obras) venir ambas sciencias a consonancia y proporcion ...”²⁴

En el afán de abarcar todos los conocimientos de la música, Bermudo divide su obra en cinco grandes libros. En el primero de ellos discute el significado de la música y sus diferentes tipos, y también incluye unos avisos para los cantores. En el segundo libro habla de algunos elementos de la música como el compás, el tiempo perfecto e imperfecto, los modos, y algunas características generales de los instrumentos musicales. En el libro tercero trata todo lo referente al canto llano y al canto de órgano. En el libro cuarto habla casi exclusivamente de algunos problemas concretos de instrumentos musicales como la vihuela, la guitarra, el arpa, y los instrumentos de tecla. Y en el quinto y último libro, trata todo lo relativo a la música polifónica y es, para nuestro interés, el contenido más importante del tratado. Allí define el contrapunto (distinguiéndolo claramente de la composición), lo divide según su conformación rítmica, establece las especies y su clasificación, enlista las reglas generales y algunas otras recomendaciones para la correcta composición. A pesar de ser muy prolijo en sus explicaciones teóricas y diversas descripciones de interés común para los estudiantes de música, Bermudo resulta más escaso en el terreno de la música práctica, pues casi sólo se reserva a exponer algunos consejos a manera de “recomendaciones”, pero no entra en muchos detalles y procedimientos específicos para el contrapunto, como por ejemplo, en el tema de las fugas, que menciona en diversas ocasiones pero que no se detiene a explicar ni a ejemplificar.

Una excepción en el desarrollo de la teoría práctica del contrapunto es el *De musica libri septem* (Salamanca, 1577) de Francisco Salinas. Aunque no pertenece a la línea de desarrollo de Zarlino a razón de que no expone una teoría práctica del contrapunto, el tratado tiene el carácter enciclopédico y el discurso especulativo e

²⁴ Bermudo, Juan, *Declaracion de instrumentos musicales* (Osuna: Juan de Leon, 1555), facsímil Kassel-Basel: Bärenreiter, 1957, introducción al capítulo V.

innovador que caracteriza a la nueva generación de teóricos hispanos de la segunda mitad del siglo XVI. Salinas nació el 1 de marzo de 1513 en Burgos, era hijo de un oficial del emperador Carlos V. Debido a que padeció ceguera desde muy temprana edad, le instruyeron en órgano y canto para tener una profesión digna de sustentarle la vida.²⁵ Fue así que más tarde se trasladó a Salamanca a estudiar en la Universidad, en donde cursó griego, artes y filosofía. Pero debido a las malas finanzas de sus padres tuvo que abandonar los estudios y se puso al servicio del arzobispo de Santiago de Compostela. En 1538 dicho arzobispo fue nombrado cardenal por el Papa y fue entonces que Salinas tuvo la oportunidad de acompañarlo a Roma y comenzar allí el estudio de la teoría musical de los antiguos autores clásicos. Permaneció en Italia por más de 23 años para después regresar a España a ocupar el cargo de organista de la catedral de Sigüenza en enero de 1559.²⁶ En 1563 pasó a realizar la misma tarea a la catedral de León, y finalmente, en 1567 gana la oposición de la cátedra de música en la Universidad de Salamanca, misma que desempeña hasta su jubilación en 1587.²⁷ Fue Salinas sin lugar a dudas uno de los más importantes teóricos de todo el Renacimiento musical no sólo de España, sino también a nivel internacional. Su obra maestra, el *De musica libri septem*, es un tratado que intenta reunir de una sola vez todo cuanto se ha escrito en música teórica con una visión crítica que no sólo se reserva a ser una simple recopilación. Es un tratado de orden teórico y no práctico, esa es la diferencia sustancial que lo distingue. León Tello nos informa que Salinas consideraba tratado práctico a aquél que estudiara los temas musicales desde el punto de vista de su aplicación inmediata; en cambio, el tratado teórico se ocupa sólo de la justificación de la música.²⁸ Así que, para nuestros propósitos particulares, sólo nos interesa el libro segundo del *De musica*, en donde se incluyen una serie de razonamientos y especulaciones acerca de los intervalos consonantes, su definición y división.

Dentro de la segunda generación europea de teóricos encabezada por Zarlino, y que Peter Schubert ubica en la tercera etapa de desarrollo de la teoría del contrapunto, encontramos a los teóricos hispanos Tomás de Santa María y Francisco Montanos. El primero de ellos escribió un tratado de gran extensión titulado *Arte de tañer fantasía* (Valladolid, 1565). El tratadista es originario de Madrid, nacido probablemente en la

²⁵ León Tello, Francisco José, *Estudios de historia de la teoría musical*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1962, p. 544.

²⁶ *Ibidem*, p. 545.

²⁷ *Ibidem*, p. 547

²⁸ *Ibidem*.

segunda década del siglo XVI. Se sabe que se incorporó a la orden dominica en el convento de Santa María de Atocha en 1536, y que a partir de entonces sirvió como organista en varios monasterios de Castilla.²⁹ Su impreso presenta un enfoque muy particular, pudiendo ser deducido a partir de las primeras líneas de la portada que dicen:

“Libro llamado Arte de tañer fantasía, alsi para tecla como para vihuela, y todo instrumento, en que se pudiere tañer a tres, y a quatro voces, y a mas. Por el qual en breve tiempo, y con poco trabajo, facilmente se podria tañer fantasia [...]”.³⁰

Aunque en esencia es un tratado concebido para el músico instrumentista, pues dedica una parte importante a explicar la técnica instrumental, la segunda parte de la obra está enfocada exclusivamente al estudio del contrapunto. Santa María es el primer teórico hispano en exponer detalladamente los procedimientos de la técnica imitativa a través de una cantidad importante de ejemplos musicales. Además de incluir los temas tradicionales del contrapunto, como lo son el de las consonancias o especies, las reglas generales, los movimientos de las voces de una especie a otra, etcétera, también se introduce en lo que él llama “tañer a concierto”. En el “tañer a concierto” se aplican técnicas complejas según la línea de Zarlino, como el interpretar a tres o cuatro voces ordenando las entradas de las partes en forma imitativa y con fuga, pero como veremos más adelante, aquí Santa María va mucho más allá que el teórico italiano.

El otro tratado hispano que sigue la línea de desarrollo de Zarlino, y también continúa con la expuesta por Santa María, es el *Arte de musica theorica y practica* (Valladolid, 1592) de Francisco Montanos. De éste sabemos poca cosa, pues desconocemos su procedencia y fecha de nacimiento y muerte, pero tenemos noticia de que fue compositor y profesor de música en centros religiosos de importancia, como es el caso de la iglesia Santa María la Mayor de Valladolid, cargo que desempeñó muy posiblemente hacia 1564.³¹ Su importante legado teórico lo publicó, dice él, con el fin de reunir todos los conocimientos impartidos en su experiencia de 36 años como maestro de música.³² El tratado consta de seis libros que contienen teoría musical para

²⁹ Howell, Almonte y Miguel A. Roig-Francoli, “Sancta María, Thomas”, *Oxford Music Online*, Disponible en: <http://www.oxfordmusiconline.com> (Consulta: octubre de 2010).

³⁰ Santa María, Tomás, *Arte de tañer fantasía* (Valladolid: Francisco Fernández de Córdoba, 1565), facsímil Madrid: Arte Tripharia, 1982, portada del tratado.

³¹ Llorens, Cisteró José, “Salinas, Francisco”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, edición de Emilio Casares Rodicio, Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, vol. 9, pp. 598-602.

³² Montanos, Francisco, *Arte de musica theorica y practica*, Valladolid: Diego Fernandez de Cordova y Obiedo, 1592.

finés prácticos, descartando así explicaciones de tipo especulativo. El primero de los libros se llama “Arte de canto llano”, y habla todo lo relativo a las deducciones, las claves, las mudanzas, los tonos, etcétera. El segundo libro lleva por nombre “Canto de órgano”, y trata lo correspondiente a las figuras, las pausas y los tiempos. El tercer libro se titula “Contrapunto”, y nos habla de las especies, reglas generales, las maneras de contrapunto y los tipos de cláusulas. El cuarto libro, “De compostura”, es una prolongación del anterior y explica cómo realizar las imitaciones, las fugas y las composiciones a tres y cuatro voces. El libro quinto, “De proporcione”, está dedicado a justificar numéricamente el surgimiento de las diferentes especies o intervalos y los tiempos que conforman la métrica musical. Y el sexto libro, “Tratado último de los lugares comunes”, contiene una cantidad importante de ejemplos de entradas a cuatro voces. El *Arte de musica theorica y practica* es un tratado casi esencialmente de polifonía, ya que éstos son los contenidos que mayormente podemos encontrar. Para nuestros propósitos particulares los libros “Contrapunto”, “De compostura” y “Lugares comunes”, son los de más valor en el tratado, además de que presentan una cantidad importante de ejemplos musicales que son un testimonio vivo de la música de su tiempo y una manifestación de la tradición hispana hacia finales del siglo XVI.

Con el tratado de Montanos se termina con la fase de teóricos hispanos del Renacimiento que desarrollan, desde alguna perspectiva u otra, la teoría práctica y especulativa del contrapunto. Se trata de un periodo que se caracteriza por el predominio de un ambiente musical internacional. Una prueba de ello es que muchos de estos teóricos viajan fuera España, principalmente a Italia, a intercambiar o perfeccionar sus conocimientos musicales. Este es el caso específico de Bartolomé Ramos de Pareja que viajó a Bolonia, y el de Guillermo de Podio que se cree que pudo haber estado en esa misma ciudad, ambos con el propósito de enseñar sus conocimientos de música. También tenemos el caso de Francisco Tovar que dice que estuvo en Sicilia y Roma con la finalidad de defender sus teorías musicales. Mateo de Aranda viajaría a Italia para perfeccionar sus conocimientos musicales y después a Portugal a servir como maestro de capilla. Y finalmente, Francisco Salinas viajaría a Roma para entrar en contacto con los tratados musicales de las autoridades clásicas. De los demás teóricos hispanos no tenemos conocimiento de que hayan viajado fuera de su país, pero de alguna forma entraron en contacto con el ambiente internacional de la música que abundaba en esos tiempos, ya sea por el flujo constante de músicos de una u otra parte, o por el tránsito de impresos musicales a través de toda Europa.

No se puede cerrar ningún capítulo de la historia de la teoría hispana del contrapunto en el Renacimiento sin incluir al último de sus exponentes. Nos referimos al maestro italiano Pedro Cerone (Bérgamo, 1566-Nápoles, 1625), que escribiría *El melopeo y maestro: tractado de musica theorica y pratica; en que se pone por extenso; lo que uno para hazerse perfecto musico ha menester saber*, y que saldría a la luz pública en la ciudad de Nápoles en 1613. Como ya lo mencionamos antes, Peter Schubert enmarca a Cerone dentro de la tercera etapa de desarrollo de la teoría europea del contrapunto. Dice que el trabajo de Cerone consiste básicamente en integrar en un solo tratado, lo expuesto en teoría del contrapunto por Zarlino y los dos teóricos hispanos, Santa María y Montanos. El enciclopédico tratado de Cerone consta de más de mil páginas en donde se abarcan temas que van desde las recomendaciones morales para el estudiante de música, el canto llano, canto de órgano, hasta temas de contrapunto, fugas, imitaciones, cánones, formas musicales, e incluso un libro dedicado a cánones enigmáticos. Se trata de una obra monumental que resume de una sola vez todo cuanto se escribió en música teórica y práctica durante todo el Renacimiento musical. Aunque el tratado haya sido publicado fuera de España, concretamente en Nápoles, y a pesar de que su autor no es español sino italiano, lo podemos considerar dentro del ámbito de la teoría musical hispana por varias razones que discutiremos a continuación.

Cerone fue un gran conocedor del acervo musical teórico y práctico de todo el Renacimiento. Su obra constituye la síntesis de toda la teoría escrita desde el último tercio del siglo XV hasta finales del XVI. Nacido en Bérgamo en 1566, viajaría desde su país natal, Italia, hacia España, en donde aprendería y perfeccionaría sus conocimientos musicales al entrar en contacto con los músicos de esas tierras y con los diferentes tratados musicales que se iba encontrando a lo largo y ancho de la Península ibérica. En su travesía, Cerone consiguió desempeñar trabajos importantes como el de cantor de la Capilla de Felipe II, y poco después de la de Felipe III. Cambia su residencia a Nápoles en 1608, desempeñándose como maestro de canto de los diáconos en la Iglesia de la Santísima Annunziata, en donde muere finalmente en 1625.³³

La razón principal por la que decide viajar a España fue para hacer el peregrinaje hasta Santiago de Compostela, mismo que realizó en el año del Jubileo de 1593, tal

³³ Palisca, Claude V., “Cerone, Pietro”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, edición de Emilio Casares Rodicio, Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, pp. 491-495.

como el mismo lo hace constar en su tratado.³⁴ Sin embargo, también tuvo otra motivación que le llevó a peregrinar por diversas ciudades de España, lo expresa así:

“... A este mesmo fin de saber, he ydo peregrinando por diversas tierras destos dichosos reynos de España: y como quiera que los hombres desseosos de ver muchas cosas no descansan descansando y como los trabajos que se toman de voluntad no sean trabajos sino gustos, en llegando que llegava en una ciudad no curava descansar; antes, despues de aver praticado poco o mucho, yva por las librerias a buscar las artes de Musica, y las que hallava leyva y sacava dellas la flor y la sustancia; de lo qual me sirvo agora en este presente tractado.”³⁵

Cerone también se vio motivado a viajar a España en busca de nuevos conocimientos musicales. En su peregrinaje a través de varias ciudades no desaprovechó la oportunidad de intercambiar opiniones con los maestros de música y en visitar las librerías que se encontraba con la esperanza de poder leer libros de teoría musical. Al parecer, en un principio, el maestro italiano tenía en alta estima a los músicos teóricos y prácticos españoles, de los que creía que podría sacar un gran provecho. Lo dice así:

“Con esta devocion pues, y junctamente con una voluntad grande que tenia de praticar los mas famosos Musicos de estos reynos, passe a España y di cumplimiento a mis desseos el año del Jubileo de aquella Santa Yglesia, que fue el de 1593”.³⁶

Sin embargo, estos grandes ánimos de Cerone pronto cambiaron cuando su suerte no le fue tan favorable y cayó en la miseria:

“La enfermedad que tuve, y la hambre y sed que padeci en aquella romeria (ecetuando los primeros seys meses) sabelo Dios, y aun por indicio de los vestidos y cara que entonces traya (si no en todo en parte) lo pudo muy bien congeturar el que me vio quando llegue a esta Real Corte y Villa de Madrid: que los mesmos vestidos descubrian mi necesidad, y la propia cara daba indicio que avia llegado a estrema miseria. Me vi muy al fin y todo enfermiço, con que temblava mi anima, y se mudavan mis pensamientos... y hallavame tan debilitado, que no me podia tener sino en tres pies, y muy malamente...”³⁷

También Cerone se percataría que la alta estima en la que tenía al mundo musical español no era del todo objetiva. Primeramente se da cuenta que en España hay menos difusión y apoyo a la música que en Italia, y que en las cortes, entre caballeros, condes, marqueses, duques y príncipes no hay ninguno que se deleite del arte musical.³⁸ A esta

³⁴ Cerone, Pedro, *El melopeo y maestro*, Nápoles: Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613, p. 148.

³⁵ *Ibidem*, p. 42.

³⁶ *Ibidem*, p. 200.

³⁷ *Ibidem*, p.201.

³⁸ *Ibidem*, p. 151.

misma falta de interés de parte de la nobleza, Cerone le atribuye la causa de que no existan muchas academias especializadas en la enseñanza musical. Por esta razón dice que muchos estudiantes de música se quedan ignorantes, no por falta del deseo de aprender, sino porque carecen de maestros de música, y los pocos que hay no quieren enseñar lo poco o mucho que saben.³⁹

En su estancia en España, Cerone tiene oportunidad de conocer la mayoría de los tratados musicales hispanos. Él mismo confesaría que la lectura de estos tratados le servirían para elaborar *El melopeo y maestro*.⁴⁰ No obstante, critica la brevedad de estos tratados musicales, a los que llama “artecillas muy breves de palabras”. Dice así:

“Voy imaginando, que una de las causas, porque en España florece muy poco la Musica es, que sus escritores... preciandose muy mucho de ser mas que breves en sus Artes musicales; diziendo que la elegancia consiste en brevedad... Y que, lo que decimos con cinco o seys palabras obscuramente; no lo digamos con diez y con doze... Valgame Dios! Y como quieren que un principiante en la Musica, entienda lo que lee en unas Artécillas muy breves de palabras y muy escasas de ejemplos si ay Maestros, que por las mesmas razones, no las entienden? Y esto sea dicho con soportacion de unos que tan oscuro escriben y tan corto... Muchos andan atento escribiendo lo que se les antoja... Dizen poco y esto abreviado con una pequeña etc. ...”.⁴¹

Es muy probable que Cerone se refiera como “artecillas” a los tratados hispanos de la primera mitad del siglo XVI. No obstante, aunque Cerone tiene en más alta estima a teóricos como Francisco Montanos y Francisco Salinas, que escribieron tratados musicales más extensos, no deja de recomendar a los estudiantes de música que no se conformen con tener un par de obras en sus manos, sino que se preocupen en leer cuantas obras les sean posibles:

“El que desea saber acabadamente esta profession, no se contenta solo con tener la Arte de Musica pratica del famoso Montanos, ni la especulativa del doctissimo Salinas, de cuyas obras con razon los Españoles tienen grande opinion: mas sin perder a dineros, trabaja usando mucha diligencia en juntar todas las que imprimidas estan y de todas poco o muchas se aprovecha... casi señal cierta es de perfecto Musico el tener grande librería...”.⁴²

Además de que Cerone fue un gran conocedor de la teoría internacional de la música en su tiempo, no hay duda de que también fue un experto en la teoría musical hispana, cuyos tratados musicales leyó en su mayoría. A excepción de Mateo de Aranda y Diego del Puerto, el resto de tratadistas hispanos están mencionados en diferentes

³⁹ *Ibidem*, p. 1.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 92.

⁴¹ *Ibidem*, p. XVIII-XIX.

⁴² *Ibidem*, p. 87.

partes de *El melopeo*, especialmente Ramos de Pareja, Bermudo, Santa María, Salinas y Montanos, que junto con otros tratadistas no españoles le sirvieron como base teórica y práctica para elaborar muchas de las partes de su enciclopédico tratado. Es especialmente importante la influencia de Zarlino sobre Cerone en la parte que trata de las fugas e imitaciones.

Una de las preocupaciones principales de Cerone sobre su tratado fue precisamente el carácter enciclopédico del mismo, que lo convirtieron en una obra excesiva en contenidos, explicaciones y ejemplos, en contraste con los más breves tratados hispanos de la época:

“Lo que mas pesadimbre me da es, que sospecho no faltara quien me note de muy atrevido, pues parece que yo me puse escribir contra la opinion de los mas famosos escritores Españoles, particularmente de Gonçalo Martinez, el qual (por quanto me dixeron) fue el que illustro mucho la Musica en estos dichosos Reynos: de Maestro Francisco Montanos, que estuvo 36 años en servicio de Maestro de Capilla, como el mesmo dize en los postreros renglones de su Arte Musica, tan ensalçada y recibida de todos los professors destos Reynos de Castilla, nueva y vieja: de Francisco Salinas, Cathedratico de Musica Especulativa en la Universidad de Salamanca: de Tapia, de Torres, y de muchos otros escritores romancistas... A los quales les respondo y digo, que de derecho no me conviene este mal nombre ni parecera justo sea tenido en tan mala opinion pues mi intencion es descubrir y no de encubrir la verdad... Antes... merezco algun galardon, pues me conformo con las autoridades y pareceres de otros... mas especulativos que ellos... como lo fueron Boecio... y Aristoteles... Sepa el discreto lector, que las razones que Boecio y Aristoteles y otros dan con mano derecha, Martinez, Montanos, Salinas y sus seguidores las toman con la izquierda...”⁴³

Aquí Cerone expresa su preocupación de que lo acusen algunos lectores de estar en contra de los preceptos de teóricos hispanos como Gonzalo Martínez, Montanos y Salinas. Sin embargo, el teórico italiano excusa el exceso de contenidos de su tratado diciendo que está más a favor de otras autoridades más especulativas como Aristóteles y Boecio, que de los mismos tratadistas hispanos. Este carácter excesivo del tratado ceroniano tiene su explicación en las causas que motivaron a escribirlo:

“No tengo duda que uno para ser buen cantante y buen contrapuntista, no baste qualquiera breve artecilla... qye a vezes son necessarios los tratados largos y copiosos; a fin que con la Theorica, la Practica sea mas dilucidada; aunque algunas impacientes... osen juzgar lo que no entienden... Con todo esto no dexo de advertir; que no es tan prolixa la obra como parece, sino que en ella se tracta este Arte comprehensivamente, y por demostraciones; engastando la Theorica en la Practica, con que se viene a proceder en infinito: y assi se hizo, no para desagradar a los amigos de la brevedad, si no para consolar a los aficionados a la musica y aprovechar a los que quisieren ser verdaderos discipulos, deste paciente Maestro...”⁴⁴

⁴³ *Ibidem*, p. 251.

⁴⁴ *Ibidem*, p. XVIII-XIX.

Para Cerone estudiar un breve tratado de música no es suficiente para convertirse en un buen cantante o compositor. Para ello se requiere de un tratado amplio en explicaciones teóricas y prácticas para satisfacer la necesidad de aprendizaje de los iniciados a la música. La falta de un tratado de estas características en España fue lo que motivó al maestro de Bérgamo a escribir *El melopeo*. Así lo explica en el capítulo III de su primer libro cuando declara el porqué del título del tratado:

“Lo primero pues que me movio a intitularle assi, fue el ser las Aldeas y lugares de España tan fáltas de Maestros de Musica: y... los pocos que hay no saben cumplidamente lo que es necesario saber... Tambien porque la manera de enseñar es [en *El melopeo y maestro*], como si personalmente un Maestro enseñasse de palabras...”⁴⁵

El melopeo y maestro es por lo tanto, un tratado musical concebido para satisfacer las necesidades de España ante la falta de un tratado completo de música que pudiera sustituir la escasez de profesores en este arte. Ese fue el principal motivo del maestro italiano para escribir una obra de semejantes magnitudes. Su deseo de “servir a la nación española” se deriva de la experiencia de haber viajado por los territorios de esos reinos y haber convivido con músicos de esas tierras.⁴⁶ Es por esta razón que el tratado fue escrito en castellano, y aunque fue publicado en Nápoles, fue destinado desde un principio al público hispano. Sin embargo, no sólo relacionamos al tratado de Cerone con el mundo hispano de la música por el sólo hecho de haber sido destinado a un público español, sino también por otros hechos de fondo. En primer lugar, por haber sido concebido desde la perspectiva de la teoría hispana de la música. Si bien es cierto, Cerone se basa en otros tratadistas no españoles, pues es ante todo un teórico universal, no deja de plasmar en su tratado el carácter particular de la teoría hispana de la música. Este hecho se explica porque Cerone aprendió buena parte de la teoría musical de su tiempo a partir de su peregrinaje por tierras españolas. Su visión de la teoría musical se formó a partir de la lectura de los principales teóricos españoles de la época, y no sólo de éstos, sino también a partir del intercambio de conocimientos con compositores importantes de la Península ibérica. No obstante, esto no excluye el hecho de que en sus visitas a las librerías de las ciudades españolas no se hubiera encontrado tratados musicales provenientes de otras naciones, o que incluso los haya adquirido antes de viajar a España. Cualquiera que hubiera sido la circunstancia, recordemos que en aquel

⁴⁵ *Ibidem*, p. 9.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 4.

contexto no era extraño el flujo constante de materiales musicales de un lugar a otro, traídos y llevados por los músicos viajeros.

En segundo lugar, nos encontramos con el hecho de que el peregrinaje de Cerone por tierras españolas marcó considerablemente su vida, y por ende, su tratado. Esto lo podemos observar a primera vista en una lectura un poco atenta de *El melopeo*, en donde no cesan de aparecer referencias al mundo musical hispano, ya que después de todo el tratado fue inspirado a partir de las circunstancias particulares de este entorno musical. No hay que olvidarnos recordar que el tratado fue, justamente, redactado durante la estancia de Cerone en Madrid, y después llevado a las planchas de la imprenta de Nápoles.

Y un tercer hecho, quizás el más importante, son las similitudes y concordancias que *El melopeo* tiene en común con los principales tratados musicales hispanos. Aunque realizar un estudio de concordancias de la obra de Cerone con otros tratados de la época representa una tarea descomunal (y no es este el propósito de nuestra Tesis), más adelante mencionaremos algunas de las más relevantes derivadas de nuestra lectura atenta del impreso ceroniano.

La teoría hispana de la música en el Renacimiento, concretamente la del contrapunto, que es la que nos interesa en la presente investigación, tiene una definida evolución. La primera etapa, que inicia en el último tercio del siglo XV, estaría marcada por los preceptos del teórico universal Johannes Tinctoris y su contemporáneo Ramos de Pareja, que ejercerían una influencia casi directa en los tratados hispanos de la primera mitad del siglo XVI. Después, a partir de 1555 con la publicación de la *Declaracion de instrumentos musicales* de Juan Bermudo, aparecerían los primeros síntomas de ruptura con la antigua generación de teóricos. La nueva generación de la segunda mitad del siglo XVI, que se basa en los preceptos zarlinianos, culminaría con el moderno tratado práctico de Francisco Montanos. A la cabeza de todos estos, Pedro Cerone sintetizaría a principios del siglo XVII en un tratado de grandes dimensiones, toda una época de teoría musical.

A propósito de la reflexión que Gustave Reese hace acerca del lenguaje internacional del siglo XVI, en donde dice que todos los compositores hablaban un lenguaje musical único, pero que, sin embargo, poseían “dialectos locales”,⁴⁷ intentaremos averiguar si también en el ámbito de la teoría del contrapunto hay un rasgo

⁴⁷ Reese, Gustave, *La música en el Renacimiento*, versión española de José María Martín Triana, Madrid: Alianza, 1988, p. 24.

local en los tratadistas hispanos del Renacimiento y si reflejan las nuevas tendencias musicales de los músicos prácticos.

Una vez que hemos expuesto nuestra selección de teóricos y presentado sus principales características, nos proponemos emprender el análisis detallado de los contenidos de contrapunto de todos ellos. Este estudio lo haremos a través de los próximos dos capítulos. Uno de ellos estará enfocado en analizar únicamente la teoría del contrapunto de los tratadistas hispanos hasta Montanos, y en el segundo nos centraremos en los contenidos teóricos de Pedro Cerone.

Antes de continuar queremos aclarar, que si bien es cierto que Francisco León Tello realizó a mediados del siglo pasado un estudio sobre la teoría española de la música,⁴⁸ y sus investigaciones en estos ámbitos son un antecedente importante para la tarea que en la presente Tesis emprendemos, nuestro estudio supone un enfoque muy distinto al del eminente musicólogo, y por esta razón nos permitimos enfocarnos y analizar en profundidad el aspecto particular de la teoría del contrapunto, a la vez que presentamos transcripciones inéditas a la notación musical moderna de muchos de los ejemplos contenidos en los tratados que estudiamos.

Tabla 1. Los tratados de contrapunto en el contexto del Renacimiento musical hispano

Título	Autor	Lugar y año de publicación
<i>Musica practica</i>	Bartolomé Ramos de Pareja	Bolonia, 1482
<i>Ars musicorum</i>	Guillermo de Podio	Valencia, 1495
<i>Sumula de canto de organo, contrapunto y composicion vocal oractica y especulativa</i>	Domingo Marcos Durán	Salamanca, ca. 1502/7
<i>Portus musice</i>	Diego del Puerto	Salamanca, 1504
<i>Arte de canto llano y contrapunto y canto de organo con proporciones y modos</i>	Gonzalo Martínez de Bizcargui	Zaragoza, ca. 1508/11
<i>Libro de musica practica</i>	Francisco Tovar	Barcelona, 1510
<i>Tractado de canto mensurable</i>	Mateo de Aranda	Lisboa, 1535
<i>Declaracion de instrumentos musicales</i>	Juan Bermudo	Osuna, 1555
<i>Arte de tañer fantasia</i>	Tomás de Sancta María	Valladolid, 1565
<i>De musica libri septem</i>	Francisco Salinas	Salamanca, 1577
<i>Arte de musica theorica y practica</i>	Francisco Montanos	Valladolid, 1592
<i>El melopeo y maestro</i>	Pedro Cerone	Nápoles, 1613

⁴⁸ León Tello, Francisco José, *Estudios de historia de la teoría musical*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1962.

2. Los tratados: la teoría del contrapunto desde Ramos de Pareja hasta Montanos (1482-1592)

A través de este capítulo nos proponemos presentar una selección de la teoría del contrapunto que encontramos en los tratados del contexto del Renacimiento musical hispano. Este periodo de teoría musical que vamos a estudiar, que inicia con el tratado de Ramos de Pareja y finaliza con el de Francisco Montanos, es una etapa que se prolonga por más de una centuria. Estos contenidos de contrapunto que hay en los tratadistas, para su estudio y análisis, los hemos ordenado en cuatro áreas temáticas: reglas generales para el ordenamiento de las especies, tipos de contrapunto, disposición de las voces y contrapunto imitativo. Estas cuatro áreas temáticas representan las principales discusiones que realizan los teóricos respecto a las consideraciones para componer correctamente en forma polifónica. Para ilustrar cada uno de estos principios, hemos seleccionado una serie de ejemplos que consideramos importantes y que están en los mismos tratados musicales. Por consiguiente, hemos realizado también las correspondientes transcripciones a notación moderna, que en la mayor parte de los casos son inéditas. El resultado que queremos alcanzar es la creación de una metodología de análisis contrapuntística desde la visión de los tratadística hispana, a complementar con la teoría del italiano Pedro Cerone que veremos a detalle en el próximo capítulo.

2.1 Reglas generales del contrapunto para el ordenamiento de las especies

Las especies

La idea de establecer una técnica para componer a dos o más voces mediante el ordenamiento de intervalos es tan antigua como el surgimiento de la misma polifonía. Sin embargo, la irrupción del Renacimiento trajo consigo unas nuevas tendencias en la

composición polifónica. Estas fueron plasmadas por primera vez en el *Liber de arte contrapuncti* (1477) de Johannes Tinctoris. Para el maestro franco-flamenco el contrapunto se tiene que ordenar siguiendo un carácter vertical. Por eso recurre a la explicación etimológica de la palabra *contra-punctis*, que proviene de la antigua costumbre de escribir nota contra nota o punto contra punto en la polifonía primitiva. Así se obtienen una mezcla de sonidos que en todos los casos deben ser “dulces” al oído, es decir, las concordancias (consonancias). Cuando la combinación es desagradable, entonces se les llama discordancias (disonancias). De esta manera, Tinctoris se ocupó en definir cuáles combinaciones de sonidos eran susceptibles de ser utilizados en el contrapunto, y fue así que hizo una lista de veintidós concordancias o especies (como fueron llamadas más adelante). En esta lista se incluye al unísono, la tercera mayor y menor, la cuarta, la quinta, la sexta mayor y menor, la octava y todos los correspondientes intervalos derivados o compuestos. La novedad del teórico franco-flamenco consistió en elaborar las ocho reglas generales siguiendo el nuevo estilo musical de su época.

Los tratadistas hispanos del Renacimiento que hablan de contrapunto según la acepción de Tinctoris, especialmente los de la primera mitad del siglo XVI, se enfocaron en explicar qué consonancias o especies eran las más apropiadas para la composición y las reglas bajo las cuáles debían de utilizarse. Eventualmente, los teóricos españoles de la segunda mitad de la centuria, particularmente Santa María y Montanos, fueron abriendo este espectro de pocas reglas hacia procedimientos cada vez más complejos, como los de la fuga y la imitación zarliniana.

Un contemporáneo de Tinctoris, el español Ramos de Pareja, en su *Musica practica* (Bolonia, 1482) define a las especies consonantes y disonantes. Las primeras son el unísono, la tercera, la quinta, la sexta y la octava; y las disonantes son la segunda, la cuarta y la séptima. Sin embargo, cuando a las especies consonantes las divide en dos categorías, las perfectas (quinta y octava) y las imperfectas (tercera y sexta), no incluye al unísono. La razón por la que se excluye al unísono, y que se sustenta en la idea de que la consonancia tiene que ser concordia de cosas desiguales, tendría que esperar a ser justificada tiempo después por las especulaciones teóricas de Francisco Salinas. Sin embargo, Francisco Tovar, en su *Libro de musica practica* (Barcelona, 1510), nos da testimonio de que a principios del siglo XVI ya se manifestaba esta idea del unísono:

“... se muestran muchas opiniones variables de los que en tal facultad escriben doctrina afirmando ser unisonus especie de contrapunto lo qual es falso por que en proporcion yqual no es ninguna proporcion pues la propocion es de terminos no yguales...”⁴⁹

Hacia la segunda mitad del siglo XVI, en *De musica libri septem* (Salamanca, 1577), Salinas habla de la existencia de un sistema perfecto compuesto de consonancias y de sus partes, a las que llama intervalos menores. La dimensión de números simples que existen corresponden igualmente a la diversidad de sonidos, cuya naturaleza da lugar a los sonidos armónicos que los músicos prácticos llaman intervalos. Los intervalos son posibles sólo si son comparados entre al menos dos números que den lugar a dos sonidos. Así, un intervalo es proporción, es una relación entre un sonido y otro. Sin embargo, para que exista un intervalo, los dos sonidos que lo conforman deben ser diferentes. De esta forma, cuando tenemos dos sonidos iguales obtenemos la unisonancia, misma que en ningún caso puede ser considerada un intervalo, pero es el principio y origen de todas las consonancias existentes. Mientras que los dos sonidos que conforman el intervalo se acerquen más a la semejanza o igualdad, mayor será su grado de consonancia; y por el contrario, cuanto más desemejantes sean más disonantes serán.

Siguiendo el anterior razonamiento, la consonancia más cercana a la unisonancia (unísono), y por tanto, más perfecta, es el diapasón (octava), el más bello de todos los intervalos según Salinas.⁵⁰ Le siguen dos consonancias que lo dividen de manera inmediata, el diapente y el diatessaron, que son aquellos que la “gente” aprende a cantar fácilmente.⁵¹ Sobre el uso del diapasón y del diapente no hay ninguna duda para el teórico burgalés. En cambio, del diatessaron dice que existe tal discusión, que recurre a los sabios antiguos como Tolomeo, Boecio, Euclides, Gaudencio, entre otros, para justificarse. También se basa en la regla general que establece que al final de un canto se debe poner un intervalo perfecto, siendo así el diatessaron usado en mucha música con este propósito. No obstante, para ello es necesario que se apoye en el grave con un diapente.⁵² Más sin embargo, aunque un intervalo necesite estar en combinación con otras consonancias para permitirse, no le priva del carácter que por naturaleza le corresponde. En este sentido, Salinas considera un error que muchos músicos ubiquen al

⁴⁹ Tovar, Francisco, *Libro de musica practica*, (Barcelona, 1510), facsímil Madrid: Joyas Bibliográficas, fol. XXXII-v.

⁵⁰ Salinas, Francisco, *De musica libri septem*, (Salamanca: Cornelij Bonardi, 1592), traducción de Ismael Fernández de la Cuesta, Madrid: Alpuerto, 1983, libro II, cap. VII, pp. 120-123.

⁵¹ *Ibidem*, libro II, cap. VIII, p. 123

⁵² *Ibidem*, libro II, cap. IX, p. 125-126.

intervalo de cuarta en el grupo de las disonancias. Pero no sería el primero en plantear esta problemática del intervalo de cuarta. Tiempo antes, Tomás de Santa María en su *Arte de tañer fantasia* (Valladolid, 1565), ya había dicho que la cuarta podía ser una consonancia condicional:

“La quarta, ni absolutamente es dissonancia ni tampoco consonancia sino especie respectiva y condicional, porque por si sola tomada y herida de golpe aun mismo tiempo es dissonancia, y tomada con otras voces es consonancia, assi como tomada en medio de sexta o de octava, lo qual no tienen las otras dissonancias, porque aunque se acompañen con gran numero de voces, siempre son dissonancias, y por consiguiente suenan mal, y offendien los oydos [...]”.⁵³

Por otro lado, retomando el tratado de Salinas, también nos encontramos con la mención de las “últimas consonancias”: el ditono (tercera mayor) y el semiditono (tercera menor). Al respecto rechaza el razonamiento pitagórico de los intervalos más pequeños que el diatessaron, ya que es mejor juzgar por nuestros sentidos y valernos del oído. Dice que por ésta razón muchos compositores e intérpretes usan a ambos intervalos en las cadencias de las canciones, pues suenan bien.⁵⁴ Así que en la clasificación de las consonancias ubica como perfectas al unísono, quinta, octava y tercera mayor, a razón de que no necesitan estar acompañadas por otras consonancias para terminar un canto; y como imperfectas a la cuarta y tercera menor por necesitar acompañarse de otras consonancias para servir de intervalos conclusivos en una composición.

La clasificación de las consonancias de Salinas resulta ser la única diferente a todos los tratadistas hispanos del Renacimiento, particularmente en el tratamiento de la tercera mayor como intervalo perfecto, a la exclusión de las sextas, y al carácter atribuido a la cuarta como consonancia. No obstante, el teórico burgalés reconoce la inferioridad de la cuarta frente al resto de los intervalos consonantes al decir: “Sabido es, por otra parte, que aunque el diapente es más perfecto que el ditono, el diatessaron es más imperfecto que el semiditono”.⁵⁵

A pesar de los razonamientos especulativos que se pudieran hacer en la clasificación de las especies, todos los tratadistas hispanos del Renacimiento, a excepción de Ramos de Pareja, Francisco Tovar, y el mencionado Salinas, coincidieron con los criterios establecidos por la tradición de Tinctoris. De tal forma que el más

⁵³ Santa María, Tomás, *Arte de tañer fantasia* (Valladolid: Francisco Fernández de Córdoba, 1565), facsímil Madrid: Arte Tripharia, 1982, Vol. II, fol. 2.

⁵⁴ Salinas, Francisco, *De musica libri septem*, (Salamanca: Cornelij Bonardi, 1592), traducción de Ismael Fernández de la Cuesta, Madrid: Alpuerto, 1983, libro II, cap. XI, pp. 130-133.

⁵⁵ *Ibidem*, libro II, cap. XVI, p. 148.

antiguo de los tratados hispanos después de Ramos de Pareja, el *Ars musicorum* (Valencia, 1495) de Guillermo de Podio, ya reconocía que los intervalos del contrapunto se podían dividir en perfectos (unísono, quinta y octava) y en imperfectos (terceras y sextas).⁵⁶ Enseguida de éste, Marcos Durán, en su *Sumula* (Salamanca, 1502/7), nos habla de las especies, su conformación y su división. Manejando un ámbito sonoro máximo de una vigésimo segunda, dice que hay trece especies que se pueden utilizar en el contrapunto, las cuales pueden ser simples, compuestas y sobrecompuestas dependiendo de la altura en la que se encuentren, es decir, si sobrepasan de una octava o de una doble octava:

“Simples son estas quatro. viii. iii. v. vi. Compuestas estas quatro. viii. x. xii, xiii. Sobrecompuestas o descompuestas estas cinco. xv. xvii. xix. xx. xii. [...] del unisono se compone la. viii. de la. iii. la x. dela. v. la. xii. dela. vi. la. xiii. de la. viii. se compone la. xv. de la. x. la. xvii. de la. xii. la. xix. de la. xiii. la. xx. dela. xv. la. xxii. [...] En el ordenar del contrapunto. y en la composicion suya puntado por las figuras del canto de órgano. las mesmas reglasy orden que guardamos alas species simples: guardamos alas compuestas y sobrecompuestas”.⁵⁷

Las subdivide en siete perfectas y seis imperfectas:

“Item son partidas in siete perfetas y seys imperfectas. Perfetas son estas. unisonus v. viii. xii. xv. xix. xxii. Imperfectas estas. iii. vi. x. xiii. xvii. xx. Estas. xiii. species son consonantes: concordantes: y verdaderas”.⁵⁸

Por otro lado, enumera las especies disonantes en el mismo sentido que la mayoría de los teóricos de la época:

“[...] disonantes: discordantes: y falsas: son estas nueve. ii. iiiii. vii. ix. xi. xiiii. xvi. xviii. xxi. Estas passan en sincopas y clausulas en q la meytad son falsas: tan bien passan en diminucion. que por su brevedad de tiempo en passar presto no las sentimos”.⁵⁹

Si excluimos a los intervalos compuestos y sobrecompuestos que se derivan de las especies simples, el teórico de Cáceres sigue la misma línea de clasificación que la tradición al establecer que las consonancias perfectas son el unísono, la quinta y la octava; las consonancias imperfectas la tercera y la sexta; y las disonancias la segunda, la cuarta y la séptima.

⁵⁶ Podio, Guillermo de, *Ars musicorum*, (Valencia, 1495), facsímil Madrid: Joyas Bibliográficas, 1976, cap. III, libro VI, fol. XLVII.

⁵⁷ Durán, Domingo Marcos, *Sumula de canto de organo contrapunto y composicion vocal practica y especulativa* (Salamanca, ca. 1502/7), facsímil Madrid: Joyas Bibliográficas, 1976. cap. I.

⁵⁸ *Ibidem*, cap. II.

⁵⁹ *Ibidem*.

	Perfectas.	Imperfectas	Perfectas	Imperfectas
Simples	19	3	5	6
Compuestas	8	10	12	13
Sobrecómpuestas o Decómpuestas	15	17	19	20
	22			

todas estas son con
sonantes: concordā
tes: & veras: & falsas.

Estas dos figuras contienen vni
uerralmente todas las especies & bo
ras assi para las ♩ : como para
el ♩ .

2. 4. 7. 9. 11. 14. 16. 18. 21.
Todas estas son dissonantes: ois
concordantes: & falsas formando solas
por si.

Ilustración 1. Las especies de Marcos Durán, *Sumula de canto de organo contrapunto y composicion* (Salamanca, ca. 1502/7).

Por otro lado, Diego del Puerto en el *Portus musice* (Salamanca, 1504) maneja el ámbito de una vigésima y por tal razón hace la siguiente clasificación de sólo doce especies consonantes:

“In contrapunto sunt duodecim species: unisonus, III, V, VI, VIII, X, XII, XIII, XV, XVII, XIX, XX. Sex ... sunt perfecte: unisonus, V, VIII, XII, XV, XIX; imperfecte sunt alie sex: III, VI, X, XIII, XVII, XX ...”.⁶⁰

Esta misma clasificación de doce especies, con un ámbito máximo de una vigésima, la encontramos en el *Arte de canto llano y contrapunto y canto de organo con proporciones y modos* (Zaragoza, 1508/11) de Martínez de Bizcargui, y en el *Arte de musica theorica y practica* (Valladolid, 1592) de Francisco Montanos.

En cambio, en la *Declaracion de instrumentos musicales* (Osuna, 1555), Juan Bermudo nos habla de veintiocho especies, de las cuales dieciséis son consonantes y doce disonantes. Para explicarlas hace una alegoría de las ramas de un árbol:

“Desta raiz nascen tres ramos, y en cada ramo ay un intervalo, y son perfecto, imperfecto, y dissonante [...] Las especies perfectas para el contrapunto son unisonus, y quinta [...] Las consonancias imperfectas son tercera y sexta [...] Los intervalos simples disonantes son segunda, quarta y séptima: y dellos nascen sus compuestos [...] Siepte son los ramos, y cada ramo tiene quatro intervalos ascendientes: que son por todos veynte y ocho. Pongo diez y seis consonancias, ocho perfectas, y ocho imperfectas, y doze disonancias [...] Toda cuanta musica ay se compone destos tres intervalos, conviene a saber de consonancias perfectas, imperfectas, y dealgunos disonantes puestos en su lugar y casa”.⁶¹

⁶⁰ Puerto, Diego del, *Portus musice*, (Salamanca, 1504), facsímil Madrid: Joyas Bibliográficas, 1976.

⁶¹ Bermudo, Juan, *Declaracion de instrumentos musicales*, (Osuna: Juan de Leon, 1555), facsímil Kassel-Basel: Bärenreiter, 1957, fol. CXXIXv.

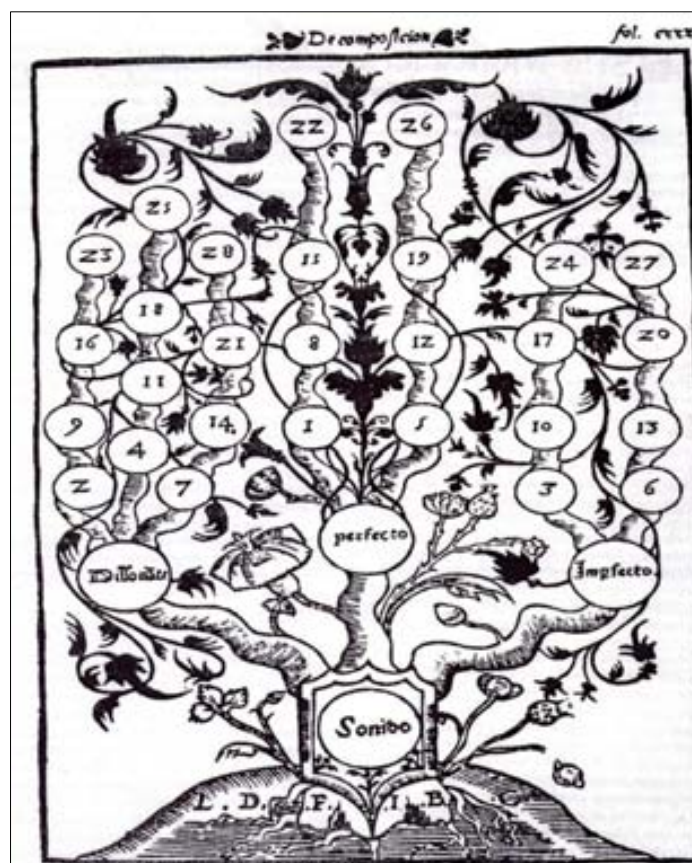


Ilustración 2. Las especies de Juan Bermudo, *Declaración de instrumentos musicales* (Osuna, 1555), fol. CXXX.

A pesar de las diferencias de criterios para fijar el ámbito interválico de las especies, que fluctúan entre una vigésimo segunda y una vigésimo octava, la mayoría de los tratadistas llegaron a la conclusión de que las especies consonantes perfectas son el unísono, la quinta y la octava; las consonantes imperfectas la tercera y la sexta; y las disonantes la segunda, la cuarta y la séptima, todas ellas con sus respectivos intervalos compuestos (véase Tabla 2).

Tabla 2. Clasificación de las especies según la mayoría de los tratadistas hispanos del contrapunto

Tipos de especies	Intervalos simples	Intervalos compuestos
Consonancias perfectas	1, 5, 8	12, 15, 19, 22, 26
Consonancias imperfectas	3, 6	10, 13, 17, 20, 24, 27
Disonancias	2, 4, 7	9, 11, 14, 16, 18, 21, 23, 25, 28

Las reglas generales

Una vez definidas las especies o intervalos musicales, que son la “materia prima” para el contrapunto, así como su respectiva clasificación, los tratadistas hispanos también se

enfocaron en explicar las reglas generales para usar estos intervalos y poder ir desde una especie a otra. Ramos de Pareja hace en su tratado una discusión sobre lo que él llama “reglas breves de los antiguos”.⁶² Las resume en seis reglas:

1. Empezar y terminar en especie perfecta o unísono.
2. No hacer dos especies perfectas seguidamente.
3. Las especies imperfectas se pueden hacer unas tras otra dos o más veces,
4. Si el canto repite la misma nota dos o más veces, el *organo* debe cambiar a lugares diversos.
5. La sexta mayor conjunta con la octava, la sexta menor con la quinta. La tercera mayor separa a la quinta, y la menor lleva al unísono.
6. Si el tenor sube, el contrapunto procure bajar.

Estas reglas de los antiguos son, según Ramos de Pareja, las normas básicas de la tradición musical en la composición de aquellos tiempos. No es casualidad que algunas de estas reglas coincidan con algunas de las ocho propuestas por Tinctoris unos años antes en su tratado.⁶³

Ramos de Pareja nos explica detalladamente cada una de estas breves reglas. De la primera dice que cuando empezamos a organizar o componer debemos de poner unísono, quinta, octava, o cualquiera de sus intervalos compuestos según sea más cómodo para cada voz; y al terminar debemos hacer el mismo procedimiento.

De la segunda regla dice entender que no debemos utilizar dos especies perfectas seguidas, pues parecería idéntico proceso. Pero, en cambio, sí es posible hacer dos perfectas desiguales; por ejemplo, tras la quinta la octava.

La tercera regla, que permite hacer seguidamente dos o más consonancias imperfectas (terceras y sextas), lo ilustra con un ejemplo que utiliza las letras del alfabeto según la tradición pitagórica para designar a las notas musicales. Dice así que si

⁶² Ramos de Pareja, Bartolomé, *Musica practica*, (Bolonia, 1482) traducción de José Luis Moralejo, Madrid: Alpuerto, 1977, pp. 83-84.

⁶³ Las ocho reglas de Tinctoris establecen: 1. Se debe empezar y terminar en consonancia perfecta. 2. Se prohíbe acompañar el tenor con consonancias perfectas semejantes, en cambio, con consonancias imperfectas cuantas se quisieren. 3. Si el tenor repite la misma nota se pueden repetir las mismas consonancias perfectas e imperfectas. 4. La línea melódica del contrapunto debe ser lo más cerrada posible si el tenor hace grandes saltos. 5. Se prohíbe poner cadencias cuando se interfiere con el desarrollo de la melodía. 6. Se prohíben los giros melódicos, particularmente si el *cantus firmus* tiene notas de iguales valores. 7. No se deben repetir dos o más cadencias consecutivas en el mismo todo. 8. Se debe procurar la mayor diversidad posible en el contrapunto. (Interpretación hecha a partir de Tinctoris, Johannes, “Liber de Arte Contrapuncti”, en *Johannis Tinctoris Opera theoretica*, Albertus Seay (ed.), American Institute of Musicology, vol. 2, 1975, pp. 146-155).

el tenor (voz inferior) sube *cde*, el órgano (voz superior) también podrá subir *efg*, igualmente al bajar y tratándose de sextas:

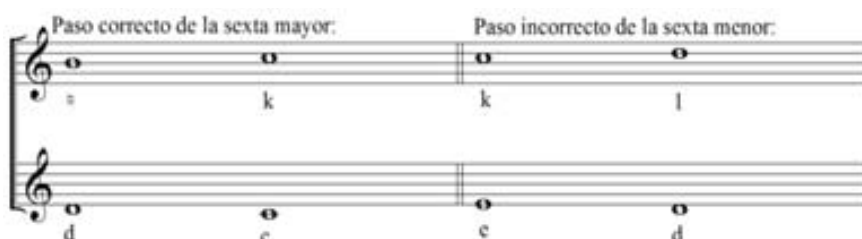
Ejemplo 1. Tercera regla de Ramos de Pareja



De la cuarta regla dice que si el tenor se detiene por espacio de dos o más notas en el mismo sonido, el órgano no deberá hacer sólo especies imperfectas, sino que debe cambiar a distintos lugares. Con esta regla Ramos de Pareja está tratando de evitar cualquier monotonía o repetición, dando así un carácter activo al contrapunto.

La regla quinta nos la explica con el siguiente ejemplo que reafirma los movimientos que deben hacer la sexta mayor y menor, diciendo que si el tenor desciende *dc*, nosotros ascendemos *h k* (paso correcto de sexta mayor a octava); y si desciende de *e* a *d* u otro similar, no debe hacer el órgano *Kl* (paso incorrecto de sexta menor a octava):

Ejemplo 2. Quinta regla de Ramos de Pareja



Con un par de ejemplos, el de los pasos de sextas, Ramos de Pareja nos reafirma el orden de resolución que deben seguir las especies. Así la sexta mayor debe ir a la octava, la sexta menor y la tercera menor a la quinta, y la tercera menor al unísono.

La sexta y última regla básica es explicada así: “si el canto eleva la voz, el discanto rebájela a la especie oportuna según las reglas establecidas; y si sucede que el tenor baja, ascienda el contrapunto”.⁶⁴ Con ello quiere decir que se busquen hacer,

⁶⁴ Ramos de Pareja, Bartolomé, *Musica practica* (Bolonia, 1482) traducción de José Luis Moralejo, Madrid: Alpuerto, 1977, p. 87.

siempre que sea posible, movimientos contrarios entre las voces graves y las agudas.

Los tratados hispanos que se publicaron durante la primera mitad del siglo XVI, se aferraron en reproducir, casi con estricto apego a la tradición de Ramos de Pareja y de Tinctoris, las reglas generales del contrapunto, aunque algunos de ellos presentaron pequeñas variantes que ponían a relucir la evolución del estilo de composición a lo largo de la época.

El primero de estos tratados, el *Ars musicorum* de Guillermo de Podio, establece las reglas tradicionales de comenzar y terminar en consonancia perfecta,⁶⁵ se eviten hacer dos especies perfectas seguidas,⁶⁶ y hacer movimientos contrarios lo más que se pueda.⁶⁷ A diferencia de Ramos de Pareja, el maestro de Podio permite el uso sucesivo de consonancias imperfectas sin límites, pero bajo la condición de que sean resueltas al final de la progresión a una consonancia perfecta; recomienda que es mejor hacer un contrapunto que combine equilibradamente las consonancias perfectas e imperfectas; sugiere se procure un contrapunto cerrado sin que una voz diste mucho de la otra; y dice que se eviten las disonancias, aunque permite que se usen bajo la condición de que se escriban como notas de paso.

En el capítulo IV de la segunda parte de la *Sumula* de Marcos Durán, se incluyen cinco breves reglas. El teórico las llama “reglas universales para todos los contrapuntos ordenados por las especies consonantes y concordantes”. Las explica así:

“Has de començar y acabar contrapuntando solo en specie perfecta y la mas alta q pudieres alcançar sobrel canto llano. E si ay dos contrapuntantes o mas no se guarde esta regla. salvo aguardarse concertadamente unos a otros segundo adelante se afirma en la composicion [...] no daras dos species perfetas semejantes imediata unatras otra. salvo en sincopa: o mediante pausa entre perfeta y perfeta semejantes: o una perfeta encima del canto llano: y aquella mesma debaxo. Delas species iperfetas puedes dar dos o tres o mas que sean semejantes o diversas [...] E las perfetas daras contrarias al cantollano que si el canto llano acabare en descendiendo: que el contrapunto quede subiendo: y 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 specie falsa asy como en segunda: septima: nona: undécima [...].”⁶⁸

La primera de las reglas que describe constituye el enunciado tradicional de empezar y terminar con consonancias perfectas. Pero aquí Marcos Durán menciona por

⁶⁵ Podio, Guillermo de, *Ars musicorum*, (Valencia, 1495), facsimil Madrid: Joyas Bibliográficas, 1976, cap. VI, libro VI, fol. XLVIIv.

⁶⁶ *Ibidem*, cap. VII, libro VI, fol. XLVIIv.

⁶⁷ *Ibidem*, cap. VIII, libro VI, fol. XLVIIv.

⁶⁸ *Ibidem*, cap. IV.

primera vez en la teoría española de la música una excepción a la regla: teniendo tres o más voces se pueden usar también las especies imperfectas para el mismo propósito. La regla que prohíbe poner dos especies perfectas semejantes una tras otra -tal como lo hizo Ramos de Pareja y Podio- Marcos Durán la extiende añadiendo tres excepciones nuevas, permitir las si se usa síncopa, si hay una pausa entre ellas, y si las voces se mueven por movimientos contrarios. La regla que permite poner dos o más especies no tiene ninguna novedad. Pero la regla de las disonancias tiene un tono más conservador al decir que se evite cualquier intervalo de segunda, cuarta y séptima.

El *Portus musicae* de Diego del Puerto declara las siguientes reglas generales del contrapunto: empezar y terminar en especie perfecta; no escribir seguidamente dos especies perfectas del mismo género, a menos que vayan por movimientos contrarios o sean especies perfectas distintas; las consonancias imperfectas pueden ponerse una tras otra con la condición de que terminen en especie perfecta; se admiten disonancias en un número limitado, así como también el intervalo de cuarta; y por último, procurar no separar las voces por mucha distancia la una de la otra. Como podemos observar, del Puerto no presenta ninguna novedad en sus reglas, reproduciéndolas casi en forma idéntica a como lo hacen Podio y Marcos Durán. Por ejemplo, cuando dice que las consonancias imperfectas que se escriben seguidamente deben terminar en consonancia perfecta y que se debe procurar no separar mucho las voces, lo hace en el mismo sentido que Podio. O cuando dice que se pueden hacer dos consonancias perfectas del mismo género si las voces hacen movimientos contrarios, lo hace en forma semejante a Marcos Durán.

Martínez de Bizcargui en el *Arte de canto llano y contrapunto* dice sobre las reglas del contrapunto:

[...] devemos començar y acabar por especie perfecta: y por la mas alta boz [...] no devemos hazer dos especies perfectas semejables una de otra en diversos signos una tras otra: que en un signo bien se pueden hazer: assi como son dos unisonus: o dos quintas, etc. De las imperfectas quantas quisieredes [...].⁶⁹

De estas breves reglas, la única novedad que encontramos, es que Bizcargui permite hacer dos especies perfectas semejantes una tras otra si se repiten las notas de una de las voces. Esto quiere decir que existe la posibilidad de hacer dos unísonos, dos quintas o dos octavas iguales. Sin embargo, esta licencia del teórico de Azcoitia iría en

⁶⁹ Martínez de Bizcargui, Gonzalo, *Arte de canto llano y contrapunto y canto de organo*, (Zaragoza, ca. 1508/11), facsímil Madrid: Joyas Bibliográficas, 1976.

contra de la esencia del contrapunto de la época, que busca hacer diversidad de pasos y consonancias, tal como lo diría más adelante Tomás de Sancta María en su tratado.

En los capítulos cuarto y sexto de la tercera parte del *Libro de musica practica* de Francisco Tovar, se explican también las reglas generales del contrapunto de manera semejante a los otros tratados: no escribir dos especies perfectas semejantes en la misma dirección; se permitan poner terceras y sextas seguidamente; empezar y terminar con consonancias perfectas; ir de tercera a quinta, de quinta a sexta y de sexta a octava. La única particularidad que vemos en Tovar es que es el único teórico que reproduce, y de manera incompleta, la regla cinco de Ramos de Pareja que especifica los enlaces de especies, como ir de una sexta mayor a octava, de sexta menor y tercera mayor a quinta, y de tercera a unísono.

El *Tractado de canto mensurable* de Mateo de Aranda, que es el último de los “tratados menores”, presenta unas reglas mucho más modernas que las de los anteriores teóricos:

“Primeramente es de considerar el canto llano que modo es: y su primero punto en que signo esta. Y el primero y ultimo sonidos de contrapunto que se dieren con el canto llano. Al principio y al fin: sobre el o baxo del, seran sonidos que formen con el consonancia perfecta, quinta, octava o dozena, o quinzena, o dezinovena, o veintedosena, y si fuere voluntad fenescer en consonancia imperfecta sea en tercera simple o compuesta, o decompuesta [...] Lo segundo es si el canto llano fuere subiente: el contrapunto sea descendente [...] Lo tercero es que el contrapunto no suba ni descienda con el canto llano formando consonancias perfectas [...] mas podra subir o descendir formando consonancias imperfectas [...] por lo que es de saber que el propio contrapunto ha de ser mision de consonancias imperfectas entre las perfectas: formando mas de las imperfectas: que de las perfectas [...]”⁷⁰

Podemos observar un carácter más innovador en el discurso de Mateo de Aranda, pues parece estar más adaptado al nuevo estilo contrapuntístico del siglo XVI. Esto se hace notar cuando recomienda que se inicie y termine un canto en consonancia perfecta, pudiéndose utilizar también, si fuese voluntad del compositor, la consonancia de tercera para el mismo propósito. Al respecto Marcos Durán había declarado que se podían utilizar consonancias imperfectas para este propósito si habían tres o más voces, pero aquí de Aranda no hace mención del número de voces. Más reveladora es su declaración sobre el uso de las consonancias imperfectas, las cuales deben utilizarse en mayor número que las consonancias perfectas. La supremacía evidente de las consonancias imperfectas en el estilo contrapuntístico del teórico de Aranda, lo enmarcan dentro de

⁷⁰ Aranda, Mateo de, *Tractado de canto mensurable*, (Lisboa: German Galhard, 1535), facsímil Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1978, conclusión 2.

una nueva era polifónica.

La *Declaracion de instrumentos musicales* de Juan Bermudo, que se encuentra entre las dos generaciones europeas del contrapunto, la de Tinctoris y Zarlino, presenta un carácter más independiente de la tradición teórica mantenida hasta entonces. Es por eso que cuestiona la validez de las reglas tradicionales del contrapunto. Sobre el uso de las consonancias perfectas dice:

“[...] Avemos de dar el uso de las consonancias de baxo de ciertas reglas. La primera regla que los antiguos pusieron de contrapunto dize Avemos de començar y acabar en consonancia perfecta [...] Ciertamente este mandamiento primero no es de necesidad, sino de voluntad: porque la perfection en todas las cosas no se debe dar al principio: sino al fin [...] No se que inconveniente ay en ser todo esta regla arbitraria. Pues digamos co Andrea, que como podemos començar en consonancia imperfecta: podemos acabar en ella [...] Queda toda esta regla en la voluntad del cantor (?): no tan solamente al començar, sino al acabar [...]”⁷¹

El enunciado tradicional de “comenzar y acabar en consonancia perfecta” está aquí totalmente superado. Bermudo lo llama “mandamiento de voluntad”, sometiéndolo así a la libre elección del compositor, pues para él no hay ningún impedimento en que ésta regla sea arbitraria y que por tanto, cualquier música pueda empezar y terminar en consonancia imperfecta, es decir, en terceras y sextas.

También incluye una segunda regla para las consonancias perfectas, que dice:

“La regla segunda es. Dos consonancias perfectas de una mesma especie, siguiendo se una a otra, no puede ser puestas: y si diversas especies fueren, bien puede [...] La regla de no dar dos consonancias perfectas junctas, se entiende con dos condiciones. La primera, que sean de una mesma especie, y la segunda que sean de movimientos semejantes: porque de diversas especies, y con movimientos contrarios se pueden dar con los limites ya dichos [...] Esta segunda regla en la manera ya entendida es legal, y no arbitraria: y ninguna excepcion tiene [...]”⁷²

A diferencia de la anterior, en esta segunda regla Bermudo reconoce el carácter “legal” y no “arbitrario” de la tradición musical. La prohibición de poner dos consonancias perfectas seguidamente, no tiene ninguna discusión ni excepción. Sin embargo, el teórico de Ecija hace énfasis en que dicha prohibición se tiene que dar bajo dos circunstancias puntuales: que las dos consonancias sean de una misma especie y que tengan movimientos semejantes.

Del uso de las consonancias imperfectas hay una regla que describe así:

⁷¹ Bermudo, Juan, *Declaracion de instrumentos musicales*, (Osuna: Juan de Leon, 1555), facsimil Kassel-Basel: Bärenreiter, 1957, fol. CXXIXv, fol. CXXXI.

⁷² *Ibidem*, fols. CXXXI-CXXXIV.

“La regla tercera del contrapunto sera delas consonancias imperfectas. Dos consonancias imperfectas se pueden poner junctamente descendiendo, o subiendo las bozes. Esta regla no tiene excepcion: sino, que no deven poner tantas semejantes: que hagan desabrida la musica. El modo que en la composicion se debe tener: es que tal manera vayan las consonancias perfectas combinadas, o mezcladas con las imperfectas: que ni las perfectas de fastidio, ni las imperfectas [desabrimiento] al oydo... Tienen alguno por primor en estas consonancias imperfectas de no poner junctas dos en semejantes movimientos que sean de una mesma especie. Quiero dezir, que si ponen dos terceras una en post de otra o de sextas: la una mayor, y la otra menor. Ciertamente a mi oydo esta es buena musica por ser los movimientos diversos”.⁷³

Aunque respeta la tradición musical al decir que esta regla no tiene excepción, Bermudo hace unas recomendaciones para su correcta aplicación. Las consonancias imperfectas se pueden suceder una tras otra cuantas se quisieren, pero es importante no abusar de esta licencia porque pueden hacer “desabrida” la música. Es de buen gusto, por ejemplo, mezclar las consonancias perfectas con las imperfectas, o si es el caso de poner dos terceras o dos sextas semejantes, que una sea mayor y la otra menor.

Por último, sobre el uso de las disonancias, dice:

“Poner disonancias de golpe generalmente en toda buena musica es deffendido: lo qual se prueba por la deffinicion de la disonancia. Dissonancia, dize Boecio, es sonido aspero y duro, de dos sonidos junctos, que no se pueden mezclar en una concordancia O es mistura, según dice Ioanes Tinctor, de diversos sonidos: que naturalmente offendien los oydos[...] Pueden se usar estas dissonancias en minima o en otro cuerpo menor de huyda. Puede acaecer en uno de los puntos ya dichos venir segunda, quarta, septima, o alguna de sus compuestas y hazer consonancias porque la falta de la dissonancia se absconde, no dando anbas bozes de golpe, y no causa en el oydo dissonancia de bozes que no se pueden mezclar porque cada una allego sola al oydo. El que esto usare, guarde se no ponga dos dissonancias o mas junctamente una enpost de otra: así como despues de una septima dar novena. [...] Quando se pusieren estas dissonancias en huyda: se deve mirar, que las pongan en los pares: porque las buenas vayan en nones. Quiero dezir, que los nones de necesidad han de ser buenos: y los pares son indiferentes [...]”.⁷⁴

Para definir disonancia el teórico de Ecija cita a Boecio y Tinctoris. Pero, además, nos explica las circunstancias bajo las cuales podemos hacer uso de estas especies. Cuando dice que se pueden poner disonancias en “mínima o en otro cuerpo menor de huyda”, quiere decir que éstos intervalos deben usarse con valores cortos de tiempo. También debe evitarse poner dos o más disonancias seguidamente. Estos intervalos deben quedar en lo que Bermudo llama poner en los “nones” refiriéndose a que se coloquen en la parte débil del tiempo, ya que los pares son las partes fuertes de los tiempos.

En el *Arte de tañer fantasia* de Tomás de Santa María, podemos ver una reseña

⁷³ *Ibidem*, fols. CXXXIv-CXXXII.

⁷⁴ *Ibidem*, fol. CXXXII.

muy práctica y única hasta entonces, sobre las cinco maneras en que se pueden usar las disonancias. Recordemos que este tratadista se encuentra dentro de la nueva generación de la teoría del contrapunto europea que se deslinda del tratado de Zarlino. Dice así:

“Las disonancias se usan en cinco maneras. La primera es passando de presto en diminucion, alsi como en seminimas, o en corcheas, o en semicorcheas, que por la brevedad del tiempo en que passan de presto, no las sentimos, pero con tal condicion que no vayan dos disonancias ni mas inmediatamente una tras otra, sino que un punto se hiera en consonancia y otro en dissonancia [...]
La segunda manera es en la mitad de semibreves [...]
La tercera manera es en puntillo de semibreves y de minimas [...]
La quarta manera es en Clausulas [...]
La quinta manera es en sincopa, para cuya intelligencia se a de notar, que sincopa es suspension de voz en medio de compas o de medio compas, lo qual se haze quando en medio de una figura se canta o tañe otra, y va suspensa desde la mitad dela figura que hie en compas o en medio compas [...]”.⁷⁵

Aquí Sancta María es más conciso que Juan Bermudo en el uso de las disonancias, pues explica cada uno de los casos en que tienen cabida estos intervalos dentro del discurso polifónico. Para las consonancias, el teórico madrileño sólo emite unas breves consideraciones para las terceras y sextas:

“Damos por consejo a todos los quisieren tañer con mas perfection, que no den muchas terceras ni sextas areo, sino que mezclen las terçeras con las sextas, es asaber dos terçeras con dos sextas, o quando mucho tres terçeras con tres sextas, aunque muy mejor suenan a los oydos las dos terçeras con las dos sextas, y lo mesmo dezimos de sus compuestas, lo qual haze la Musica mas graciosa y mas agradable a los oydos. La razón desto es, porque quanto mas variedad y diversidad ay de consonancias, tanto mas perfecta es la Musica [...]”.⁷⁶

Son interesantes los consejos de Santa María para hacer más “graciosa la música”, pues debemos procurar la diversidad de consonancias imperfectas, alternando una de naturaleza mayor seguida de una menor. Y si utilizamos mezclas de terceras con sextas deben ir en la relación de dos terceras con dos sextas, siendo lo máximo permitido tres de cada una. Sobre las reglas para el uso de las especies perfectas no nos da noticia, quizá por la pérdida de su valor como consonancias primarias en el contrapunto, como así lo observaban antes los primeros teóricos españoles del siglo XVI.

El último de los tratados hispanos del Renacimiento, *El arte de musica theorica y practica* de Francisco Montanos, apenas presta atención a las reglas generales del

⁷⁵ Santa María, Tomás, *Arte de tañer fantasia*, (Valladolid: Francisco Fernández de Córdoba, 1565), facsímil Madrid: Arte Tripharia, 1982, vol. II, fols. 3-4.

⁷⁶ *Ibidem*, fols. 5-8.

contrapunto, ya que el impreso se enfoca primordialmente en la práctica del contrapunto imitativo. Así que sólo reproduce brevemente algunas reglas, como la que prohíbe dar dos especies perfectas seguidamente, y una que dice no utilizar el intervalo de sexta para comenzar y terminar un canto, puesto que no hace buen efecto.

Terminamos entonces con la exposición de los contenidos de reglas generales del contrapunto para el ordenamiento de las especies que encontramos en los tratados musicales del Renacimiento hispano. Podemos concluir que todas estas reglas de contrapunto giran en torno a ocho ámbitos principales: las especies permitidas para empezar y terminar un canto; del uso de dos o más especies perfectas seguidamente; del uso de dos o más especies imperfectas seguidamente; de la repetición de notas en el canto; el orden de resolución de las especies consonantes; de los movimientos contrarios; del uso de las disonancias; y de la distancia entre las voces. Cada uno de estos ámbitos son solucionados desde diferentes perspectivas por parte de los teóricos, así que dependiendo de su grado de conservadurismo, o por el contrario, de modernidad, van a apegarse o alejarse de la tradición musical (ver Cuadro 3).

El primer ámbito, que trata de las especies que pueden utilizarse al principio y al final de un canto -y que la tradición designa para este propósito solamente a los intervalos perfectos-, es renovada por primera vez por Marcos Durán al establecer que si escribimos a tres o más voces podemos usar también las especies imperfectas. Mateo de Aranda limitaría las declaraciones de éste al decir que de las especies imperfectas sólo se puede utilizar la tercera. En cambio, Juan Bermudo, diría que es prácticamente indiferente usar un tipo u otro de consonancias. En cambio, Francisco Montanos, reconocería que el intervalo de sexta no sirve para éste fin, pues no hace buen efecto.

Respecto al segundo ámbito, la tradición musical prohíbe hacer dos especies perfectas seguidamente, y así lo declara Ramos de Pareja, con la excepción de que el maestro de Baeza dice también que tratándose de dos especies perfectas distintas sí se puede proceder con una después de otra (por ejemplo, después de quinta la octava). Aunque la teoría musical no lo explica, esto se debe principalmente a que los tratadistas querían evitar el mal efecto sonoro causado por las quintas y octavas paralelas que se producían cuando se escribían seguidamente dos consonancias perfectas semejantes; y también para procurar la mayor diversidad de consonancias en el discurso polifónico. Por estas razones, Marcos Durán dijo que las consonancias perfectas seguidas se pueden hacer sólo con la condición de que se den con síncopa, pausa entremedio, o por movimientos contrarios. Diego del Puerto y Juan Bermudo también coincidieron en que

se pueden dar si son especies perfectas distintas o si van por movimiento contrarios. Y Martínez de Bizcargui dijo que se pueden hacer bajo una nota del canto llano que se repita o se prolongue.

En el tercer ámbito, todos los teóricos hispanos coincidieron con la reglas del uso de las especies imperfectas, al reconocer que es posible hacer dos o más de éstas seguidamente. Sin embargo, para evitar el uso excesivo de esta permisiva regla, y para promover la diversidad de consonancias, algunos teóricos propusieron restricciones. Por ejemplo, Guillermo de Podio y Diego del Puerto dijeron que al final de la sucesión de consonancias imperfectas se tiene que resolver a una perfecta. Mateo de Aranda dijo que el contrapunto debe ser combinación de especies imperfectas entre las perfectas, de las cuales deben ser más numerosas las imperfectas. Juan Bermudo coincide con éste, pero además añade que si sólo se escriben especies imperfectas, no deben ser semejantes, sino que se tienen que combinar de tal modo que haya terceras y sextas. Finalmente, Sancta María establece que sólo es posible hacer como máximo tres terceras o sextas seguidamente.

Sobre el cuarto ámbito sólo escribió Ramos de Pareja, diciendo que si tenemos un canto llano que repite una nota, la parte del contrapunto debe evitar repetir la misma especie, así que debe moverse a lugares diversos.

Acerca del orden de resolución de las especies consonantes, Ramos de Pareja estableció que se debe ir a la especie más próxima. Por ejemplo, de una sexta mayor a una octava, o de la sexta menor o tercera mayor a una quinta, y de la tercera menor al unísono. Francisco Tovar no fue tan específico como el maestro de Baeza, pero dijo que se debe ir de la tercera a la quinta, de la quinta a la sexta, y de la sexta a la octava.

Sobre el sexto ámbito, que es de los movimientos contrarios, sólo dos teóricos hablaron sobre ello. Guillermo de Podio dijo que se hagan movimientos contrarios siempre que fuere posible, y Mateo de Aranda establece que si el canto llano sube, el contrapunto debe bajar.

El séptimo ámbito, que trata del uso de las disonancias, es el que más diferencias presenta entre los tratados hispanos. Guillermo de Podio dijo que se deben evitar en todo momento, pero se contradice al decir que se pueden emplear en valores breves de tiempo y resolviendo a una consonancia. Marcos Durán los prohíbe terminantemente al decir que no se toque una voz contra otra en especie falsa de segunda y séptima; no obstante, no menciona la cuarta. Diego del Puerto admite que se usen disonancias en pocas cantidades y Juan Bermudo que se usen como notas de paso, pero evitando poner

más de una seguidamente y en partes fuertes de tiempo. En cambio, Sancta María les da tanta importancia a las disonancias, que establece cinco maneras de usarlas.

Y sobre el último ámbito, que es de la distancia entre las voces, sólo Guillermo de Podio y Diego del Puerto mencionan que no se deben separar mucho las voces. Pero de este asunto hablaremos detalladamente más adelante donde corresponde.

Tabla 3. Reglas generales del contrapunto para el ordenamiento de las especies según la teoría hispana de la música (1482-1592)

Reglas	Particularidades de cada teórico
1. Especies para empezar y terminar un canto.	<ul style="list-style-type: none"> - Empezar y terminar sólo en especie perfecta (Ramos de Pareja, Guillermo de Podio, Diego del Puerto, Martínez de Bizcargui, Francisco Tovar). - Sólo en especie perfecta, pero a más de tres voces se pueden usar también especies imperfectas (Marcos Durán). - Se deben usar especies perfectas y también la tercera (Mateo de Aranda). - Se pueden usar especies perfectas e imperfectas (Juan Bermudo). - No utilizar intervalo de sexta (Francisco Montanos).
2. Del uso de dos o más especies perfectas seguidamente.	<ul style="list-style-type: none"> - No hacer dos especies perfectas que sean semejantes seguidamente, pero tratándose de distintas sí se puede (Ramos de Pareja). - Se debe evitar hacer dos especies perfectas seguidamente (Guillermo de Podio, Francisco Tovar, Mateo de Aranda). - Se pueden hacer si hay síncopa, pausa entre medio, o si van por movimientos contrarios (Marcos Durán). - Se pueden hacer si son especies perfectas distintas o si van por movimientos contrarios (Diego del Puerto, Juan Bermudo). - Se puede si se repite una de las notas del canto llano o se prolonga (Martínez de Bizcargui).
3. Del uso de dos o más especies imperfectas seguidamente.	<ul style="list-style-type: none"> - Las especies imperfectas se pueden hacer una tras otra dos o más veces (Ramos de Pareja, Marcos Durán, Martínez de Bizcargui, Francisco Tovar). - Se usan con la condición de que terminen en especie perfecta (Guillermo de Podio, Diego del Puerto). - El contrapunto ha de ser combinación de especies imperfectas entre las perfectas (Guillermo de Podio), formando más de las imperfectas (Mateo de Aranda). - Se deben combinar las especies imperfectas entre las perfectas. Si sólo se escriben especies imperfectas, no deben ser semejantes, sino combinando terceras con sextas. Y si sólo son especies imperfectas semejantes, se deben combinar una mayor con una menor (Juan Bermudo). - Se pueden combinar terceras y sextas, siendo lo máximo posible dos o tres de cada una (Santa María).
4. De la repetición de notas	<ul style="list-style-type: none"> - Si el canto llano -voz grave- repite una nota, el órgano -voz aguda o

en el canto.	contrapunto- debe cambiar a lugares diversos (Ramos de Pareja).
5. Orden de resolución de las especies consonantes.	- La sexta mayor conjunta con la octava, las sexta menor y la tercera mayor con la quinta, y la tercera menor con unísono (Ramos de Pareja). - Se debe ir de tercera a quinta, de quinta a sexta, y de sexta a octava (Francisco Tovar).
6. De los movimientos contrarios.	- Hacer movimientos contrarios lo más que se pueda (Guillermo de Podio). - Si el canto llano sube, el contrapunto baje (Mateo de Aranda).
7. Del uso de las disonancias.	- Se deben evitar en cualquier momento, salvo que se empleen en valores breves de tiempo y resuelvan a consonancia (Guillermo de Podio). - Para cantar un contrapunto has de mirar que no se toque una voz contra otra en especie falsa: segunda, séptima e intervalos compuestos (Marcos Durán). - Se admiten disonancias en pocas cantidades (Diego del Puerto). - Se puede usar la segunda, cuarta y séptima como notas de paso y en valores breves de tiempo; pero no se pueden poner dos o más seguidamente ni en partes fuertes de tiempo (Juan Bermudo). - Se pueden usar de cinco maneras: pasando de presto en disminución sin poner dos seguidamente, en la mitad de semibreves, en puntillo de semibreves y mínimas, en cláusulas, y en síncope (Santa María).
8. De la distancia entre las voces.	- No separar mucho las voces una de otra (Guillermo de Podio, Diego del Puerto).

2.2 Tipos de contrapunto

Algunos teóricos hispanos hablaron de los “tipos” o “maneras” de contrapunto para referirse a la conformación rítmica de un ejercicio o composición musical. Primeramente, Marcos Durán en su *Sumula* establece tres tipos, lo explica así:

“[...] llano es quando a cada compas: 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 species adelante quantas diminuyendo bastare en un compas.”⁷⁷

Por lo tanto, Marcos Durán plantea la posibilidad de escribir en tres niveles de complejidad rítmica. El contrapunto llano es el más sencillo de los tres, pues a cada nota del canto dado le corresponderá igualmente una en el contrapunto. Al tipo de contrapunto partido se corresponden dos notas contra una, y en el contrapunto disminuido se escriben tres o más notas por cada una del canto llano.

⁷⁷ Durán, Domingo Marcos, *Sumula de canto de organo contrapunto y composicion vocal practica y especulativa* (Salamanca, ca. 1502/7), facsímil Madrid: Joyas Bibliográficas, 1976, cap. III.

En la conclusión cuarta del *Tractado de canto mensurable*, Mateo de Aranda diferencia el contrapunto llano del diminuto, diciendo que este último se puede escribir de tres maneras.⁷⁸ La primera de ellas con el canto llano en figuras de semibreves (blancas en la transcripción), y mientras tanto, el contrapunto puede dar dos, tres, cuatro o más notas por cada punto de la voz principal. Se pueden utilizar figuras de semibreves sincopadas (blancas), mínimas sueltas (negras) y semimínimas (corcheas). El resultado de esta mensuración es una variedad rítmica que podemos observar en el siguiente ejemplo del teórico:

Ejemplo 3. La primera manera de contrapunto diminuto de Mateo de Aranda

La segunda manera del contrapunto diminuto es cuando el canto llano se escribe con figuras de breves binarias (redondas). En tal condición, la parte del contrapunto puede dar desde dos hasta ocho o más notas utilizando semibreves con o sin síncopa (blancas), mínimas (negras), y semimínimas (corcheas), dando por resultado más diversidad rítmica que el anterior, como podemos observar en el siguiente ejemplo que se encuentra en el tratado:

Ejemplo 4. La segunda manera de contrapunto diminuto de Mateo de Aranda

⁷⁸ Aranda, Mateo de, *Tractado de canto mensurable*, (Lisboa: German Galhard, 1535), facsímil Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1978.

Y la tercera y última manera de contrapunto diminuto, es cuando el canto llano se escribe en breves ternarias (redondas con puntillo). La parte del contrapunto tendrá posibilidad de hacer entonces desde dos hasta doce notas utilizando las mismas figuras que en el ejemplo anterior:

Ejemplo 5. La tercera manera de contrapunto diminuto de Mateo de Aranda

En la *Declaracion de instrumentos musicales*, Juan Bermudo habla de la división del contrapunto en dos maneras: contrapunto llano cuando a cada punto corresponde otro semejante; y contrapunto disminuido cuando a cada punto del canto llano corresponden dos o más puntos;⁷⁹ coincidiendo así con lo ya expuesto por teóricos anteriores. Para el maestro de Écija, el contrapunto disminuido puede ser de dos formas, “forzoso” o “libertado. El primero es el que se conforma sólo de iguales valores y se usa para hacer una oposición o para dar “contentamiento a un amigo”.⁸⁰ Se puede escribir con breves en el canto llano, mientras el contrapunto hace dos semibreves (blancas), o cuatro mínimas (negras), u ocho semimínimas (corcheas), pero nunca combinando diferentes figuras en la línea melódica del contrapunto. También Bermudo plantea la posibilidad de escribir el canto llano con breves ternarias (redondas con puntillo), en cuyo caso pueden hacerse hasta tres semibreves, o seis mínimas o nueve semimínimas. En cambio, el contrapunto libertado se puede escribir con combinaciones de diferentes figuras, y es aquí donde dice Bermudo que radica la esencia de este arte.

Por último, Francisco Montanos en su *Arte de musica theorica y practica*, distingue tres maneras de contrapunto. La primera de ellas se hace un punto contra otro.

⁷⁹ Bermudo, Juan, *Declaracion de instrumentos musicales* (Osuna: Juan de Leon, 1555), facsimil Kassel-Basel: Bärenreiter, 1957, fol. CXXIX.

⁸⁰ *Ibidem*, fol. CXXXIIIv.

La segunda manera es cuando por cada nota del canto llano se dan dos de contrapunto, de tal manera que una de estas notas queda en el dar del compás y la otra en el alzar. Aquí recomienda Montanos que para evitar que todas las notas sean semibreves (blancas en transcripción), se procuren hacer algunas breves sincopadas (redondas), como en su siguiente ejemplo podemos observar:

Ejemplo 6. Segunda manera de contrapunto de Montanos



Y la tercera manera de contrapunto se hace dando cuatro figuras contra una del canto llano. Montanos explica que es importante observar el perfil melódico del canto llano para proceder correctamente con el contrapunto. Si la melodía del canto llano baja, el contrapunto deberá subir; y si el canto llano sube, el contrapunto deberá bajar, así:

Ejemplo 7. Tercera manera de contrapunto de Montanos



Los cuatro teóricos hispanos que nos hablan de los tipos de contrapunto, coinciden casi totalmente en los mismos criterios de clasificación. Así que podemos concluir que hay tres tipos de contrapunto: el llano, que dicen que está conformado de un punto contra otro punto semejante en todas las voces; el partido, que sólo dicen Marcos Durán y Montanos que es el que se corresponde de dos notas contra una; y el diminuto, que generalmente se escriben desde tres hasta más notas contra una del canto llano, y al que Bermudo subdividió en forzoso cuando se escribe con las mismas figuras en la parte del contrapunto, y en libertado cuando hace mezclas de figuras (véase Tabla 4).

Tabla 4. Los tipos de contrapunto según la teoría hispana de la música

Tipos de contrapunto	Particularidades
Llano	A cada punto del canto llano corresponde uno de contrapunto.
Partido	A cada punto del canto llano le corresponden dos del contrapunto.
Disminuido	A cada punto del canto llano le corresponden tres o más notas en el contrapunto. Puede ser forzoso si está conformado de iguales valores en la voz del contrapunto, o libertado si tiene valores mixtos.

2.3 La disposición de las voces

Diego del Puerto, en su *Portus musice*, es el primero de los teóricos hispanos del contrapunto en definir unas particularidades para componer a tres y cuatro voces. Estas particularidades tratan exclusivamente de la disposición armónica que deben formar las voces, incluyendo los intervalos de tercera, quinta, sexta y octava principalmente, así como sus intervalos derivados. Dice el teórico que para componer a tres partes, las voces que deben intervenir son, según su terminología para denominarlas, el baxo, el tenor y el tiple.⁸¹ Da una serie de indicaciones para acomodar correctamente la disposición de las tres voces:

“Para tres has de conformar muy bien el tenor con el tiple, y si el tiple estuviera VIII encima del tenor puedes echar la contrabaxa V encima del tenor que sera IIII baxo el tiple. O III encima del tenor que sera VI baxa del tiple: o unisono, y sera mejor: o III baxo el tenor que sera X del tiple. O V baxo el tenor que sera XII del tiple o VIII baxo del tenor que sera quinzena del tiple. Y si el tiple estuviere V encima del tenor : puedes tomar 3 encima el tenor y sera 3 baxo del tiple. O unisono con el tenor y sera la que se era. O VIII debaxo del tenor y sera XII con el tiple. O el tiple X encima del tenor y entonces podras echar el contrabaxo VIII encima del tenor que sera 3 del tiple: o V encima el tenor que sera VI del tiple: o 3 encima del tenor que sera VIII del tiple: o unisono que sera la que se era: o 3 baxo del tenor: que sera con el tiple: o VIII abaxo del 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 fenescer en especie perfecta, assi como unisonus, o en V encima o VIII baxo ha de ser de [salvo] si quisiere diferenciar en decenar la contrabaxa con el tiple en algunos dulcer passos: que entonces esperara el tenor, y despues conformaras el tenor muy bien y facilmente con el tiple y con la contra ...”⁸²

Según del Puerto, los intervalos que se pueden formar entre las voces del “tenor” y el “tiple” (cantus) son preferentemente la quinta, la octava y la décima. Entonces, una vez establecidas estas dos partes, se puede incluir la tercera voz, que el teórico llama

⁸¹ Nosotros utilizaremos los términos de cantus, altus, tenor y bassus para denominar los tipos de voces a partir de ahora.

⁸² Puerto, Diego del, *Portus musice* (Salamanca, 1504), facsímil Madrid: Joyas Bibliográficas, 1976.

“contrabaxa” (bassus), y que se puede colocar por encima o por debajo de la voz del tenor, formando con éste los intervalos de tercera, quinta u octava superior o inferior, según sea el caso, en un ámbito máximo de una decimoséptima entre las voces externas y una décima en las internas. Para componer a cuatro voces se debe considerar lo siguiente:

“Para echar los contras altos ha de ser el cantor muy canto y antes conformar muy bien las clausulas de las otras voces cada tono de las suyas: y no de las ajenas, assi como arriba esta platicado: y ha de mirar: porque los contras altos: [contino] andan desta suerte. O tercera baxo del tiple: o 3 encima del tenor: o IIII baxo el tiple: o IIII encima del tenor, sin miedo se puede echar: a major parte V o VIII encima del contrabaxo: guardando la orden del contrapunto, las contras altas se han de echar de suerte que sean contables y no diformes: como muchos fazen. Verdad es que no se pueden hallar lugares tan aparejados para se echar como en las otras voces, pero a esto ha de suplir el ingenio del componedor. Si el tiple del tenor este una X y la contrabaxa 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 del tenor y la contra baxa tercera encima el tenor que es sexta del tiple: echaras tercera encima la contralta, que es quinta del tenor y quarta del tiple. Si la contrabaxa estuviere quinta debaxo el tenor y el tiple sexta encima echarás quarta encima el tenor que se 3 baxo del tiple y VIII encima del contrabaxo. Y si la contrabaxa estuviere VIII debaxo del tenor y el tiple quinta encima echa la contra alta 3 encima del tenor que sera 3 baxo el tiple y X de la contrabaxa. O IIII debaxo del tenor que sera VIII baxo el tiple y IIII baxo el tenor y V encima la contrabaxa ...”⁸³

Con la anterior descripción, del Puerto evidencia su particular preferencia por las disposiciones cerradas de las voces, que tratándose de un canto a cuatro partes, el teórico utiliza como máximo un ámbito de una decimosegunda entre las voces externas y una octava entre las internas. También prefiere utilizar estructuras armónicas a cuatro partes en las cuales se incluyan la tercera, quinta y octava, como en el acorde moderno.

En el *Libro de musica practica*, Francisco Tovar presenta unas consideraciones para componer a tres y cuatro voces que se ciñen casi por completo a las del tratadista anterior. Para tres voces, debemos regular los siguientes intervalos a partir de la voz del tenor:

“... Las otras voces a que el tenor sobreposadas seran de esta manera a 3a debaxo. 3a, 4a, 6a, o 8a encima y assi de las otras semajantes a 5a debaxo. 4A, o 6a, o 8a encima y assi de sus semejantes despues del diapason a 6a debaxo 5a o 3a o 8a encima: y assi de sus semejantes multiplicando a 8a debaxo 3a o 5a o 6a o 8a encima y assi de las otras semejantes ...”⁸⁴

Según Tovar, a tres voces podemos escribir la voz del bassus una tercera, quinta,

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ Tovar, Francisco, *Libro de musica practica*, (Barcelona, 1510), facsímil Madrid: Joyas Bibliográficas, 1976, fols. XXXV y XXXVv.

sexta u octava debajo de la voz del tenor, y el cantus a la tercera, cuarta, sexta u octava encima del tenor, según sea el caso. De esta manera nos queda un ámbito máximo de una decimoquinta entre las voces externas, y una octava entre las voces internas. Y para componer a cuatro partes, los intervalos de distancia entre las voces deber ir así:

“... que estando la contra baxa 3a debaxo del tenor la contra alta estara 3a o 4a encima del tenor y el tiple 6a que sera 8a de la contrabaxa o 8a del tenor que sera 10a de la contrabaxa. Y si la contrabaxa estara quinta baxo del tenor la contra alta puede estar 4a encima que sera 8a de la baxa o 3a baxo del tenor que sera 3a de la baxa: el tiple puede estar 6a del tenor que sera 10a de la baxa o 8a del tenor que de la baxa 12a sera semejante a la quinta. Estando la contra baxa octava debaxo del tenor la contra alta puede estar o 4a debaxo del tenor que de la baxa sera 5a o 3a encima del tenor que de la baxa sera 10a o 5a encima del tenor que de la baxa sera 12a. Si la contra alta estara 4a debaxo del tenor 5a encima de la baxa el tiple puede estar 3a o 5a o 8a encima del tenor. Y si la contra alta estara 3a o 5a encima del tenor el tiple puede estar o 5a o 3a o 8a y assi considerando las otras especias semejantes hechas dellas agregacion guardando los ritos de las ordinaciones en: las clausulas de los modos como dicho es sera hecha natural y debita compusicion.”⁸⁵

Con estos lineamientos para cuatro voces, Tovar demuestra su afinidad al estilo de Diego del Puerto, pues igualmente está a favor de las disposiciones cerradas de las voces, pero con un ámbito máximo de una decimoquinta entre las partes externas, y una octava entre las internas. También propone estructuras armónicas a cuatro voces con intervalos de tercera, quinta y octava.

Por último, Mateo de Aranda, en su *Tractado de canto mensurable*, define los límites interválicos que debe haber entre los extremos de las diversas voces –según su terminología tiple, tenor, alto y bajo-, diciendo:

“Para bozes no mudadas y mudadas de tiple es de considerar que del extremo mas baxo del canto llano: al extremo mas alto del contrapunto: su termino sea una deziseptena: de la qual el contrapunto descienda y suba dentro de una dozena. Y para bozes de tenor es de considerar que del extremo mas baxo del canto llano: al extremo mas alto del contrapunto: su termino sea una octava o dezena: de la qual el contrapunto descienda y suba dentro de una dozena. Y para voces altas es de considerar que del extremo mas baxo del canto llano: al extremo mas alto del contrapunto: su termino sea una dozena: de la qual el contrapunto descienda y suba dentro de una dezena. Y para bozes baxas es de considerar que del extremo mas alto del canto llano: al extremo mas baxo del contrapunto: su termino sea una quinzena: de la qual el contrapunto suba y descienda dentro de una [dozena].”⁸⁶

Con lo anterior, Mateo de Aranda explica que el ámbito máximo entre los extremos de las voces es de una decimoséptima, de la misma forma que lo estableció

⁸⁵ *Ibidem*, fol. XXXVv.

⁸⁶ Aranda, Mateo de, *Tractado de canto mensurable* (Lisboa: German Galhard, 1535), facsímil Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1978, conclusión tercera.

Diego del Puerto. También dice que entre la voz del alto a la voz más grave debe haber a lo más una decimosegunda, y entre el tenor y la voz grave una décima. Además, dice que el ámbito melódico en el que se deben mover las voces no debería superar una décima o decimosegunda, según cada voz.

El teórico de Aranda explica un ejemplo musical a cuatro voces en donde demuestra una buena disposición de las voces, dice así:

“[...] para lo qual es de saber que los principales intervallos que la voz baxa ha de formar del canto llano son tercera y quinta y octava [...] y los principales intervallos que la voz que la voz alta de formar sobre el canto llano son quarta y tercera: y pudese formar la sexta sobre los extremos baxos del canto llano: y la quinta después de dado el golpe del compás. Y los principales intervallos que la voz de tiple ha de formar sobre el canto llano son octava y sexta y pudense formar la quinta esperando al canto llano que se mude: o despues de dado el golpe del compas y podran dar unisonus: y algunas disonancias como dicho es”.⁸⁷

En la Ilustración 3 y su correspondiente transcripción podemos ver una distancia interválica entre las voces externas que no supera la decimoquinta, y todas se mueven dentro de un ámbito melódico de una octava, cumpliendo así con los límites establecidos en el tratado, y mostrando una disposición cerrada de las voces que conuerda totalmente con lo establecido anteriormente por Francisco Tovar.



Ilustración 3. Mateo de Aranda, “Conclusión sexta”,
Tractado de canto mensurable.

⁸⁷ *Ibidem*, conclusión sexta.

Transcripción de la Ilustración 3

The image shows a musical score for four voices: Contralto (C), Tenor (T), Alto (A), and Bajo (B). The score is divided into two systems. The first system consists of four staves, each with a clef and a key signature of one flat (B-flat). The second system also consists of four staves with the same clefs and key signature. The music is written in a style characteristic of the Spanish Renaissance, with a focus on close vocal spacing and a limited melodic range.

Podemos concluir que los tres teóricos hispanos que nos hablan sobre la disposición de las voces coinciden en que es mejor no separarlas mucho más allá de una decimoquinta o como máximo una decimoséptima. Igualmente, el ámbito melódico en el que se deben mover es ideal si tiene como límite una octava, pero se puede extender a una décima o incluso una decimosegunda. También evidencian que prefieren hacer una estructura armónica de tercera, quinta y octava si se trata de un canto a cuatro partes. Finalmente, podemos decir, que en general la teoría hispana del contrapunto recomienda moverse en una disposición cerrada de las voces, y por lo que se observa en los ejemplos musicales de los tratados, todo ello limitado a un ámbito grave, circunstancia que habría que comprobar si es un rasgo particular del estilo polifónico de la música española del Renacimiento (véase Tabla 5).

Tabla 5. La disposición de las voces según Diego del Puerto, Francisco Tovar y Mateo de Aranda

Tratadista	Lineamientos para la disposición de las voces
Diego del Puerto	<ul style="list-style-type: none"> - A tres voces el ámbito máximo entre las partes externas es de una decimoséptima, y entre las voces internas una décima, formando intervalos armónicos de 3a, 5a, 8a y 10a. - A cuatro voces el ámbito máximo entre las partes externas es de una decimosegunda, y una octava en las internas, formando estructuras armónicas con 3a, 5a y 8a.
Francisco Tovar	<ul style="list-style-type: none"> - A tres y cuatro voces el ámbito máximo entre las partes externas es de una decimoquinta, y entre las internas una octava, formando intervalos armónicos de 3a, 5a, 6a y 8a.
Mateo de Aranda	<ul style="list-style-type: none"> - Entre las voces extremas el ámbito máximo es de una decimoséptima, entre la voz del altus y la voz grave una decimosegunda, y entre el tenor y la voz grave una décima. - El ámbito melódico en el que se deben mover las voces no debe superar la décima o la decimosegunda.

2.4 El contrapunto imitativo

En el *Portus musice* de Diego del Puerto, encontramos por primera vez en la teoría hispana de la música, un ejemplo escrito en contrapunto imitativo, pero su autor no da constancia sobre el procedimiento que utilizó en su elaboración, ya que solamente pretendía demostrar el buen proceder contrapuntístico según el ordenamiento de las especies y la disposición de las voces. El que encontremos un ejemplo musical de estas características en un tratado que pertenece a la primera generación de teóricos europeos según los preceptos de Tinctoris, resulta bastante insólito. Sin embargo, este ejemplo que reproducimos en la Ilustración 4 y del que damos a continuación su transcripción, demuestra que los tratadistas de la época tenían bastante conocimiento de las prácticas imitativas que ya estaban en desarrollo a principios del siglo XVI. No obstante, el hecho de que del Puerto no explicara los procedimientos imitativos que utilizó en su ejemplo, también demuestra que en su contexto teórico, todavía pre-zarliniano, no existían aún los argumentos teóricos que justificaran el contrapunto imitativo. La primera mitad de dicho ejemplo está en contrapunto sin imitación con una disposición cerrada entre las cuatro voces que lo conforman y observando en términos generales un buen proceder en los enlaces de las especies. En cambio, la segunda mitad está escrita en contrapunto imitativo, con la guía o voz principal en el cantus, que a la vez es respondida por el tenor a la octava inferior, después por el altus a la cuarta inferior y finalmente por el bassus a la octava inferior. Todas las voces entran imitando a la voz del cantus (guía) en

un estilo libre, en donde únicamente los primeros dos compases de cada voz hacen los mismos pasos que la guía y después proceden con diferentes movimientos:



Ilustración 4. Diego del Puerto, *Portus musicae*.

Transcripción de la Ilustración 4

A pesar de la supuesta perfección del maestro del Puerto, no nos deja de sorprender el hecho de que podamos encontrar unas octavas paralelas (compás 9 y 10 en transcripción) provocadas por la sucesión de dos especies perfectas (en este caso octavas), ya que él mismo había advertido en sus reglas que no estaban permitidas, a excepción de que fueran por movimiento contrario, pero en este caso van por movimiento directo. A pesar de la falta del teórico, esta es la primera evidencia musical de la teoría hispana que da testimonio del proceder en imitación con una guía a cuatro voces con los intervalos de cuarta y octava, y que no volveremos a ver hasta después de la segunda mitad del siglo XVI con Sancta María.

En el *Arte de tañer fantasia*, Tomás de Santa María nos habla del modo de “tañer a concierto” en un intento por ampliar la propuesta teórica del contrapunto imitativo de Zarlino. El maestro italiano Zarlino, cuya importancia fue la de ser el iniciador de la nueva generación de tratadistas del Renacimiento, había empleado en *Le istituzioni harmoniche* una serie de conceptos sobre fuga e imitación que permitieron desarrollar teóricamente una serie de procedimientos imitativos que la práctica musical ya estaba utilizando. Aunque Santa María utiliza particularmente el concepto de fuga de Zarlino para aplicarlo a sus ejemplos musicales, no fundamenta en profundidad la naturaleza de dicho concepto, ni tampoco los de fuga “sciolta” y fuga “legata”, así como el “contrari movimenti” y el “contrapunto doppio” que nos detendremos a explicar cuando tratemos lo correspondiente a la teoría del contrapunto de Cerone. Sin embargo, aunque por una parte Santa María no expuso los más avanzados recursos técnicos de Zarlino, por otra parte propuso una serie de posibilidades imitativas que llevaron a la fuga hacia otra vía de desarrollo.

Recordemos que el teórico madrileño hizo su tratado enfocado en el “tañedor” o instrumentista, pero que, sin embargo, es igualmente aplicable a la composición. Con el “tañer a concierto” Santa María se refiere a la improvisación instrumental o a la composición en una forma más elaborada que la simple práctica del contrapunto basada en la sucesión de las especies y en las reglas tradicionales, y que en todos los casos sólo servían como un adiestramiento para ejercitarse en la composición. El teórico dice:

“...sigue se ahora tratar del tañer a concierto y por arte... ordenando y concertando todas las voces unas con otras... todo conforme a las leyes y buen arte de musica... Esto presupuesto se ha notar, que el comun tañer a concierto es a quatro voces, lo qual encierra y contiene en si, tres maneras diferentes de tañer, es a saber, a duo, a tres y a quatro...”

...el que quiere tañer por arte y concierto, esto es, ordenando y concertando todas las

vozes unas con otras, ha de ymaginar y hazer cuenta que las quatro vozes son de hombres de buena razón, de las quales cada uno en particular habla cuando debe hablar, y callar cuando debe callar, y responder quando debe responder, teniéndose respeto unos a otros conforme a razón...”⁸⁸

Por lo tanto, para Santa María la música perfecta es aquella que se compone de cuatro partes o voces, en donde cada una de ellas es ordenada de tal manera que intervienen en el momento exacto según lo establezca el buen criterio y arte del tañedor o compositor. Esta fue la principal aportación post-zarliniana del compositor madrileño, el ordenar una plantilla polifónica de cuatro voces con un sentido imitativo muy particular. Pero antes de dominar las cuatro voces, dice el teórico que una de las cosas más esenciales y difíciles de la música es saber hacer un dúo con mucho arte, en especial cuando se hace con fuga. Así que en un capítulo extenso (cap. XXXIII), y en la misma acepción que Zarlino, explica con diversos ejemplos musicales cómo hacer un dúo en estilo fugado. Inicia primeramente exponiendo lo que quiere decir fuga:

“... que fuga quiere dezir huyda, esto es que una voz va huyendo, y otra voz va tras ella siguiendola, y remedando la misma solfa que haze la primera, y con todo esso nunca la alcança, porque la voz que entra primero, va siempre delante de la otra que la sigue, por lo menos medio compas, o un compas, o compas y medio, o dos compases o mas...”⁸⁹

Entonces, para Santa María la fuga es un procedimiento que consiste en que dos voces se imiten a cierta distancia. En tal caso, el teórico español no distingue entre el concepto de fuga e imitación, pues para Zarlino, aunque ambos conceptos tienen esta característica, guardan algunas diferencias sustanciales. Sin embargo, no sería hasta el tratado de Cerone cuando se retome en profundidad esta discusión zarliniana sobre la diferencia entre los dos conceptos. Una novedad que introduce Santa María es que la fuga puede ser de dos tipos, una que se hace con los “pasos trabados” y otra que se hace con los “pasos sueltos”. La primera de ellas se hace entre dos voces que se imitan a poca distancia de tiempos, por eso se dice que ambas voces están “trabadas”. En el siguiente ejemplo (*Arte de tañer fantasia*, fol. 64v) podemos observar una fuga con pasos trabados a la cuarta inferior después de medio compás, según nuestro criterio de transcripción:

⁸⁸ Santa María, Tomás de, *Arte de tañer fantasia* (Valladolid: Francisco Fernández de Córdoba, 1565), facsímil Madrid: Arte Tripharia, 1982, vol. 2, fols. 63-63v.

⁸⁹ *Ibidem*, cap. XXXIII, fols. 64-64v.

Ejemplo 8. Fuga con los “pasos trabados” de Santa María



La fuga que se hace con los “pasos sueltos” se llama así porque las voces van más distantes unas de otras, circunstancia que impide que lleguen a “trabarse”. Para ello, la primera voz debe finalizar el paso con que comienza, y es entonces que puede entrar la segunda voz imitando el paso finalizado; y mientras tanto la primera voz continuará acompañándola. En el siguiente ejemplo (*Arte de tañer fantasia*, fol. 68v) podemos observar una fuga con pasos sueltos a la cuarta inferior, en donde el paso que hace la primera voz dura dos compases, lo que impide que las voces vayan muy juntas:

Ejemplo 9. Fuga con los “pasos sueltos” de Santa María



Dice el teórico madrileño que las fugas se pueden hacer básicamente en tres intervalos: a la cuarta como lo hemos visto antes, a la quinta y a la octava. En su tratado podemos encontrar diferentes ejemplos musicales que ilustran el procedimiento de las fugas con “pasos trabados”. Al respecto, otra novedad que introduce Santa María es su consideración de que la distancia de tiempos que debe haber entre las dos voces, así como el intervalo al cual se hace la fuga, va determinado por el perfil melódico de la primera voz, ya que puede ser ascendente o descendente. Veamos cada caso (*Arte de tañer fantasia*, fols. 65-65v):

Ejemplo 10-a. Fugas con los pasos trabados y con perfil melódico ascendente según Santa María

a.1 Fuga a la cuarta superior después de un tiempo

Musical score for fugue a.1. It consists of two staves, treble and bass clef, in common time (C). The melody in the treble clef starts on a middle C and ascends stepwise through the scale, with a trill-like figure at the end. The bass clef provides a steady accompaniment of eighth notes.

a.2 Fuga a la quinta superior después de medio compás

Musical score for fugue a.2. It consists of two staves, treble and bass clef, in common time (C). The melody in the treble clef starts on a middle C and ascends stepwise, with a trill-like figure at the end. The bass clef provides a steady accompaniment of eighth notes. There are two sharp signs (#) above the treble staff in the fourth measure.

a.3 Fuga a la cuarta inferior después de medio compás

Musical score for fugue a.3. It consists of two staves, treble and bass clef, in common time (C). The melody in the treble clef starts on a middle C and descends stepwise, with a trill-like figure at the end. The bass clef provides a steady accompaniment of eighth notes. There are two sharp signs (#) above the treble staff in the fourth measure.

a.4 Fuga a la quinta inferior después de un tiempo

Musical score for fugue a.4. It consists of two staves, treble and bass clef, in common time (C). The melody in the treble clef starts on a middle C and descends stepwise, with a trill-like figure at the end. The bass clef provides a steady accompaniment of eighth notes.

Ejemplo 10-b. Fugas con los pasos trabados y con perfil melódico descendente según Santa María

b.1 Fuga a la cuarta inferior después de un tiempo

A musical score for a fugue in G major, 3/4 time. The treble clef part begins with a whole note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and D5. The bass clef part begins with a whole note G2, followed by quarter notes A2, B2, C3, and D3. Both parts end with a whole note G4/G2. A sharp sign is placed above the final G in the treble staff.

b.2 Fuga a la quinta inferior después de medio compás

A musical score for a fugue in G major, 3/4 time. The treble clef part begins with a whole note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and D5. The bass clef part begins with a whole note G2, followed by quarter notes A2, B2, C3, and D3. Both parts end with a whole note G4/G2. A sharp sign is placed above the final G in the treble staff.

b.3 Fuga a la cuarta superior después de medio compás

A musical score for a fugue in G major, 3/4 time. The treble clef part begins with a whole note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and D5. The bass clef part begins with a whole note G2, followed by quarter notes A2, B2, C3, and D3. Both parts end with a whole note G4/G2. A sharp sign is placed above the final G in the treble staff.

b.4 Fuga a la quinta superior después de un tiempo

A musical score for a fugue in G major, 3/4 time. The treble clef part begins with a whole note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and D5. The bass clef part begins with a whole note G2, followed by quarter notes A2, B2, C3, and D3. Both parts end with a whole note G4/G2. A sharp sign is placed above the final G in the treble staff.

Una vez explicados los procedimientos de los dúos y haber determinado qué distancias de tiempo se tienen que dejar entre ambas voces según el perfil melódico de

la primera de ellas cuando los pasos son trabados, Santa María nos ofrece un sólo ejemplo de fuga a tres voces en su tratado. Esta circunstancia demuestra que para el tratadista madrileño los procedimientos a cuatro voces son sus preferidos, ya que no presta atención a otros pasos imitativos que tengan un número mayor o menor de voces, salvo el caso de los dúos por las razones que antes mencionamos. Con anterioridad, en *Le istituzioni harmoniche* Zarlino dió igual importancia a los pasos imitativos de a tres y más voces. Incluso encontramos un capítulo entero (“Delle varie sorti de Contrapunti a Tre voci”, cap. 63) en el que expone diversas fugas a tres voces que se desarrollan sobre un “soggetto” o cantus firmus. De hecho, esta es la diferencia sustancial que hay entre el tipo de fugas expuestas por Zarlino y las que después presentaría Santa María, pues el primero desarrolla procedimientos fugados que se construyen sobre un “soggetto” o melodía preexistente, y el segundo compone sus fugas sin la presencia de ese material melódico. Para entenderlo mejor, observemos el siguiente ejemplo de fuga a tres voces de Zarlino (*Le istituzioni harmoniche*, p. 304):

Ejemplo 11. Fuga a tres voces de Zarlino

Este canto a tres voces de Zarlino, tiene de base una melodía en forma de canto llano, sobre la cual se construye una fuga a dos voces que se hace al unísono después de medio compás. A las dos voces que forman parte de la fuga, el teórico italiano las llama

“guía” y “consecuente”. Estas dos voces en fuga proceden por medio de un forma que Zarlino llama “legata”, para referirse al procedimiento imitativo estricto en donde la guía y su consecuente son un reflejo exacto en el que no cabe ningún tipo de variante melódica y rítmica. Cerone retomaría tiempo después este concepto en *El melopeo* y lo llamaría fuga “atada” u obligada”. La fuga a tres voces de Santa María se hace con los pasos trabados y sin la presencia de un “soggeto”, como en el caso de Zarlino, pero en cambio, sí procede de manera “legata” (Ejemplo 12, *Arte de tañer fantasia*, fol. 68). La guía o voz principal está en la parte aguda, después es imitada por la voz grave a la octava inferior aguardando medio compás, y por último entra la parte media a la cuarta inferior después de un compás. Así lo podemos observar en el único ejemplo a tres voces del teórico madrileño, que sería copiado parcialmente por Pedro Cerone en *El melopeo* (véase Ejemplo 29):

Ejemplo 12. Fuga a tres voces de Santa María

The image shows a musical score for a three-voice fugue. It consists of three systems of staves. Each system has a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is written in a style typical of the 16th century, with various note values and rests. The first system shows the initial entry of the three voices. The second system continues the development of the fugue. The third system concludes the piece with a final cadence in the key of G major, indicated by a sharp sign on the F line and a common time signature.

Pero como lo habíamos comentado antes, para Santa María, la esencia del buen “tañer a concierto” está en una plantilla polifónica a cuatro partes, la cual es cosa “delicada y apacible a los oídos”,⁹⁰ pues se tiene que tener cuidado en el proceder de cada una de las voces y sus combinaciones, que a momentos se pueden reducir de cuatro

⁹⁰ Santa María, Tomás de, *Arte de tañer fantasia*, (Valladolid: Francisco Fernández de Córdoba, 1565), facsímil Madrid: Arte Tripharia, 1982, vol. II, fol. 72.

a dos o tres voces, de la forma como lo vimos en los anteriores ejemplos. Sin embargo, las combinaciones más comunes del canto a cuatro voces surgen de dividirlo en dos dúos, uno formado por las dos voces agudas y otro por las dos voces graves. También se puede formar una plantilla compuesta por el bassus-altus y por el tenor-cantus. Se debe proceder de tal forma que comience primero alguno de los dos dúos interactuando con fuga o sin ella, y cuando lleguen a la cláusula deberá entrar el segundo haciendo pasos semejantes a los que hizo el primero. Por ejemplo, si el primer dúo es el del altus-bassus haciendo imitación a la octava, el segundo dúo, el del tenor-cantus, entrará haciendo otra imitación a la octava en el lugar de la cláusula del primer dúo, como a continuación podemos ver (*Arte de tañer fantasia*, fol. 72v):

Ejemplo 13. Fuga a cuatro voces de Santa María

The image shows a musical score for a four-voice fugue. It consists of two staves: a treble clef staff (top) and a bass clef staff (bottom). The music is in common time (C). The score is divided into two sections. The first section, labeled 'Dúo 1', shows the first two voices (treble and bass) entering with a rhythmic motif. The second section, labeled 'Dúo 2', shows the next two voices (treble and bass) entering with a similar motif. A bracket labeled 'Cláusula del dúo 1' indicates the end of the first duo's entry. The score ends with a double bar line and repeat signs.

Nótese que en este canto a cuatro voces el teórico madrileño no realiza la fuga de tipo “legata” que hace en su ejemplo a tres voces. En este caso utiliza la forma que Zarlino denominó fuga “sciolta”, y que Cerone más adelante llamaría fuga “desatada” o “libre”. En el Ejemplo 13 podemos observar que la imitación estricta sólo dura los primeros tres tiempos en ambos dúos. Después de estos tres primeros tiempos las voces “consecuentes” siguen un desarrollo melódico y rítmico distinto al de su guía. En todo caso, aunque la fuga “sciolta” y la fuga “legata” son dos recursos imitativos que ya habían sido mencionados por Zarlino, la división de las entradas a cuatro partes en dos dúos es una característica esencial de Santa María y una de las vías de desarrollo alternas a las propuestas del teórico italiano. Por ello, nos ofrece en el tratado otros ejemplos más, con características muy similares, que ilustran la forma en que se pueden combinar las dos voces graves con las dos agudas, cambiando así el orden de las entradas de las voces para dar mayor diversidad a los cantos (*Arte de tañer fantasia*, fols. 73v-74):

Ejemplo 14. Diversas entradas imitativas de Santa María

a) Bassus-tenor a la quinta superior y altus-cantus a la quinta superior

Two systems of musical notation for Example 14a. The first system shows the Bassus-tenor part in the bass clef and the altus-cantus part in the treble clef, both in common time (C). The second system continues the piece, showing a key signature change to one sharp (F#) and a time signature change to 2/4.

b) Tenor-bassus a la quinta inferior y cantus-altus a la quinta inferior

Two systems of musical notation for Example 14b. The first system shows the Tenor-bassus part in the bass clef and the cantus-altus part in the treble clef, both in common time (C). The second system continues the piece, showing a key signature change to one sharp (F#) and a time signature change to 2/4.

c) Altus-cantus a la quinta superior y tenor-bassus a la quinta inferior

Two systems of musical notation for Example 14c. The first system shows the Altus-cantus part in the treble clef and the tenor-bassus part in the bass clef, both in common time (C). The second system continues the piece, showing a key signature change to one sharp (F#) and a time signature change to 2/4.

d) Cantus-altus a la quinta inferior y tenor-bassus a la quinta inferior



Además de los anteriores ejemplos, Santa María dedica finalmente una amplia y original sección (caps. XXXVII-L) para explicar las diferentes formas de combinar las ligaduras de los dúos que conforman un canto a cuatro voces. Las ligaduras o uniones de los dos dúos se pueden resumir en seis tipos que el teórico llama “entradas”. Una es cuando el primer dúo no hace cláusula y entonces el segundo dúo entra durante el desarrollo del primero. El segundo tipo de ligadura se produce antes de que el primer dúo llegue a la cláusula. El tercer tipo se da justo en el momento en que el primer dúo hace la cláusula, y es entonces que interviene el segundo dúo. La cuarta ligadura se da después de que el primer dúo haya hecho la cláusula. La quinta se hace en lo que el teórico llama “acometimiento de cláusula”, que quiere decir cláusula fallida o incompleta. Y la sexta ligadura se da en cláusula larga, o sea, que una vez que el primer dúo comience la cláusula, el segundo dúo entrará unisonando durante uno o más compases alargando así el proceso de la cláusula. En el siguiente ejemplo (Ejemplo 15, *Arte de tañer fantasia*, fol. 92v) podemos observar el procedimiento de ligaduras del tercer tipo, es decir, que se da “en el momento de la cláusula”, justo en el quinto compás, en donde el primero de los dúos es el de bassus-tenor haciendo cláusula sobre Fa, y el segundo dúo, conformado por la voces cantus-altus, entra haciendo la consonancia de quinta sobre la nota fundamental de la cláusula:

Ejemplo 15. Fuga con ligaduras de dúos del tercer tipo según Santa María



Lo que hemos comentado hasta ahora es a grandes rasgos la esencia del contrapunto imitativo que encontramos en Santa María, que como pudimos ver, tiene una preferencia especial por las composiciones a cuatro partes divididas en dos dúos que se imitan mutuamente y que proceden en lo individual con estilo fugado. También es muy importante para el teórico madrileño lograr una buena unión de los dos dúos, a los que llama “ligaduras”, y que se pueden ordenar antes, durante o después de la cláusula del primer dúo cuando la hay. La perspectiva que tiene el teórico madrileño del contrapunto imitativo tiene mucho en común con la propuesta zarliniana, por esta razón vemos en sus ejemplos musicales los procedimientos básicos de la fuga de Zarlino. Sin embargo, el tratadista español no es tan sistemático como éste último al definir teóricamente el concepto de fuga y al no explotar las técnicas imitativas más avanzadas del teórico italiano. No obstante lo anterior, la aportación de Santa María representa un avance en la exposición de la técnica imitativa en una vía de desarrollo distinta que se enfoca más en ordenar las entradas de las voces.

El sucesor de Santa María en la corta línea cronológica de tratadistas hispanos que hablan del contrapunto imitativo es Francisco Montanos. En su *Arte de musica theorica y practica*, dedica un libro completo, llamado “De compostura”, a explicar los procedimientos imitativos que pueden hacer las voces. Para el teórico de Valladolid la compostura es una combinación de diferentes valores rítmicos y consonancias, en los que además de otras cosas, es muy importante poner imitaciones muy bien hechas. Al igual que lo es para Santa María, para Montanos es importante dominar primeramente un dúo en imitación. Para ello recomienda que se practique con el intervalo de quinta, ya sea superior o inferior, aguardando desde medio compás a un compás entero después de iniciada la primera voz. Así que en su tratado encontramos una serie de ejemplos imitativos que se asemejan mucho a los propuestos por Santa María.

Nótese que Montanos, para realizar sus ejemplos a dos voces, habla de “imitaciones” y no de “fugas” como lo hace Santa María. Aunque en esencia se tratan de pasos imitativos que según la concepción zarliniana se calificarían como fugas “legata” o estrictas, para Montanos esta denominación teórica no tiene mayor importancia. Otra diferencia que encontramos con los citados ejemplos de Santa María, es que Montanos no considera el perfil melódico de la primera voz, es decir, si se trata de una melodía ascendente o descendente, para determinar la distancia que tiene que haber entre la “guía” y su “consecuente”. Así que se puede hacer una imitación en quinta superior o inferior después de medio compás o un compás entero sin importar el

perfil melódico de la primera voz o “guía”, como se aprecia en el Ejemplo 16 (*Arte de musica theorica y practica*, Libro “De compostura”):

Ejemplo 16. Diferentes imitaciones a dos voces de Montanos

a) Imitación a la quinta superior después de medio compás según Montanos

Two staves of musical notation in C major, 4/4 time. The first staff shows a melodic line starting on G4. The second staff shows a second voice starting on D5, which is a fifth above the first voice, after a half-measure rest. The notation includes various rhythmic values and rests.

b) Imitación a la quinta inferior después de medio compás según Montanos

Two staves of musical notation in C major, 4/4 time. The first staff shows a melodic line starting on G4. The second staff shows a second voice starting on C3, which is a fifth below the first voice, after a half-measure rest. The notation includes various rhythmic values and rests.

c) Imitación a la quinta superior después de un compás según Montanos

Two staves of musical notation in C major, 4/4 time. The first staff shows a melodic line starting on G4. The second staff shows a second voice starting on D5, which is a fifth above the first voice, after a full-measure rest. The notation includes various rhythmic values and rests.

d) Imitación a la quinta inferior después de un compás según Montanos

Two staves of musical notation in C major, 4/4 time. The first staff shows a melodic line starting on G4. The second staff shows a second voice starting on C3, which is a fifth below the first voice, after a full-measure rest. The notation includes various rhythmic values and rests.

Para componer a tres voces, Montanos recomienda que se usen los mismos procedimientos que para hacer un dúo. En un ejemplo del teórico a tres voces podemos observar un canto en el que la guía o primera voz está en el cantus, y es respondida después por la voz del tenor a la cuarta inferior y por el bassus a la octava inferior. En este paso imitativo, y a diferencia de los ejemplos a dos voces, podemos observar que el tratadista utiliza el procedimiento denominado por Zarlino como fuga “sciolta” para referirse a las fugas que proceden libremente, pero una vez más Montanos lo denomina solamente como “imitación” a tres voces. En este caso incluso la voz del tenor no inicia con la misma relación interválica de la guía, que originalmente propone un salto de quinta ascendente, pero aquí lo hace con una cuarta. La segunda “consecuente”, que está en la voz del bassus, sí inicia correctamente la relación melódica y rítmica de su guía, pero sólo lo hace durante el primer compás y medio, haciéndolo libremente el resto del canto (*Arte de musica theorica y practica*, Libro “De compostura”):

Ejemplo 17. Imitación a tres voces según Montanos

The musical score consists of three systems, each containing three staves for Cantus (C), Tenor (T), and Bassus (B). The time signature is common time (C). The Cantus part begins with a melodic line. The Tenor part enters with a fourth below the Cantus. The Bassus part enters with an octave below the Cantus. The score is divided into three systems, each with three staves. The final system ends with a double bar line and a repeat sign.

Para componer a cuatro voces Montanos sigue las mismas recomendaciones que Santa María de dividir el canto en dos dúos. De hecho, los ejemplos de Montanos significan un avance para las propuestas que el teórico madrileño había trabajado en su *Arte de tañer fantasia*. Así, nos dice que debemos ser equilibrados con las entradas de las voces, de tal forma que no siempre canten todas al mismo tiempo, sino que se alternen para que sólo lo hagan como máximo tres de ellas y de esta manera se pueda entender bien la letra. En un ejemplo del teórico (Ejemplo 18. *Arte de musica theorica y practica*, libro “De compostura”) podemos ver un canto dividido en dos dúos, el dúo A está integrado por el bassus-altus que hace una imitación a la octava superior después de dos compases y medio; y el dúo B por el tenor-cantus que hace una imitación también a la octava superior pero después de cuatro compases. Otra vez más, aunque se trata de una fuga a la manera “sciolta” de Zarlino, Montanos decide denominarla simplemente como “imitación” a cuatro voces:

Ejemplo 18. Imitación a cuatro voces según Montanos

The image shows a musical score for a four-voice setting. It consists of two systems of four staves each, labeled C (Cantus), A (Alto), T (Tenor), and B (Bassus). The first system is marked 'Dúo B' and the second 'Dúo A'. Arrows indicate the imitative relationships: Dúo B involves the Tenor and Cantus parts, and Dúo A involves the Bassus and Alto parts. The music is in common time (C) and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

Aquí podemos observar un procedimiento que no había sido mencionado por Santa María anteriormente. Recordemos que para el teórico madrileño era muy importante marcar una explícita dependencia entre los dos dúos, de tal manera que los

pasos de uno de ellos tenían que verse reflejados de manera parecida en el otro; e igualmente era importante hacer una buena ligadura de las cuatro voces según el lugar de la cláusula del dúo primero. En cambio, Montanos muestra en su ejemplo a cuatro voces un procedimiento mucho más libre, en donde los dos dúos no se ven desarrollados bajo los mismos pasos melódicos. Así el bassus y el tenor, que son las “guías”, inician el canto simultáneamente pero interpretando cada uno diferentes motivos melódicos, y después a una distancia de dos y cuatro compases entran sus correspondientes “consecuentes”. A razón de que las dos voces guías inician el canto juntas, no hay la necesidad de establecer una ligadura de dúos como lo dice Santa María. Montanos aclara este procedimiento advirtiéndolo siguiente:

“En las obras de a quatro es buen estylo entrar dos voces con un passo, y otras dos imitando otro, para no siempre imitar todas un passo.”⁹¹

En la anterior cita encontramos resumida la innovación principal de Montanos respecto a Santa María. En términos generales podemos decir que el primero presenta un lenguaje contrapuntístico más moderno que el segundo, ya que al existir dos pasos melódicos sus recursos imitativos son más diversos y complejos, dando lugar así a un espectro más grande de posibilidades para la composición. Concibe de esta manera la forma de hacer una entrada con dos guías diferentes, dando lugar a la formación de dúos disímiles. Ya que Montanos ejemplifica en su tratado los tipos de entradas con una guía melódica a la manera de Santa María, y también lo hace con sus innovadoras entradas de dos guías, para distinguir la diferencia entre ambas el teórico de Valladolid denomina a las primeras como “entradas con un paso”, y a las segundas como “entradas con dos pasos”. Más tarde, Pedro Cerone en *El melopeo*, dedica un libro entero llamado “Que es de los lugares y passos comunes”, para ampliar con más de un centenar de ejemplos estas propuestas de entradas de los teóricos hispanos.

Por su parte, Montanos presenta una muestra de estas posibilidades en el libro “Tratado ultimo de los lugares comunes” que integra su *Arte de musica theorica y practica*, diciendo que “el discurso bueno del buen principio se puede esperar”.⁹² Sus intervalos preferidos para hacer las imitaciones son los tradicionales de cuarta, quinta y octava, aguardando desde medio compás, hasta uno o más. Hemos hecho una selección de ejemplos de estas entradas para observar los procedimientos representativos del

⁹¹ Montanos, Francisco, *Arte de musica theorica y practica*, Valladolid: Diego Fernandez de Cordoua y Obiedo, 1592, libro “De compostura”.

⁹² *Ibidem*, libro “Tratado ultimo de los lugares comunes”.

teórico (Ejemplo 19, *Arte de musica theorica y practica*, Libro “Tratado último de los lugares comunes”). En términos generales se puede decir que cualquiera de las cuatro voces que conforman el canto pueden hacer la función de primera voz o guía y el resto de las voces pueden entrar en cualquier orden, a cualquier distancia de tiempo siempre que no se superen los tres compases, y en cualquiera de los tres intervalos permitidos (cuarta, quinta, octava y compuestos):

Ejemplo 19. Entradas con uno y dos pasos de Montanos

- a) Entrada con un paso. Dúo A: Bassus-Tenor; Dúo B: Altus-Cantus; ambos a la quinta superior.

Musical score for Example 19a. It consists of four staves labeled C (Cantus), A (Altus), T (Tenor), and B (Bassus). The time signature is common time (C). The key signature has one flat (B-flat). The score shows the entry of two duos: Dúo A (Bassus-Tenor) and Dúo B (Altus-Cantus). Dúo A enters in the first measure with a fifth interval between the Bassus and Tenor parts. Dúo B enters in the second measure with a fifth interval between the Altus and Cantus parts. The music continues for several measures before ending with a double bar line.

- b) Entrada con un paso. Dúo A: Tenor-Bassus; Dúo B: Cantus-Altus; ambos a la cuarta inferior.

Musical score for Example 19b. It consists of four staves labeled C (Cantus), A (Altus), T (Tenor), and B (Bassus). The time signature is common time (C). The key signature has one flat (B-flat). The score shows the entry of two duos: Dúo A (Tenor-Bassus) and Dúo B (Cantus-Altus). Dúo A enters in the first measure with a fourth interval between the Tenor and Bassus parts. Dúo B enters in the second measure with a fourth interval between the Cantus and Altus parts. The music continues for several measures before ending with a double bar line.

- c) Entrada con un paso. Dúo A: Altus-Cantus; Dúo B: Bassus-Tenor, ambos a la quinta superior.

Musical score for Example 19c. It consists of four staves labeled C (Cantus), A (Altus), T (Tenor), and B (Bassus). The time signature is common time (C). The key signature has one flat (B-flat). The score shows the entry of two duos: Dúo A (Altus-Cantus) and Dúo B (Bassus-Tenor). Dúo A enters in the first measure with a fifth interval between the Altus and Cantus parts. Dúo B enters in the second measure with a fifth interval between the Bassus and Tenor parts. The music continues for several measures before ending with a double bar line.

- d) Entrada con dos pasos. Dúo A: Cantus-Tenor a la octava inferior; Dúo B: Altus-Bassus a la decimosegunda inferior:

Musical score for Example d) showing four staves: C (Cantus), A (Altus), T (Tenor), and B (Bassus). The score is in common time (C) and 3/4 time. Dúo A is indicated by arrows between the C and T staves, and Dúo B is indicated by arrows between the A and B staves. The music features a sequence of notes in the first two staves, followed by a change in the time signature to 3/4.

- e) Entrada con dos pasos. Dúo A: Altus-Cantus a la octava superior; Dúo B: Tenor- Bassus al unísono.

Musical score for Example e) showing four staves: C (Cantus), A (Altus), T (Tenor), and B (Bassus). The score is in common time (C). Dúo A is indicated by arrows between the C and A staves, and Dúo B is indicated by arrows between the T and B staves. The music features a sequence of notes in the first two staves, followed by a change in the time signature to 3/4.

- f) Entrada con dos pasos. Dúo A: Bassus-Tenor a la octava superior; Dúo B: Cantus-Altus al unísono.

Musical score for Example f) showing four staves: C (Cantus), A (Altus), T (Tenor), and B (Bassus). The score is in common time (C) and 3/4 time. Dúo A is indicated by arrows between the B and T staves, and Dúo B is indicated by arrows between the C and A staves. The music features a sequence of notes in the first two staves, followed by a change in the time signature to 3/4.

- g) Entrada con dos pasos. Dúo A: Altus-Tenor a la cuarta inferior; Dúo B: Cantus- Bassus a la octava inferior.

The image shows a musical score for four voices: Contralto (C), Alto (A), Tenor (T), and Bajo (B). The score is divided into two sections, Dúo A and Dúo B. Dúo A is in common time (C) and Dúo B is in 3/4 time. Arrows indicate the relationship between the two duos, showing that the melodic line in Dúo B is derived from the melodic line in Dúo A.

Los primeros tres ejemplos (a, b, c) están hechos a la forma de Santa María, en donde sólo existe un paso melódico que es interpretado en los dos dúos que integran el canto a cuatro voces. Igualmente, ambos dúos realizan procedimientos semejantes en la distancia de tiempos que separa a las “guías” de sus “consecuentes” y el intervalo al cual se hace la imitación. No obstante, en los Ejemplos d, e, f y g, vemos los procedimientos propios de Montanos con dos pasos. En estos ejemplos de dos pasos ambas voces “guías” inician el canto casi simultáneamente, habiendo una distancia de separación de uno o dos tiempos. Respectivamente, sus voces “consecuentes” entran a una distancia que no supera nunca los tres compases.

Además de las entradas imitativas con uno y dos pasos, Montanos explica otras diferentes que llama “fabordones”. La característica principal es que no tienen ningún paso en imitación, limitándose solamente a hacer consonancias comunes. En el Ejemplo 20 se puede observar que las cuatro voces inician el canto al mismo tiempo y que por lo general proceden con el mismo ritmo, salvo algunas pequeñas variantes:

Ejemplo 20. Entrada “fabordón” de Montanos

The image shows a musical score for four voices: Contralto (C), Alto (A), Tenor (T), and Bajo (B). The score is in common time (C) and shows four voices starting the entry simultaneously. The melody is a simple, rhythmic pattern that is repeated in all four voices.

Estas entradas que proceden por consonancias sin realizar imitaciones, no son

planteadas en el tratado de Zarlino ni tampoco en el de Santa María, ya que estos dos teóricos están más enfocados en los pasos de tipo imitativo. Sin embargo, Montanos observa una práctica que estaba comúnmente difundida entre los compositores de la época, tal como nos detendremos a explicar cuando realicemos los correspondientes análisis de motetes en los próximos capítulos.

Si bien Montanos habla mayormente de “imitaciones” en procedimientos que otros tratadistas llaman “fugas”, algo diferente sucede en otra parte del tratado donde se incluyen tres ejemplos imitativos que están escritos, uno a tres voces y dos a cuatro voces, con una sola línea melódica. A estos tres ejercicios exclusivos el teórico de Valladolid los llama “fugas”. Al respecto, Zarlino ya había hablado de la “due parti ridutte in una”⁹³ para referirse a este tipo de procedimientos, mismos que Cerone más tarde llamaría como “cánones”.⁹⁴ Se tratan de imitaciones que proceden según la manera descrita por Zarlino como fugas “legata” o “estrictas” porque las voces consecuentes siguen idénticamente los pasos de la primera voz. Como era costumbre en la época, aquí Montanos escribe un enunciado en donde explica la forma en que debe interpretarse la fuga. Asimismo coloca sobre algunas notas de la línea melódica el signo ·S· (llamado más tarde por Cerone como “presas” o “cánones”) para indicar cuándo deben entrar el resto de las voces después de la guía. En la denominada “fuga a tres” (Ilustración 5 y su correspondiente transcripción) encontramos la guía en el cantus imitada por la voz del tenor a la octava inferior después de medio compás, y finalmente por la voz del altus a la cuarta inferior después de un compás entero:



Ilustración 5. Francisco Montanos, *Arte de musica theorica y practica*.

⁹³ Zarlino, Gioseffo, *Le istitutioni harmoniche*, Venecia, 1558, p. 214-215.

⁹⁴ Cerone, Pedro, *El melopeo y maestro*, Nápoles: Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613, p. 764.

Transcripción de la Ilustración 5



En la fuga a cuatro partes la voz principal o guía se encuentra en el cantus, la segunda voz entra en el altus a la quinta inferior después de un compás, la tercera voz entra en el tenor a la octava inferior después de compás y medio, y la cuarta voz entra en el bassus a la decimosegunda inferior después de dos compases y medio.⁹⁵ Así lo podemos observar en la Ilustración 6 y su transcripción que damos a continuación:



Ilustración 6. Francisco Montanos, libro, *Arte de musica theorica y practica*.

⁹⁵ En el tratado está escrito erróneamente que el bassus debe hacer la imitación a la decimoquinta.

Transcripción de la Ilustración 6

The image displays a musical score for four voices: Contralto (C), Alto (A), Tenor (T), and Bajo (B). The score is presented in two systems. The first system consists of four staves, each with a clef and a key signature of one flat (Bb). The time signature is common time (C). The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and imitative entries between the voices. The second system also consists of four staves, continuing the musical material. It concludes with a final cadence in 3/4 time, marked with a double bar line and a fermata over the final notes.

Después de haber hecho un repaso de los contenidos de contrapunto imitativo que encontramos en los tratadistas hispanos, podemos llegar a algunas conclusiones parciales.

El hecho de que sólo dos teóricos de todo el Renacimiento español (al menos hasta el tratado de Montanos) abordaran esta temática, nos evidencia el hecho de que la imitación como recurso técnico del contrapunto no era una materia muy considerada por la teoría musical en ese contexto. Un dato relevante es que solamente hasta después de publicado *Le istitutioni harmoniche* de Zarlino en 1558, vemos por primera vez en el tratado del *Arte de tañer fantasia* de Santa María de 1565, las primeras evidencias teóricas de imitaciones y fugas, esto descartando la efímera aparición de un procedimiento imitativo sin explicación en el *Portus musice* de Diego del Puerto de principios del siglo XVI. Ni siquiera uno de los tratadistas hispanos más avanzados en la vanguardia musical de mediados de la centuria, Juan Bermudo con su *Declaracion de instrumentos musicales* de 1555, incluyó en su impreso los procedimientos imitativos que sólo tres años después Zarlino haría salir a la “luz pública” internacional. Con ello encontramos evidente, que por lo menos en el contexto de la teoría hispana del

contrapunto, todos los tratadistas pre-zarlinianos no se ocuparon de darle al contrapunto imitativo un lugar en la teoría de la música. Sólo el mencionado Santa María, y casi tres décadas después Francisco Montanos en su *Arte de musica theorica y practica* de 1592, se ocuparon de esta temática.

Los post-zarlinianos españoles, Santa María y Montanos, sin lugar a dudas se ocuparon de llevar a mejor término algunas de las propuestas imitativas que desde *Le istitutioni harmoniche* se venían difundiendo. Si bien es cierto estos dos teóricos hispanos no trabajaron con los más avanzados recursos técnicos zarlinianos, como es el caso de la imitación y fuga por “contrari movimenti” y el “contrapunto doppio”, sí lo hicieron con las diversas maneras de “entradas” a cuatro voces. Sobre esto Montanos se encargaría de ampliar las propuestas de entradas de Santa María con un paso y extendería las posibilidades de combinaciones al proponer las que contienen dos pasos.

No queremos dejar de mencionar en este final de capítulo, que a lo largo de la revisión de los contenidos de contrapunto de los tratadistas hispanos nos hemos encontrado con distintos criterios teóricos que si bien, no nos hemos detenido a discutir, ha sido por la sencilla razón de que en el capítulo siguiente pensamos dedicarnos a revisar detenidamente y en profundidad. Allí mismo también contrastaremos los diferentes conceptos teóricos que manejan los tratadistas, en especial los referentes a la fuga-imitación-canon y los que se derivan de cada uno de estos procedimientos, y trataremos de unificarlos en un mismo criterio con la intención de llevar a buen término el análisis de motetes que nos hemos propuesto en nuestro objetivo de Tesis. Por eso, con esta finalidad de unificación, el próximo capítulo lo dedicamos a Cerone, pues este teórico es en sí mismo el “personaje unificador” de la teoría del contrapunto universal del Renacimiento y un gran conocedor del caso particular de la teoría hispana de la música.

Tabla 6. El contrapunto imitativo según la teoría hispana de la música (1482-1592)

Tratadista	Principios prácticos para el contrapunto imitativo
Diego del Puerto	- Imitación a cuatro voces: guía en cantus, tenor a la octava inferior después de un compás, altus a la cuarta inferior después de dos compases, y bassus a la octava inferior después de tres compases.

Tomás de Santa María	<p>- Fuga: huida de voces a distancia, con intervalos de cuarta, quinta y octava.</p> <p>- Dos tipos de fugas: pasos trabados (imitación a corta distancia) y pasos sueltos (imitación a larga distancia).</p> <p>- Procedimientos de fugas a dos voces con pasos trabados:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Con perfil melódico ascendente: a) fuga a la cuarta superior después de un tiempo, b) fuga a la quinta superior después de medio compás, c) fuga a la cuarta inferior después de medio compás, d) fuga a la quinta inferior después de un tiempo, e) fuga a la octava superior e inferior después de medio compás . • Con perfil melódico descendente: a) fuga a la cuarta inferior después de un tiempo, b) fuga a la quinta inferior después de medio compás, c) fuga a la cuarta superior después de medio compás, d) fuga a la quinta superior después de un tiempo, e) fuga a la octava superior e inferior después de medio compás. <p>- Fugas a tres voces: con pasos trabados y con intervalos preferentes de cuarta y octava.</p> <p>- Fugas a cuatro voces se dividen en dos dúos con el siguiente orden de entrada de las voces:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Bassus-tenor/altus-cantus • Tenor-bassus/cantus-altus • Altus-cantus/tenor-bassus • Cantus-altus/tenor-bassus <p>- Tipos de ligaduras de dúos:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Sin cláusula • Antes de cláusula • En cláusula • Después de cláusula • En cláusula fallida o incompleta • En cláusula larga
Francisco Montanos	<p>- Imitaciones a dos voces: a la quinta superior o inferior después de medio compás a compás entero.</p> <p>- Imitación a tres voces con el mismo procedimiento de los dúos.</p> <p>- Imitación a cuatro voces dividida en dos dúos: procedimiento libre sin imitación estricta entre dúos.</p> <p>- Fugas a tres y cuatro voces con imitación estricta y con intervalos de cuarta, quinta y octava, escritas en forma de canon.</p> <p>- Tipos de entradas de las voces:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Con un paso: canto con una guía • Con dos pasos: canto con dos guías • Fabordones: canto sin imitaciones

3. La teoría del contrapunto según Pedro Cerone

En el presente capítulo abordaremos la teoría del contrapunto que hemos visto hasta ahora pero desde la perspectiva de *El melopeo y maestro* (Nápoles, 1613) de Pedro Cerone. La distancia temporal con los tratadistas del siglo XVI es más que evidente si lo comparamos, por ejemplo, con los pertenecientes a la segunda generación de teóricos como Juan Bermudo y Santa María (aunque lo estaría más cerca de Montanos), y ni que decir con los de la primera generación como un Ramos de Pareja o Diego del Puerto. Sin embargo, tal como lo veremos a detalle a lo largo de este estudio, aunque Cerone haya publicado su tratado varias generaciones después que la mayoría de los tratadistas hispanos, los temas que discute en su impreso siguen siendo los mismos que éstos últimos. En todo caso Cerone es un tratadista tardío del Renacimiento que se encuentra a las puertas del Barroco. Por esta misma razón *El melopeo* tiene en forma y estructura, aunque no en contenidos, unas características propias del nuevo contexto temporal. Su gran extensión de 1160 páginas distribuidas en veintidós libros, lo convierten en un libro excesivo en contenidos y con explicaciones pomposas y recargadas. Las temáticas que abarca son tan variadas que podemos encontrar desde recomendaciones morales para el estudiante de música, enseñanzas de canto llano, canto de órgano, reglas para cantar “glosado y de garganta”, reglas de contrapunto y composición, hasta temas especulativos de proporciones musicales, el análisis de una misa de Palestrina, y un libro completo dedicado a “enigmas musicales”.

El tratado de Cerone constituye una síntesis universal de la teoría de la música europea de todo el Renacimiento. No obstante, concretamente en lo que se refiere al contrapunto, el maestro de Bérgamo incluye una selección de los principales principios teóricos que se expusieron durante las generaciones de Tinctoris y Zarlino, y particularmente también, en la línea de desarrollo que proponen los tratadistas hispanos post-zarlinianos respecto a la teoría del contrapunto imitativo. Al ser Cerone un gran conocedor de los tratados de Zarlino, Santa María y Montanos, pudo realizar con consistencia una visión integral de todos ellos, proponiendo así una teoría imitativa que

define más rotundamente los conceptos de fuga e imitación, y desarrollando otras formas “nuevas” de contrapunto imitativo.

Los contenidos teóricos de contrapunto en el tratado de Cerone, los podemos encontrar principalmente en los siguientes seis libros:

- *Libro noveno. En el qual van puestas las reglas necessarias para hazer contrapunto sobre canto llano.*
- *Libro dezeno. A donde se tracta de los contrapuntos artificiosos y doctos, que hazer se suelen en los exercicios musicales, como cosa de mucho primor.*
- *Libro Onzeno. A donde se tracta solamente de los movimientos, que hazen las partes, passando desde una Especie a otra regoladamente, y con buena orden.*
- *Libro dozeno. En el qual van puestos unos avisos muy necessarios, para mayor perfeccion de la compostura.*
- *Libro catorzeno. A donde particularmente se tracta de los canones, fugas, del contrapunto a la XII y de otros de mucho primor y arte.*
- *Libro quinzeno. Que es de los lugares y passos comunes: particularmente de las entradas y clausulas.*

Como se puede observar, estos contenidos de contrapunto están expuestos casi de forma ininterrumpida desde el libro noveno hasta el decimoquinto. Solo exceptuamos de esta sucesión de capítulos el libro decimotercero, ya que trata cuestiones especulativas de la música, teniendo poca relación con la teoría práctica del contrapunto. Aunque a través de estos libros Cerone trata de mantener un orden temático, no siempre lo vemos cumplido estrictamente, aunque por lo general podemos observar unos contenidos que van desde lo más simple a lo más complejo.

El libro noveno comienza exponiendo la definición de contrapunto y las especies o intervalos que se utilizan en este arte, así como su correspondiente clasificación. Después explica las reglas generales del contrapunto dividiéndolas en reglas para especies consonantes y en reglas para especies disonantes. Finalmente encontramos una serie de capítulos dedicados a los pasos de contrapunto más comunes sobre canto llano.

El libro décimo se enfoca en explicar unos tipos de contrapunto que se pueden “replicar” en diferentes intervalos. Esto quiere decir que si hacemos un contrapunto sobre canto llano, la melodía contrapuntante se puede repetir en voces más agudas o

más graves. Son los que más tarde trataremos como “contrapuntos replicados”. También expone algunos procedimientos sencillos de imitación después de pausa. Este libro lo dedica Cerone a dar a conocer algunos contrapuntos que se pueden utilizar como ejercicios para la práctica de los aprendices.



Figura 7. Portada de *El melopeo y maestro*

El libro decimoprimer se ocupa principalmente de las reglas del movimiento de las voces para pasar de una especie de intervalo a otra. Así, Cerone plantea todas las posibilidades que hay para ir, por ejemplo, desde un unísono hasta una tercera o sexta, o para ir desde una quinta perfecta a una octava, con un sistema muy parecido al de Tinctoris en su *Liber de arte contrapuncti*. Sin embargo, no sólo nos explica los

movimientos que pueden hacer las voces partiendo de un intervalo consonante, si no que también nos dice cómo resolver una especie disonante. Además, el libro trata de forma pasajera la definición de compostura, los tres movimientos que se pueden usar en música y la repetición de algunas reglas generales que ya habían sido expuestas en el libro noveno.

En el libro décimosegundo se reúnen una serie de recomendaciones generales para componer correctamente. Nos dice por ejemplo, cómo relacionar adecuadamente la letra con la música y las características principales que deben tener los géneros más importantes, como el motete y la misa. También incluye unas consideraciones para componer a dos, tres y cuatro voces.

El libro decimocuarto es uno de los más importantes e interesantes del tratado por contener la teoría del contrapunto imitativo desde una visión muy particular de Cerone que integra las propuestas de Zarlino con los de la segunda generación de teóricos hispanos. Allí se habla del canon, la fuga, la imitación, el contrapunto doblado, las fugas comunes y otros recursos imitativos. Y por último, el libro decimoquinto constituye una serie numerosa de ejemplos de entradas a cuatro voces y cláusulas desde dos hasta ocho voces que siguen la línea de desarrollo expuesta por Santa María y Montanos.

Para exponer todos estos contenidos de contrapunto de Cerone y poder hacer las comparaciones oportunas con la teoría hispana del contrapunto, hemos dividido el presente capítulo en dos grandes apartados. El primero de ellos lleva por subtítulo “Del contrapunto común y sus reglas”. Como el nombre lo indica, en este apartado hemos reunido la teoría del contrapunto que se refiere a los temas habituales que discuten los teóricos hispanos: las reglas generales para el ordenamiento de las especies, los tipos de contrapunto, la disposición de las voces, y el contrapunto imitativo que particularmente encontramos en Santa María y Montanos. El contrapunto imitativo de estos dos teóricos españoles, Cerone lo denomina “fugas comunes” por tratarse, según él, de procedimientos muy usados por todos los compositores. En cambio, en el segundo apartado, “Del canon, la fuga y la imitación ceroniana”, reunimos los contenidos de contrapunto imitativo más innovadores y que no encontramos en la teoría del contrapunto del Renacimiento hispano. Se tratan de procedimientos que se construyen a partir de las técnicas de la fuga y la imitación más avanzadas de Zarlino.

3.1 Del contrapunto común y sus reglas tradicionales

Los contenidos teóricos de contrapunto que encontramos en la mayoría de los tratadistas hispanos de finales del siglo XV y durante todo el XVI, eran los temas más comunes de cualquier tratado de polifonía. En *El melopeo*, estos temas tradicionales los encontramos de forma más o menos homogénea en los libros noveno, décimo y decimoprimer, aunque lo que respecta a las fugas comunes se exponen en la última parte del libro XIV junto a otros tipos de fugas e imitaciones más complejas que veremos más adelante. Cerone se ocupa en definir, al igual que lo hicieron los tratadistas hispanos que pertenecieron a la generación teórica de Tinctoris, los tipos de especies o intervalos y las reglas generales bajo las cuales se rigen sus movimientos. Igualmente se detiene a explicar brevemente, pero de forma muy concisa, los tipos de contrapunto rítmicos que algunos tratadistas hispanos como Mateo de Aranda y Juan Bermudo expusieron en su momento de forma amplia. Sobre la disposición de las voces es menos explícito, pero en alguna parte de su tratado encontramos referencias breves que se encargan de explicar las sonoridades que deben formar las voces. Por último, también ofrece una amplia explicación y ejemplos en lo referente al contrapunto imitativo de las técnicas más básicas de Zarlino y su continuación en Santa María y Montanos.

3.1.1 Reglas generales para el ordenamiento de las especies

a) Las especies:

Cerone inicia la sección del contrapunto de su tratado con la siguiente definición:

“Contrapunto es un canto ò conuento con corde con bozes casi contrapuestas, aprobado por arte: ó es un numero constituido de diversidad de consonancias”.⁹⁶

En esta definición el maestro de Bérghamo concibe el contrapunto como una diversidad de consonancias, pues son parte esencial de la composición, así que sigue diciendo:

“[...] que aunque los Elementos de la Harmonia son tantos que no se pueden numerar, comunmente los Compositores y Contrapuntantes ponen en uso solamente veyntedos Especies: que son, Unisonus, Segunda, Tercera, Quarta, Quinta, Sexta, Septima, Octava, Novena, Dezena, Onzena, Dozena, Trezena, Catorzena, Quinzena, Dezisetena, Deziochena, Dezinovena, Veintena, Veintiuna, y Veintidosena”.⁹⁷

⁹⁶ Cerone, Pedro, *El melopeo y maestro*, Nápoles: Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613, p. 565.

⁹⁷ *Ibidem*, pp. 565-566.

Como se puede observar en la anterior cita, al igual que la mayoría de los tratadistas hispanos del Renacimiento, Cerone utiliza el término de “especies” para referirse a cualquier intervalo consonante o disonante derivado de la acción simultánea de dos sonidos. También los denomina como “elementos” en razón de ser la parte sustancial de la composición polifónica. En vista de que el vocablo “especies” es el más ampliamente difundido entre la teoría de la música, nosotros lo utilizaremos también para denominar a cualquier intervalo musical.

Al enumerar las especies, Cerone coincide con la misma cantidad de una vigesimosegunda (triple octava) que establece Tinctoris en su *Liber de arte contrapuncti* más de un siglo antes que él. Esta misma consideración había sido retomada a principios del siglo XVI por algunos tratadistas de la primera generación hispana del contrapunto, en especial Marcos Durán y Mateo de Aranda, aunque a mediados de siglo Juan Bermudo lo ampliaría extraordinariamente hasta una vigesimooctava. De cualquier forma, no resulta extraño que Cerone afirmara que el uso de sólo veintidós especies era la práctica más común.

Cada uno de estos intervalos o especies simples pueden tener sus correspondientes “compuestos” cuando sobrepasan de una octava, “sobrecompuestos” cuando van más allá de una doble octava, y “decompuestos” a partir de la triple octava (véase Ilustración 1). Sin embargo, los intervalos que se derivan de cada una de las especies simples conservan las mismas cualidades. Por ejemplo, la octava, la decimoquinta y la vigesimosegunda, que provienen del unísono, son consideradas igualmente consonancias perfectas, y así del resto de los intervalos. Para tener una terminología práctica y unificada en nuestro análisis de motetes, adoptaremos el término de “intervalos compuestos” para referirnos a las especies que se derivan de una más simple, aunque en ocasiones se trate de “sobrecompuestas” o “decompuestas”.

En lo que se refiere a la división de estas especies, Cerone lo hace en dos grandes grupos: por un lado en el grupo de las consonancias, que son el unísono, tercera, quinta, sexta y sus respectivos intervalos compuestos; y por otro lado en el grupo de las disonancias, siendo éstas la segunda, cuarta, séptima y demás intervalos compuestos. Respecto a la subdivisión de las consonancias, las define en consonancias perfectas (unísono, quinta y octava) y en consonancias imperfectas (tercera y sexta).⁹⁸ El teórico italiano coincide en este caso con los criterios de la mayoría de los tratadistas

⁹⁸ *Ibidem*, p. 569

hispanos, aunque como lo mencionamos en el capítulo anterior, no faltaron algunas propuestas contrarias a las mayormente aceptadas. Algunas de ellas fueron las de Ramos de Pareja y Francisco Tovar que consideraban al unísono fuera de las consonancias por no ser “concordia de cosas desiguales”, y los que ubicaban a la especie disonante de cuarta como una especie de tipo consonante, como es el caso de Santa María y Salinas. No obstante, estas propuestas contrarias a las predominantes funcionaron más en el terreno especulativo que en el de nivel práctico, y prueba de ello es que Cerone, siendo un tratadista confesamente práctico, adoptó en su tratado lo impuesto por la mayoría absoluta.

b) Las reglas:

Dice Cerone que para iniciarse en la composición no basta sólo con tener conocimiento de los elementos básicos del contrapunto, es decir, de las especies, sino que también es necesario ceñirse a las “doce reglas comunes” que según el teórico son predicadas por los más modernos tratadistas de su tiempo. Estas reglas universales fueron expuestas por primera vez con un sentido innovador por Johannes Tinctoris, y poco después fueron asimiladas por la primera generación de teóricos hispanos. A medida que fue madurando la tratadística española, estas reglas sufrieron pequeñas modificaciones o añadidos para adaptarse a las nuevas tendencias musicales. Esto quiere decir, por ejemplo, que lo que en un principio fue una regla absoluta, con el tiempo se convirtió en una regla relativa. Por esta razón encontramos en algunos tratados de la segunda mitad del siglo XVI muchas excepciones añadidas a estas reglas comunes. La exposición de Cerone con respecto a estos lineamientos del uso de las especies, tiene un sentido renovado y a la vez conservador, pues dicta cada una de las reglas universales con el mismo sentido tradicional que lo hizo Tinctoris y los tratadistas hispanos hasta la primera mitad del siglo XVI, pero también incluye una serie de excepciones a esas reglas con el mismo enfoque que lo hizo el moderno Juan Bermudo y Tomás de Santa María.

Aunque ni en los tratadistas hispanos, ni tampoco en Tinctoris ni Zarlino, encontramos la cantidad exacta de doce reglas que el teórico de Bérgamo dice que hay, las reglas que hay en éstos coinciden con las de *El melopeo*. Son sin duda una serie de reglas basadas en la tradición musical pero presentadas y explicadas bajo un contexto estilístico más moderno, y que aunque no están, por ejemplo, tan distantes de la generación del teórico Juan Bermudo, si lo están, en cambio, de la de Ramos de Pareja y

los tratadistas de la primera mitad del siglo XVI. Las reglas dicen:

“[...] dizen los mas modernos que doce son las Reglas comunes del Contrapunto: de las quales

La primera es, que todo principio sea sosegado, y comience en Especie perfeta; como es en Unisonus, Quinta, y Octava. Y esta regla es arbitraria y no legal [...] y ansi vemos que muchos comiençan su Contrapunto en Tercera mayor y sus octavas; y es muy tolerable, mayormente aguardando alguna pausa.

La segunda regla es, que de las perfetas no se pueden dar dos, ni mas, inmediatamente una tras otra, que sean de una mesma especie; alsí como dos Quintas, dos Octavas ó sus compuestas [...].

La tercera regla es, que dos ó mas consonancias perfetas se pueden dar dos, ni mas, inmediatamente una tras otra, quando las consonancias son de diferentes especies [...].

La quarta regla es, que mas consonancias perfetas de una mesma denominacion se conceden, y se toman por buenas, todas vezes no suban ni baxen, mas esten en unos Signos; alsí como cantando dos ó mas puntos en una mesma Quinta, ó en una mesma Octava, sin mutarse, passando a otra Quinta, ó a otra Octava.

La quinta regla es, que dos consonancias perfetas semejantes inmediatamente una tras otra se pueden dar: pero con tal condicion, que para la segunda consonancia, las bozes tengan movimientos contrarios [...].

La sexta regla es, que las consonancias imperfectas se puedan dar inmediatamente una tras otra, todas quantas quisieren, subiendo y baxando, alsí arreo como de salto sin ninguna excepcion [...].

La septima regla es, que no se puede dar Fa contra Mi en especie perfeta; como à dezir el Cantollano Mi en fa (becuadro) mi, y el contrapunto Fa en F fa ut, Quinta arriba. La causa es porque aquella Quinta no tiene la cantidad, que la Quinta perfecta ha de tener: verdad es que avezes esta especie dura y falsa, se usa en contrapunto como disonancia [...].

La octava regla es, que canten las partes con movimientos contrarios: es saber, quando el canto llano sube, que abaxe el Contrapunto, y al contrario [...].

La Novena regla es, que quando se procede de una Consonancia imperfecta à una perfeta, se ha de andar a la mas cercana y mas proxima: alsí como de la Tercera menor al Unisonus; y de la Tercera mayor à la Quinta: de la Sexta menor à la Quinta, y de la Sexta mayor à la Octava [...].

La Dezena regla es, que se acabe y termine con consonancia perfeta, como es en Unisonus en Octava ó en Quinzena [...].

La Onzena regla es, que se termine con clausula, la qual no puede ser sin falsa y disonante, como se dixo en su propio lugar [...].

La Dozena y postrera regla es que à cada medio Compas se sienta herir nueva voz [...] por tanto el Contrapunto ha de ser el que ha de herir siempre en el medio compas [...].”⁹⁹

⁹⁹ *Ibidem*, pp. 571-572.

Como lo hizo Bermudo en su *Declaracion*, aquí el teórico italiano llama “regla arbitraria” a la que dice se debe comenzar en especie perfecta, pues argumenta que muchos compositores de su época comienzan su contrapunto en tercera mayor, circunstancia que es bastante aceptable en ese contexto. Sin embargo, nótese que en esta primera regla sólo se está hablando del inicio del contrapunto y no del final. Para ello, menciona en la regla número diez que se termine siempre con consonancias perfectas, ya sea en unísono, octava, o en cualquiera de sus intervalos compuestos.

Una semejanza que hace Cerone con respecto a la tradición musical hispana es la segunda regla que dice que de las especies perfectas no se pueden dar dos o más seguidamente. Así establece cuatro reglas que funcionan como excepciones: una de ellas es la tercera regla que dice que se pueden poner dos perfectas cuando las consonancias sean de diferentes especies; otra la cuarta regla que dice que cuando las dos perfectas sean de la misma denominación y se mantengan en los mismos signos sin “mutarse”, sí se permiten; y la quinta regla que dice que las dos consonancias perfectas se pueden dar si las voces hacen movimientos contrarios.

Las reglas restantes de Cerone también exponen principios ya conocidos en el terreno de la teoría tradicional. Por ejemplo, la sexta dice que se pueden dar las consonancias imperfectas una tras otra sin límite, o la octava que sugiere que las partes canten con movimientos contrarios, o la novena que dice que cuando se deba ir de una consonancia imperfecta a una perfecta se haga a la que esté más cercana.

Al igual que lo hizo Tomás de Santa María en su *Arte de tañer fantasia*, el teórico de Bérgamo añade cinco reglas que están dedicadas exclusivamente al uso de las disonancias. Las explica así:

“La primera regla es, que la segunda se concede sincopada en la Semibreve y mucho mas en la Mínima que antes de Tercera andando al Unisonus [...]

La segunda regla es que, la Quarta se permite ante de la Tercera, passando à la Quinta, ò verdaderamente bolviendo à la Tercera.

La tercera regla es, que La Septima se ha de hazer antes de la Sexta, passando luego à la Octava: y siempre yran sincopadas en las dichas ocasiones. Lo mesmo se observará en sus octavas y compuestas.

La quarta regla es, que ninguna disonancia tiene fuerça de salvar con su intermission, dos consonancias perfectas de un mesmo genero, mudándose de un signo à otro; como es, poner una segunda en medio de dos unisonos, ò una Septima en medio de dos Quintas ò de dos Octavas.

La quinta regla es, que usando disonancias libres y no sincopadas, siempre han de cantar de grado, y nunca de salto; passando de presto en diminución; alsí como en

Semiminimas, ò en Corcheas, ò en Semicorcheas: que por la brevedad del tiempo en que passan de presto, no las sentimos. Pero con tal condicion que no vayan dos dissonancias inmediatamente una tras otra [...].¹⁰⁰

La primera, segunda y tercera reglas explican la manera en que deben de seguir cada una de las tres disonancias para ponerlas en composición, usadas, generalmente, como notas de paso en la parte débil del tiempo. La cuarta regla advierte que no es posible salvar dos consonancias perfectas de un mismo género que se encuentran continuas, poniendo en medio de ellas una disonancia. Y la quinta regla establece cómo deben usarse ésta clase de especies cuando no se pongan como notas de paso entre dos intervalos consonantes. Cerone las llama “disonancias libres y no sincopadas”, que pueden ser usadas si cantan de grado, pero jamás de salto, con valores breves de tiempo y nunca poniendo dos disonancias juntas, sino al contrario, alternándolas con consonancias.

Ningún teórico del Renacimiento musical hispano ofreció tan detallados ejemplos para el ordenamiento de las especies como lo hizo Cerone. El libro onceno del tratado está dedicado casi en su totalidad a exponer estos principios. Allí define lo que es compostura, citando para ello al viejo teórico franco-flamenco Tinctoris, diciendo así que “la compostura es una mezcla de diversos sonos, que suenan bien a las orejas”.¹⁰¹ Con ello podemos deducir que para el maestro italiano aprender las reglas del ordenamiento de las especies es parte del ejercicio de componer y no solamente es contrapunto en un estado más simple. Después nos habla de los tres “movimientos intervalares” que son considerados en música -unisonar, subir y bajar- y que ya habían sido mencionados anteriormente por Santa María. También nos dice los tres movimientos que usan las consonancias en la composición musical, siendo estos el movimiento contrario, el movimiento recto y el movimiento oblicuo. Con estos movimientos podemos hacer los cuatro tránsitos permitidos en las consonancias, y que aparecen ejemplificados en un esquema del tratado con las combinaciones A-B, A-D, C-B, y C-D (véase Ilustración 8).

¹⁰⁰ *Ibidem*, pp. 573-574.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 609.



Ilustración 8. Pedro Cerone, *El melopeo y maestro*, p. 615

Una vez aclarados estos puntos, Cerone incluye una serie de ejemplos minuciosamente explicados para hacer los enlaces de especies en un canto a dos voces. A la manera del *Liber de arte contrapuncti* de Tinctoris, nos explica cómo pasar desde cualquier especie consonante a otra, siendo estas el unísono y la octava, la tercera menor y mayor, la quinta perfecta y la sexta menor y mayor. Se tratan de diferentes soluciones para ordenar las especies teniendo como factor clave el juego rítmico de las voces, generando con ello tres tipos de movimientos para enlazar las especies consonantes y dos tipos de movimientos para las especies disonantes. En el caso de las primeras se pueden hacer movimientos contrarios cuando las dos voces se mueven en sentidos opuestos, movimientos oblicuos cuando una de las voces se mantiene en la misma nota mientras la otra cambia de lugar, y movimientos directos cuando ambas voces se mueven en la misma dirección. Veamos cada caso.

– Movimientos contrarios:

Según puede verse en el Ejemplo 21, según Cerone, hay tres maneras para hacer este movimiento. El primero de ellos es haciendo grados conjuntos en ambas voces (a); el segundo cuando una o ambas voces se mueven con salto o de manera “disjunta” (b); y la tercera cuando además de que una de las voces se mueve con salto, la otra se mueve de “presto en disminución” (c):

Ejemplo 21. Los movimientos contrarios según Cerone



– Movimientos oblicuos:

Son de los más recurrentes en los ejemplos de Cerone y se pueden hacer con

movimiento recto en ambas voces (a), con salto (b), y utilizando una nota de “presto en disminución” (c):

Ejemplo 22. Los movimientos oblicuos según Cerone



– Movimientos directos:

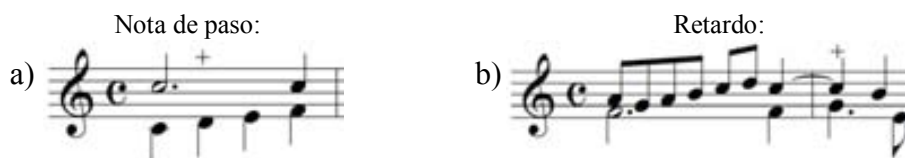
Son menos utilizados en los ejemplos de Cerone y se pueden usar de dos formas, una por movimiento recto en ambas voces (a), y la otra por salto (b):

Ejemplo 23. Los movimientos directos según Cerone



Los dos movimientos que utiliza Cerone en sus ejemplos para las especies disonantes, son lo que en terminología contemporánea llamaríamos “notas de paso” y “retardos”. Las notas de paso se usa en los tiempos débiles de un compás o en la parte débil de un tiempo, según sea el caso, y siempre resuelve a una especie consonante (a). En cambio, los retardos se dan cuando una nota que forma parte de una especie consonante se prolonga mucha más allá de su ámbito natural, ocasionando una especie disonante durante su prolongación (b):

Ejemplo 24. La nota de paso y el retardo según Cerone



Dicho lo anterior concluimos con la exposición de las partes que dedica Cerone en su tratado a explicar la forma en que deben utilizarse las especies consonantes y disonantes. Todo ello constituye el consenso general de los conocimientos teóricos en el uso de las especies que cualquier estudiante de música debía saber para ejercer la práctica de la composición polifónica. No por poca razón están presentes, en mayor o

menor medida, en todos los tratados de polifonía de la época. Pero como pudimos ver, el teórico italiano no sólo se conforma con reproducir la teoría tradicional del contrapunto para esta temática concreta, sino que además decide llevarlo a la práctica a través de sus numerosos ejemplos para ordenar las especies que nosotros hemos sintetizado en cinco diferentes movimientos.

3.1.2 Tipos de contrapunto

Cerone nos habla en su libro IX de *El melopeo*, de las dos maneras de contrapunto que según él son dichos por todos los músicos y teóricos:

“Concordablemente dizen todos los Musicos, assi Theoricos como Practicos, ansi modernos como antiguos, que ay dos maneras de contrapunto, Simple o yqual, y compuesto o disminuydo”.¹⁰²

En la tratadística hispana habían explicado este tema los teóricos Marcos Durán, Mateo de Aranda, Juan Bermudo y Francisco Montanos. Sin embargo, algunos de ellos (Marcos Durán y Montanos) consideraban que existía una tercera manera de contrapunto, el denominado “partido”, pero Cerone no lo incluye en su clasificación.

Para el maestro de Bérgamo, el contrapunto simple o igual está compuesto por las mismas figuras que hay entre en la parte del canto llano, o parte principal, y la voz contrapuntante. De tal forma que este tipo de contrapunto sólo puede estar compuesto de consonancias, ya que no permite escribir figuras en disminución. Se puede hacer de dos maneras. La primera de ellas escribiendo las mismas figuras en todo el progreso del canto como muestra en el Ejemplo 25 (*El melopeo y maestro*, pp. 574-575):

Ejemplo 25. Primera manera de contrapunto simple según Cerone



O también, en la segunda manera (Ejemplo 26, *El melopeo y maestro*, p. 574) se puede escribir con diferentes figuras en el progreso del canto, pero siempre respetando las mismas figuras entre la voz grave y la aguda:

¹⁰²*Ibidem*, p. 574.

Ejemplo 26. Segunda manera de contrapunto simple según Cerone



En cambio, el contrapunto disminuido, al que también el teórico italiano llamo “florido”, es el que se puede contraponer una nota contra dos, tres, cuatro o más figuras. A diferencia del simple, en este tipo de contrapunto sí se pueden hacer disonancias, y es para Cerone el verdadero principio de la composición. El tipo de contrapunto disminuido que propone Cerone corresponde al que Bermudo había llamado en su tratado como “libertado”. Así, el canto llano o voz principal puede estar conformado por notas de iguales valores, o también puede estar hecho por diferentes, en cuyo caso el contrapunto se vuelve más variado rítmica y sonoramente, como en el siguiente ejemplo se puede observar en el Ejemplo 27 (*El melopeo y maestro*, p. 575):

Ejemplo 27. Contrapunto disminuido según Cerone



La clasificación que hace Cerone de los tipos de contrapunto coincide en gran medida con la propuesta por los tratadistas hispanos. La única aportación que hace el teórico de Bérgamo a este caso es definir concretamente dos tipos de contrapunto simple, que nosotros llamaremos a partir de ahora como la “primera manera de Cerone” y como la “segunda manera de Cerone”.

3.1.3 La disposición de las voces

En la tratadística hispana son pocos los teóricos que nos hablan de la forma en que se deben disponer las voces de acuerdo a una relación de distancias interválicas entre cada parte. Sobre esto hablaron de manera concreta Diego del Puerto, Francisco Tovar y Mateo de Aranda, quienes casi coinciden totalmente con los intervalos máximos permitidos. En Pedro Cerone encontramos algunas consideraciones muy breves para

acomodar correctamente la distancia entre las voces que integran un canto.¹⁰³ Quizá era preferible para él subordinar estos límites a lo que resultara de los pasos imitativos que son posibles hacer cuando se trabaja a más de tres voces, así que no es tan específico como los tratadistas hispanos anteriores a él en este tema. Sólo nos da cuenta de los intervalos que se pueden utilizar según el número de voces del canto y establece algunos límites interválicos para las voces extremas de un canto a dos partes, siendo lo máximo permitido una decimosegunda, y para tres voces una decimoquinta.

Según el teórico de Bérgamo para componer a dos voces tenemos que observar primeramente el tono que vamos a usar y así poder utilizar las cláusulas en los lugares propicios. Debemos de utilizar adecuadamente los diferentes intervalos permitidos para un dúo, siendo estos el unísono, la tercera, la quinta, la sexta, la octava, y la decena. En el caso del unísono y la octava, es preferente que se reserven para el principio y final de los cantos, o en las cláusulas intermedias. Los intervalos de tercera y sexta son los que más se deben utilizar, pero procurando mezclarlos entre ellos. También se debe observar el proceso melódico de las voces, evitando hacer saltos difíciles o disonantes como los de sexta mayor, séptima o novena. Finalmente se deben hacer algunas imitaciones entre las voces, cantar por movimientos conjuntos, que las partes estén cercanas unas de otras, que los extremos de las voces no sobrepasen los doce puntos, y utilizar pausas de semibreve, mínima o menores.

Si queremos componer a tres voces, debemos elegir la voz que resulte más cómoda para iniciar el canto. La parte grave del canto debe seguir una melodía que sea lo más hermosa posible, y debe terminar en el tono sobre el cual fue compuesta la obra. Es muy importante usar correctamente las cuatro consonancias permitidas: la quinta, la sexta, la octava y la decena. La sexta se debe usar en el progreso de la composición con tercera a la parte inferior del canto y con cuarta a la parte superior, aunque a veces sucede lo contrario tratándose de sexta mayor. La octava se puede ordenar con tercera a la parte inferior y sexta a la superior en el progreso de la obra o en el fin. También se usa con quinta a la parte inferior y cuarta a la superior en cualquier lugar del canto, o con sexta a la parte inferior y tercera a la superior en el progreso de las obras. La decena se puede usar de tres maneras: con tercera a la parte inferior y octava a la superior, con sexta inferior y quinta superior, y con octava inferior y tercera superior. Finalmente la docena, la trecena y la quincena, se deben usar siempre sin octava.

¹⁰³ *Ibidem*, pp. 681-685.

Para componer a cuatro voces, Cerone nos dice que debemos ordenar los pasos de las voces a concierto. Esto se puede hacer concertando las voces de diferentes maneras. Lo más común es que el bajo y el tenor, que son las voces graves, hagan un dúo, y que el contralto y el tiple conformen otro. En cualquier momento de la composición, ya sea al principio, en el centro, o al final, el segundo dúo siempre debe procurar los mismos pasos que el primero. Cuando alguna de las voces haga el paso principal, debe servir después como acompañamiento de las que sigan. Por último, debemos observar que deben entrar y salir voces, por lo que no siempre tendremos cantando las cuatro voces al mismo tiempo, pues habrá pasajes con sólo dos o tres voces. Al respecto el teórico italiano no da más explicaciones para componer a este número de voces, y nos remite a consultar su libro XV en donde pone muchos ejemplos de entradas a cuatro partes que más tarde comentaremos.

3.1.4 El contrapunto imitativo: las fugas comunes

El maestro Cerone en su tratado nos habla de un tipo de contrapunto imitativo que llama “fugas comunes”. Con ello se refiere a que se tratan de procedimientos bastante superados por la vanguardia musical y que no representan ninguna dificultad ni novedad para su tiempo. Los describe así:

“...Y ay se ponen, y no en principio, porque se entienda que no las devemos usar muy a menudo, si no a vezes en medio de las obras, por no caer en aquellas fugas, que (como dixen) son tan comunes, que no se halla libro en el qual muchas y diversas vezes no esten replicadas.”¹⁰⁴

Este tipo de fugas son las mismas que Santa María en su *Arte de tañer fantasia* llama “fugas con los pasos travados” para referirse a aquellas en que las voces que la integran se imitan a poca distancia de tiempos. Cerone dice que estas fugas no deben usarse con mucha frecuencia, y que por el contrario, deben procurarse aquellas que vayan más apartadas:

“...para apartarse de semejantes fugas docenales o comunes, pusieron en uso otras nuevas y de mas estudio, y no tan usadas: que son las que se hacen después de dos, tres o quatro compases”.¹⁰⁵

Aunque Cerone considera estas fugas comunes muy elementales, decide incluirlas en su tratado para que sirvan de práctica a los principiantes que se inician en

¹⁰⁴ *Ibidem*, pp. 772-773.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 773.

el arte de la composición, ya que son muy fáciles de componer y sin “artificio”.¹⁰⁶ El teórico de Bérnago utiliza los mismos términos que Zarlino para denominar a las voces que integran la fuga. Llama “guía” a la voz que propone el movimiento melódico a imitar (es decir, la primera voz), y “consecuente” o “consiguiente” a la que le sigue con los mismos pasos (en este caso la voz “fugada” o que “huye”).

Según Cerone hay tres maneras de hacer fugas comunes: a la cuarta, a la quinta y a la octava, tanto en disposición superior como inferior. Para que se puedan realizar correctamente estas fugas es necesario que la voz guía se construya con un cierto perfil melódico para que la voz consiguiente concuerde armónicamente al realizar la imitación. Debido a la poca distancia que separa a las dos voces -apenas uno o dos tiempos- los pasos a seguir deben ser mucho más limitados y estrictos. Santa María lo explicó de una manera muy simple e incompleta, diciendo, por ejemplo, que tenemos que fijarnos si la melodía guía tiene un perfil ascendente o descendente. Si es ascendente se pueden hacer imitaciones a la cuarta superior o a la quinta superior después un tiempo, y a la cuarta inferior o quinta superior después de dos tiempos. Si el perfil melódico es descendente se pueden hacer imitaciones a la cuarta inferior o quinta superior después de un tiempo, y a la cuarta superior o quinta inferior después de dos tiempos. Montanos apenas incluyó algunos ejemplos de imitaciones hechas a la quinta superior e inferior después de dos y cuatro tiempos sin ninguna explicación previa para su elaboración. En cambio, Cerone presenta una descripción más completa para realizar este tipo de fugas, quedando de la manera que se muestra en los ejemplos (*El melopeo y maestro*, pp. 808-810):

Ejemplo 28-a. Fugas comunes después de un tiempo según Cerone

a.1. Fuga a la cuarta superior: la melodía de la guía debe tener movimientos ascendentes por grados conjuntos u octava que no sobrepase la duración de una mínima (corchea), y descender por tercera y quinta:



¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 807.

a.2. Fuga a la quinta superior: la melodía de la guía debe moverse por intervalos ascendentes de tercera y quinta, y descender de grado por cuarta, sexta y octava:



a.3. Fuga a la octava superior: la melodía de la guía debe tener intervalos ascendentes de cuarta y sexta, y descendentes de tercera y quinta:



a.4. Fuga a la cuarta inferior: la guía debe tener una melodía que suba por intervalos de tercera y quinta, y descienda por grados conjuntos y por octava:



a.5. Fuga a la quinta inferior: la guía debe subir por grados conjuntos, por cuarta y sexta, y bajar por tercera y octava:



a.6. Fuga a la octava inferior: la melodía de la guía debe subir por tercera, quinta y octava, y bajar por cuarta:



Ejemplo 28-b. Fugas comunes después de dos tiempos según Cerone

b.1. Fugas a la quinta superior o cuarta inferior: la melodía de la guía debe evitar los movimientos ascendentes de segunda y cuarta, y los de tercera y quinta descendente:



b.2. Fugas a la quinta inferior o cuarta superior: las melodías de la guía deben evitar usar terceras y quintas ascendentes, y segunda y cuartas descendentes:



b.3. Fuga a la octava superior: la melodía de la guía debe evitar las segundas y quintas ascendentes, y segunda y cuartas descendentes:



b.4. Fuga a la octava inferior: la melodía de la guía debe evitar segunda y cuarta ascendente, y segunda y quinta descendente:



Cuando Cerone explica los pasos que debe seguir la guía para hacer fugas después de un tiempo, concuerda completamente con las características presentadas en las guías de los ejemplos de Santa María. Así, el teórico madrileño dice que la guía de una fuga a la cuarta superior debe tener un perfil melódico ascendente por grados conjuntos, pero no dice, como después lo afirmaría Cerone en su tratado, que la guía también debe tener movimientos descendentes de tercera, tal como se puede observar en la guía del ejemplo de Santa María (véase Ejemplo 10-a.1):



Esta melodía de Santa María, que puede ser replicada a la cuarta superior después de un tiempo, hace movimientos ascendentes por grado conjunto y movimientos descendentes por salto de tercera. Sin embargo, utiliza en algunas ocasiones notas de paso escritas en corcheas o semicorcheas para darle una continuidad a melódica a la guía, y que de esta manera no queden muchos saltos de tercera (ver compases 3, 4 y 5 del ejemplo anterior). Aunque el teórico madrileño no hace constancia de ello, Cerone afirma después que en este tipo de replica también se pueden utilizar en la melodía-guía el movimiento ascendente de octava y el descendente de quinta. Así se puede observar en la guía del ejemplo que corresponde a Cerone (véase Ejemplo 28-a.1):



También en un ejemplo de Santa María de fuga a la quinta inferior después de un tiempo, en cuyo caso el teórico madrileño dice que corresponde hacer una melodía-guía ascendente por grados conjuntos, no explica, como lo haría después Cerone, que se pueden hacer movimientos ascendentes de cuarta y descendentes de tercera; no obstante, los vemos en la guía de dicho ejemplo (véase Ejemplo 10-a.4):



A los anteriores movimientos del ejemplo de Santa María, Cerone añadiría que también es posible que la melodía-guía, además de subir por grados conjuntos y cuarta, y bajar por tercera, pueda hacer a la vez el ascenso de sexta y descenso de octava, aunque éste último movimiento no lo incluye en su ejemplo (véase Ejemplo 28-a.5):



Para hacer la fuga a la quinta inferior después de un tiempo, además de hacer movimientos descendentes por grados conjuntos, Santa María utiliza los mismos que después Cerone diría, éstos son los de tercera ascendente y cuarta descendente que podemos observar en la guía de un ejemplo del teórico madrileño (véase Ejemplo 10-b.4):



Además de los anteriores intervallos melódicos, Cerone dice que se pueden hacer ascensos de quinta (pero no los demuestra en su ejemplo) y descensos de sexta y octava como en la guía de uno de sus ejemplos (véase Ejemplo 28-a.2):



Para hacer la fuga a la cuarta inferior después de un tiempo, Santa María también realiza movimientos que no especifica en su tratado y los podemos encontrar en el de Cerone. Para este tipo de fuga, además de hacer movimientos descendentes por grados conjuntos, el teórico madrileño utiliza los de tercera ascendente que después Cerone afirmarí­a en su tratado. Así se puede observar en un ejemplo del mismo Santa María (véase Ejemplo 10-b.1):



Cerone da noticia de que también se pueden usar los de quinta ascendente (aunque no los incluye en su ejemplo) y los de octava descendentes. Este último se puede observar en la siguiente guía de uno de sus ejemplos (véase Ejemplo 28-a.4):



Si en las fugas con los pasos trabados después de un tiempo, Santa María y Cerone coinciden ampliamente, en las que se hacen después de dos tiempos no encontramos ninguna similitud. Incluso Montanos, que hace ejemplos de imitaciones a la quinta superior o inferior después de dos tiempos (véanse Ejemplos 15 y 16-a), no coincide en absoluto con lo que después dice Cerone; sin embargo, está más cerca de los pasos que realiza Santa María. Por ejemplo, cuando Cerone explica cómo hacer una guía para una fuga-imitación a la quinta superior o cuarta inferior, en cuyo caso según él se realiza el mismo procedimiento, dice qué intervallos no deben usarse. En este caso

prohíbe usar los ascendentes por grados conjuntos y la cuarta, y los de tercera y quinta descendente. No obstante, en las guías de los ejemplos de Santa María vemos que no se respetan estos lineamientos, tal como se puede observar en uno de sus ejemplos de una fuga a la quinta superior (véase Ejemplo 10-a.2):



Tampoco encontramos coincidencias en las indicaciones que hace Cerone y los ejemplos de Santa María para hacer las fugas a la quinta inferior o cuarta superior después de dos tiempos. Cerone recomienda que se eviten las terceras y quintas ascendentes, y las segundas y cuartas descendentes, pero esto es casi justo lo que no hace Santa María en la siguiente guía de una fuga a la quinta inferior después de dos tiempos (véase Ejemplo 10-b.2):



Sólo Cerone nos da especificaciones para realizar una fuga con los pasos trabados a la octava superior o inferior, así que no podemos someterla a comparación con los teóricos hispanos. En tal caso el teórico italiano dice que si hacemos una fuga-imitación a la octava superior después de un tiempo, se debe construir la guía con intervalos ascendentes de cuarta y sexta, y descendentes de tercera y quinta, de la siguiente manera (véase Ejemplo 28-a.3):



Si se hace a la octava inferior después de un tiempo, los intervalos que deben usarse son los de tercera, quinta y octava ascendente, y el de cuarta descendente, como aparece en la guía del siguiente ejemplo (véase Ejemplo 28-a.6):



Cuando se hace a la octava superior después de dos tiempos, la guía debe evitar los intervalos de segunda y quinta ascendentes, y los de segunda y cuarta descendentes. Y en la octava inferior no hacer segunda y cuarta ascendente, ni segunda y quinta descendente.

Podemos concluir que cuando hacemos fugas con los pasos trabados, únicamente es relevante seguir las reglas de los teóricos hispanos y Cerone cuando hay una distancia de un tiempo (véase Tabla 7). Si la distancia es de dos tiempos, las indicaciones de los tratadistas son relativas, pues se pueden emplear todos los intervallos melódicos en la realización de la guía, ya que así lo demuestran los ejemplos musicales que citamos anteriormente.

Tabla 7. Intervallos para hacer la guía de una fuga con los pasos trabados después de un tiempo

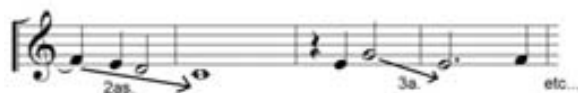
Tipo de fuga	Intervallos permitidos
4ª superior	Ascendentes de grados conjuntos y octava Descendentes de tercera y quinta
4ª inferior	Ascendentes de tercera y quinta Descendentes de grados conjuntos y octava
5ª superior	Ascendentes de tercera y quinta Descendentes de cuarta, sexta y octava
5ª inferior	Ascendentes de grados conjuntos, cuarta y sexta Descendentes de tercera y octava
8ª superior	Ascendentes de cuarta y sexta Descendentes de tercera y quinta
8ª inferior	Ascendentes de tercera, quinta y octava Descendentes de cuarta

Cerone nos expone un único ejemplo de una fuga común a tres voces (Ejemplo 29, *El melopeo y maestro*, p. 811). Curiosamente, el teórico de Bérnago tomó prestado este ejemplo del también único de esta clase expuesto por Santa María en su *Arte de tañer fantasia* (véase Ejemplo 11). Cerone copió este ejemplo en forma reducida, pues de los veinte compases del original sólo puso doce (por inexplicables razones en *El melopeo* no se otorga crédito al autor original). Este hecho es una evidencia de la gran influencia que la tratadística hispana ejerció sobre el teórico italiano.

A diferencia de Santa María, Cerone explica claramente el proceso que se debe seguir para hacer este tipo de fuga a tres voces. Dice que en este caso la segunda voz debe entrar después de dos tiempos a la octava inferior, y la tercera voz después de un compás a la cuarta inferior. Es importante que la parte de la guía no entone segunda, ni cuarta, ni octava ascendentes; ni tampoco segunda, tercera y quinta descendentes. Asimismo, se deben evitar dos terceras melódicas seguidas, así como también evitar dos cuartas:

Ejemplo 29. Fuga a tres voces de Cerone

Estas prohibiciones de intervalos que hace Cerone son justamente violadas por el único ejemplo de Montanos de estas características. Sin embargo, sigue casi la misma propuesta de entrada de las voces del ejemplo original de Santa María con la primera consiguiente a la cuarta inferior después de dos tiempos y la segunda consiguiente a la octava inferior después de tres compases. Veamos cómo Montanos hace lo contrario al reglamento del teórico italiano en su ejemplo (véase Ejemplo 16-d):



Con el ejemplo de Montanos queda demostrado que las reglas que después establece Cerone para hacer una fuga con estas características no son del todo absolutas, sino relativas. Por otro lado, queda evidenciado por las coincidencias que encontramos en los ejemplos musicales, que cuando se compone una fuga a tres voces hay una preferencia por hacer la primera consiguiente con los pasos trabados y la segunda consiguiente con los pasos sueltos. Asimismo, se trabaja preferentemente con imitaciones hechas a intervalos de cuarta y octava.

En su exposición de las fugas comunes el maestro de Bérnago no ofrece ninguna novedad trascendente, sino por el contrario, se limita a reproducir de forma muy simple la tradición teórica del contrapunto imitativo. Esto se debe muy probablemente a que le da más importancia a exponer ampliamente otros procedimientos imitativos más modernos. Sin embargo, en el Libro XV de su tratado incluye una serie de numerosos ejemplos en donde ilustra el orden de las entradas de las voces a cuatro partes. Recordemos que Santa María en su tratado nos había hablado ya de estas entradas, mostrando preferencia por la división del canto en dos dúos que debían ser ligados cuidadosamente en referencia a la posición de la cláusula del primero de ellos. Francisco Montanos también nos había hablado de este proceso de entradas con dos dúos, pero a diferencia de Santa María, sus procedimientos eran mucho más libres e ingeniosos, proponiendo incluso, unas entradas “con dos pasos”. De la misma manera que estos tratadistas, Cerone nos habla de unas entradas que tienen muchas posibles combinaciones, escribiendo para ello más de un centenar de ejemplos. Las divide al igual que Montanos en dos tipos, en entradas con un paso y en entradas con dos pasos. Las que se hacen con un paso dice que son las más usadas por los compositores, y consisten en que todas las partes imitan los pasos que hace la primera voz, pudiendo hacerse en los intervalos de cuarta, quinta u octava superior o inferior. El orden de la entrada de las partes se puede hacer en todas las combinaciones posibles con las voces de la plantilla polifónica: cantus, altus, tenor y bassus. Por ejemplo, a continuación podemos observar un canto a cuatro partes con una estructura dividida en dos dúos al estilo de Santa María (*El melopeo y maestro*, p. 818). El primero de ellos, el Dúo A, está compuesto por la voz del cantus-altus a la quinta inferior, y el Dúo B por el bassus-tenor

también a la quinta inferior, quedando así:

Ejemplo 30. Entrada con un paso de Cerone

The image displays a musical score for a four-part vocal ensemble (Cantus, Altus, Tenor, Bass) in common time. The score is divided into two systems. The first system, labeled 'Dúo A', shows the Cantus (C) and Tenor (T) parts. The Cantus part begins with a melodic line, and the Tenor part enters with a similar line an octave lower. The second system, labeled 'Dúo B', shows the Altus (A) and Bass (B) parts. The Altus part begins with a melodic line, and the Bass part enters with a similar line an octave lower. Arrows indicate the entry points for each duo. The score concludes with a double bar line.

Pero para Cerone, el segundo tipo de entradas, que son las que se hacen con dos pasos, son mejores, pues dice que permiten mejor claridad a la letra. Sin embargo, también dice que no son tan usadas por los compositores.¹⁰⁷ De la misma forma que Montanos, estas entradas de Cerone consisten en dos voces que proceden en una imitación y las otras dos con una diferente; es decir, existen dos guías. Con ello se pueden hacer gran cantidad de combinaciones cambiando el orden de las entradas de las guías y sus consiguientes, así como también los intervalos en los cuales se hace la fuga, y se puede cambiar la distancia de tiempos o compases entre cada una de las entradas de las voces. Por ejemplo, podemos observar el caso del Dúo A que está compuesto por las voces del cantus-tenor haciendo una fuga a la octava inferior, y el Dúo B que está compuesto por las voces del altus-bassus haciendo otra fuga de las mismas características (*El melopeo y maestro*, p. 815):

¹⁰⁷*Ibidem*, p. 813.

Ejemplo 31. Entrada con dos pasos de Cerone

The image shows a musical score for a four-part setting (C, A, T, B) in common time. The score is written on four staves. The top staff (C) starts with a treble clef and a common time signature. The second staff (A) starts with a treble clef and a common time signature. The third staff (T) starts with a treble clef and a common time signature. The bottom staff (B) starts with a bass clef and a common time signature. The score is divided into two sections: 'Dúo A' and 'Dúo B'. 'Dúo A' is indicated by a bracket above the first two staves (C and A) and an arrow pointing to the first measure of the A staff. 'Dúo B' is indicated by a bracket below the last two staves (T and B) and an arrow pointing to the first measure of the B staff. The music consists of eighth and quarter notes, with some rests.

Dicho todo lo anterior, terminamos con la exposición de las “fugas comunes” de Cerone. Podemos concluir que en términos generales hay una gran relación entre el teórico de Bérgamo y los tratadistas hispanos Santa María y Montanos. En *El melopeo* vemos reproducido casi con estricto apego a la tradición española de la segunda mitad del siglo XVI, los lineamientos principales de la técnica imitativa. Si bien Cerone reconoce que son “pasos” muy utilizados por todos los compositores, y que por la misma razón se deben buscar otras técnicas más “nuevas” y complejas, no le resta interés ni dedicación en su tratado. Prueba de ello es que su libro decimoquinto, “Que es de los lugares y pasos comunes”, representa un ingente trabajo de más de cien ejemplos de entradas con fuga a la manera de Santa María y Montanos, en donde no sólo expone lo ya ejemplificado por estos dos tratadistas españoles, sino que amplía el abanico de combinaciones posibles en entradas con “un paso” y “dos pasos”. Otra prueba contundente de que Cerone sigue la línea de desarrollo propuesta por la tratadística hispana, es la copia parcial que hace de un ejemplo de fuga a tres voces de Santa María. Sin embargo, a pesar de ello, Cerone también muestra signos de originalidad al diferir, al menos sutilmente, de algunas propuestas de los teóricos hispanos, particularmente en lo que se refiere al perfil melódico de las guías para hacer fugas con los pasos “trabados” después de dos tiempos. Pero la originalidad de Cerone no se limita a este aspecto concreto, pues en lo que concierne a la teoría de las “fugas comunes” no vemos su punto culminante, sino que se atrevería a explorar más allá de ese contexto hispano con los recursos técnicos más avanzados de la línea de desarrollo zarliniana, como veremos detalladamente a continuación.

3.2 Del canon, la fuga y la imitación ceroniana

Reunimos en este apartado los contenidos del libro decimocuarto de Cerone “A donde particularmente se trata de los Canones, Fugas, del Contrapunto a la XII y de otros de mucho primor y arte”. Este libro constituye la parte más compleja de toda la teoría del contrapunto del maestro italiano. Es también la parte más interesante por tratarse en su totalidad de razonamientos teóricos y prácticos que reúnen y amplían los preceptos de *Le istituzioni harmoniche* de Zarlino. Allí expone las diferencias existentes entre los términos de fuga, imitación y canon, y propone una serie de ejemplos de gran complejidad (incluso superiores a los de Zarlino) para demostrar las “sutilezas” de la música.

3.2.1 De las diferencias entre los procedimientos imitativos

Para Cerone los términos de canon, fuga e imitación son muy parecidos, aunque conservan diferencias sustanciales que sólo les hace falta saber a los más “profesos”. Nos atestigua que en su tiempo, entre los músicos prácticos llamaban comúnmente a estas clases de recursos musicales solamente como “cánones”,¹⁰⁸ situación que siempre generaba confusiones.

Cerone se introduce al libro decimocuarto de *El melopeo* diciendo que tratará unos cantos “ingeniosos” y “artificiosos” que pertenecen a la compostura.¹⁰⁹ Después declara que “una de las cosas esenciales y aun difficultosas que hay en la Musica, es saber componer un canto a dos con primor y arte”.¹¹⁰ Aunque no lo dice expresamente, Cerone toma esta cita textual del folio 64 de la segunda parte del *Arte de tañer fantasia* de Santa María. Esto nos demuestra una vez más (la otra fue la copia parcial de un ejemplo de fuga a tres voces del teórico madrileño) que el maestro italiano se valió de fuentes teóricas hispanas para elaborar partes de su tratado. Por otro lado, con esta cita textual, Cerone confirma que tenemos que dominar primeramente la composición a dos voces para convertirnos en buenos compositores. De allí la importancia de practicar con este número de voces los dos géneros que existen para componer “artificiosamente”, es decir, la imitación y la fuga, y así dominar también la compleja elaboración de cánones.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 772.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 763.

¹¹⁰ *Ibidem*.

La diferencia entre fuga e imitación, Cerone la expone de una forma muy similar a la que hace Zarlino en su tratado.¹¹¹ Podríamos decir que el teórico de Bérghamo se basó directamente en éste último, pero debido a que, como ya es común en este tipo de situaciones, Cerone no da el crédito de las fuentes que consulta en su tratado. Dice así:

“Fuga o consecuencia, es aquella remedacion de puntos que se haze entre dos o mas partes, de las quales las que entran despues de la Guia la van imitando por sus movimientos: procediendo no solamente por los mesmos grados, mas también por los mesmos intervalos de Tono o de Semitono, etc. ... La diferencia pues, que ay entre la Fuga y la Imitacion es, que la Fuga tiene cuenta no tan solamente de los grados con que procede la primera parte, mas también de los intervalos: y la Imitacion tiene cuenta solamente de los grados ... La fuga, por usar sus propios intervalos, se ha de hazer al Unisonus, a la Quarta ... a la Quinta, a la Octava y sus compuestas: a diferencia de la Imitacion, la qual (como dicho es) se haze a la Segunda, a la Tercera, a la Sexta, a la Septima, y a otros semejantes intervalos: y extraordinariamente se haze tambien a la Quarta y a la Quinta. Esto digo ser propio de la Fuga y la Imitacion ordinaria, que siendo contraria, la Fuga usa tambien los intervalos de la Imitacion, y la Imitacion usa los de la Fuga ...”¹¹²

De la misma manera que lo hace Zarlino, Cerone llama a la “fuga” también como “consecuencia” o “consequenze”, como originalmente está en el tratado veneciano. Entonces, la fuga o consecuencia es un procedimiento imitativo que se hace entre dos partes en la que, la voz principal o “guía” es repetida a cierta distancia por otra voz respetando no sólo la dirección de sus movimientos melódicos (grados), sino también el tipo de intervalos con que lo hace, siguiendo a detalle el número de tonos y semitonos de cada uno de ellos. Así, por ejemplo, en una fuga se tiene que distinguir entre un intervalo de tercera mayor y menor, en el entendido de que el primero de ellos tiene dos tonos completos y el segundo sólo un tono y medio. Para que sea posible obtener una fuga en la que se repitan estrictamente los mismos grados e intervalos de la guía, es necesario que entre ambas voces haya una distancia interválica de unísono, cuarta, quinta, octava o sus compuestos. En el siguiente ejemplo de Cerone (*El melopeo y maestro*, p 767) podemos observar una fuga a la quinta inferior que reproduce los movimientos melódicos de su guía con exactitud:

¹¹¹ Para una comparación véase Zarlino, Gioseffo, *Le istitutioni harmoniche*, Venecia, 1558, pp. 262-263.

¹¹² Cerone, Pedro, *El melopeo y maestro*, Nápoles: Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613, pp. 765-766.

Ejemplo 32. Fuga de Cerone

En cambio, en la imitación sólo se siguen los movimientos de la guía sin importar que no sean los mismos intervalos. Así, por ejemplo, si hay un movimiento melódico en la guía de una tercera mayor (dos tonos), en la voz que repite se puede hacer una tercera menor (un tono y medio). Por lo tanto, en este caso es posible hacer las imitaciones a una distancia interválica de segunda, tercera, sexta y séptima, aunque como lo advierte Cerone, también en ciertos casos puede resultar una imitación con intervalos inexactos en ciertos procedimientos a la cuarta o a la quinta. En el siguiente ejemplo de Cerone (*El melopeo y maestro*, p 770) hay una imitación a la tercera superior en donde no se reproducen con exactitud los intervalos de la guía:

Ejemplo 33. Imitación de Cerone

Bien advierte Cerone, que cuando se hace un procedimiento imitativo con los movimientos contrarios (más adelante nos detendremos a explicar este procedimiento), los intervalos propios de la fuga y la imitación no salen con el mismo efecto. Así se pueden hacer fugas con los movimientos contrarios a la tercera o séptima, e imitaciones contrarias a la quinta u octava. En tal caso, unos pueden usar los intervalos de los otros, según corresponda al perfil de la melodía.

En vista de la confusión que generaban los conceptos teóricos para definir los tipos de contrapunto imitativo, Cerone también ofrece una definición de “canon”. Dice que esta palabra era usada frecuentemente entre los cantores de la época y que quizás por esta razón dicho vocablo era confundido con frecuencia con otros estilos de

composición.¹¹³ Incluso también afirma que algunos escritores antiguos utilizaban esta palabra para nombrar algunos procedimientos que más bien eran fugas e imitaciones, pero que les decían así basándose en el efecto similar que estos tipos de canto producen.¹¹⁴ Sin embargo, más correctamente, “canon” sería un canto compuesto por una o más partes que imitan lo que hace la primera de ellas esperando algunas pausas, cuyo requisito fundamental es ser escritas en una sola parte, según se muestra en la Ilustración 9. Se trata de un canon que está previsto para ser interpretado a seis voces; no obstante, sólo está escrita una sola voz. Pero a razón de que las seis voces interpretan la misma línea melódica entrando a diferentes tiempos, cada una de las entradas de las voces se señalan con el signo ·S·, que según Cerone es llamado *presa* por los italianos y *canon* por los españoles.¹¹⁵ Al final del canto se pone la señal de repetición para ser cantado a “beneplácito de los cantantes... a manera de círculo o corona”.¹¹⁶

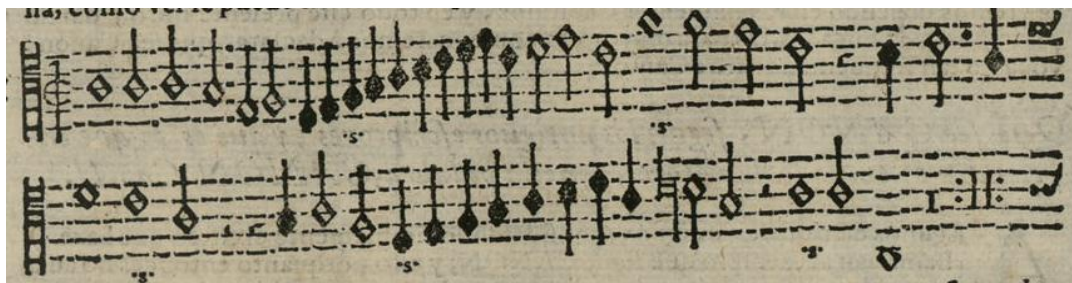


Ilustración 9. Pedro Cerone, *El melopeo y maestro*, p. 764

Zarlino, en *Le istituzioni harmoniche*, ya había hablado de este tipo de imitaciones llamándolas “Due parti ridutte in una”. Allí hay una descripción del funcionamiento de esta composición de manera muy semejante a como lo hizo después Cerone. Sin embargo, en cuanto al término que debía emplearse para nombrar esta forma, los dos teóricos distan un poco sus criterios. Zarlino dice que “alcuni Musici poco intelligenti nominano Canon quello, che doverebonno dire Conseguenza”¹¹⁷ De esta manera, Zarlino no está de acuerdo en que se denomine “canon” a aquellas composiciones a varias voces que se escriben con una sola parte. Él se decanta por el término “consecuencia” seguido por el intervalo al cual se hace la imitación, por ejemplo, “Consecuencia alla Diapason” cuando se hace una imitación a la octava. En la

¹¹³ *Ibidem*, p. 763.

¹¹⁴ *Ibidem*.

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 767.


¹¹⁶ *Ibidem*, p. 764.

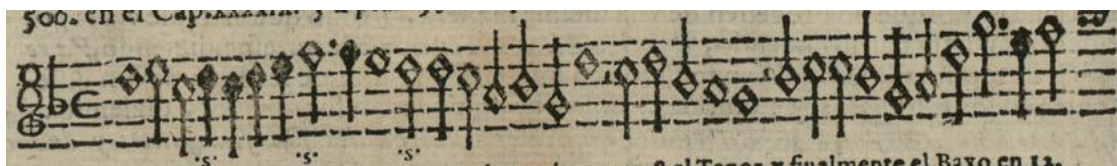
¹¹⁷ Zarlino, Gioseffo, *Le istituzioni harmoniche*, Venecia, 1558, p. 214.

Ilustración 10 podemos observar la forma en que Zarlino escribe sus “consecuencias” reducidas en una parte, llamándolas “due parti ridutte in una”:



Ilustración 10. Gioseffo Zarlino, *Le istituzioni harmoniche*, pp. 214-215

Zarlino no ofrece ninguna clasificación de los tipos de “consecuencia” reducidas a una línea melódica. Por su parte, Cerone establece que hay dos tipos de canon, unos son lo que no tienen acompañamiento de otras voces que no formen parte de la imitación de la guía (como en los anteriores ejemplos), denominados como “cánones simples”; y los otros contienen, además del canon, otras voces que proceden libremente, llamados “cánones resolutivo”. De la primera clase encontramos a la vez dos tipos más: el canon simple sin fin determinado y el canon simple con fin determinado. El que no tiene fin determinado es semejante al que expusimos en la Ilustración 9, y que Cerone dice que se puede cantar a manera de “círculo” o “corona” a “beneplácito” de los cantantes. En cambio, el que tiene fin determinado es aquél que finaliza cuando la primera voz llega a la última nota del canto, y así, al mismo tiempo, el resto de las voces terminan justo donde se pone la señal de “calderón” para cada una de ellas. Zarlino diría que el nombre de esta señal  es “coronata”.¹¹⁸ Así lo vemos en la Ilustración 11:



¹¹⁸ *Ibidem*, p. 259.

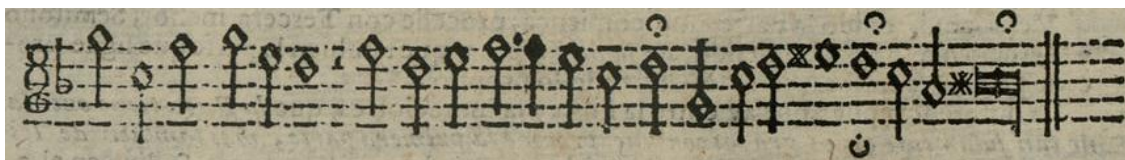


Ilustración 11. Pedro Cerone, *El melopeo y maestro*, pp. 764-765

El otro tipo de canon, el llamado “resoluto”, tiene la particularidad de que se encuentra acompañado por otras voces que no forman parte del desarrollo de éste. En la Ilustración 12 podemos ver un ejemplo de Cerone que tiene la parte del canon escrita para ser interpretada por las voces del *tenor* y el *quinto*. El resto de las voces, el *tiple*, el *alto* y el *baxo*, hacen sólo la función de partes de acompañamiento:

Ilustración 12. Pedro Cerone, *El melopeo y maestro*, p. 765

Cabe destacar que en este ejemplo, Cerone no escribió las partes del acompañamiento completas, reduciéndolas sólo a los primeros compases. Dice el teórico italiano que estos tipos de canon son los más frecuentados por los compositores porque tienen “más gracia” y salen “siempre más lindos”.¹¹⁹

En conclusión, podemos decir que para Cerone, sean de uno u otro tipo, el requisito fundamental que debía presentar un canon es estar escrito en una sola parte con sus correspondientes señales de “presas” y “calderones”, aunque estuviera construido como una imitación o fuga, tal y como veremos más adelante.

Hay otro tipo de contrapunto imitativo al que Cerone denomina “canon mixto”. Se trata de una forma de canto que procede en fuga por una parte, y también en imitación por otra. Esto quiere decir que ha momentos se procede con la rigidez imitativa de una “fuga” en donde se respetan estrictamente los tipos de intervalos (observando entre tonos y semitonos), y en otros momentos se procede solamente en

¹¹⁹ Cerone, Pedro, *El melopeo y maestro*, Nápoles: Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613, p. 765.

“imitación” siguiendo los grados sin distinguir los tipos de intervalos. El teórico italiano lo explica así:

“Y porque las Imitaciones y Fugas hechas a la Quarta y a la Quinta, de ordinario se mantienen en los extremos de una Deducion, de aquí es que no pueden ni subir, ni baxar mas aquellos términos, passando a otra Deducion, sin peligro de no quebrar la regla. Por esta causa pues, los Componedores, casi siempre, componen semejantes Canones, Mixtos: es asaver, que ni aguardan puntualmente las observaciones de la Imitacion, ni observan del todo las reglas de la Fuga: mas mezclando las unas con las otras, forman los cantos que tienen la Guia y la Consiguiente, parte en Fuga y parte en Imitacion...”¹²⁰

Con ello quiere decir que no todas las fugas, aunque se hagan en los intervallos de cuarta y quinta, pueden proceder con rigidez debido a las diferencias de tonos y semitonos que se presentan en una escala melódica, él lo llama “pasar a otra deducción”. Así, por ejemplo, si tenemos en una “guía” las notas Sol-Fa imitadas por otra voz a la quinta inferior, la segunda mayor (2M) que hay originalmente en la guía se convierte en segunda menor (2m) al transportarlas a Do-Si en la voz “consiguiente”. En este caso, la voz “consiguiente” ha superado el ámbito de la “deducción” de la “guía”, generando con ello un problema de diferencia de un semitono. En la Ilustración 13, Cerone escribe un “canon mixto” a dos voces a la cuarta superior. Allí podemos observar, con el símbolo de cruz, la parte en donde termina el proceso de la imitación y comienza el de la fuga:

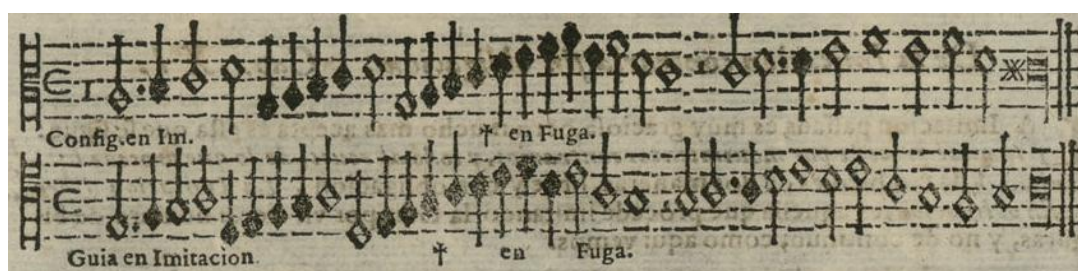


Ilustración 13. Pedro Cerone, *El melopeo y maestro*, p. 772

En vista de la dificultad que genera el hacer una fuga o imitación que se apege a la estricta normativa de los intervallos, Cerone dice que los compositores casi siempre hacen cánones mixtos, ya que no tienen que respetar las reglas de una o de otra técnica.¹²¹ Nótese que el teórico italiano califica como “canon” a este tipo de

¹²⁰ *Ibidem*, p. 772.

¹²¹ *Ibidem*, p. 772.

composición, aunque en su ejemplo no lo construye con una sola línea melódica. Esto lo hace probablemente para que los lectores del tratado puedan comparar, en pentagramas separados, en donde inicia y termina cada proceso. Sin embargo, este hecho no quita la posibilidad de que el ejemplo pueda escribirse en una sola parte, haciendo así honor al título de “canon”.

Sin embargo, tiempo antes, en *Le istituzioni harmoniche* ya se había dado noticia de la existencia de un tipo de canto que se aproxima al denominado “canon mixto” por Cerone. Allí Zarlino lo llama “guida & il conseguente parte in fuga & parte in imitatione”, y dice que aunque no es propiamente una fuga, ni tampoco una imitación, es común que se le llame solamente como “fuga”.¹²² En dicho tratado encontramos primeramente un ejemplo de este procedimiento escrito en dos pentagramas, como lo vimos en el anterior ejemplo de Cerone, pero a continuación Zarlino dice que también se puede reducir a una sola parte, de la manera que se muestra en la Ilustración 14:

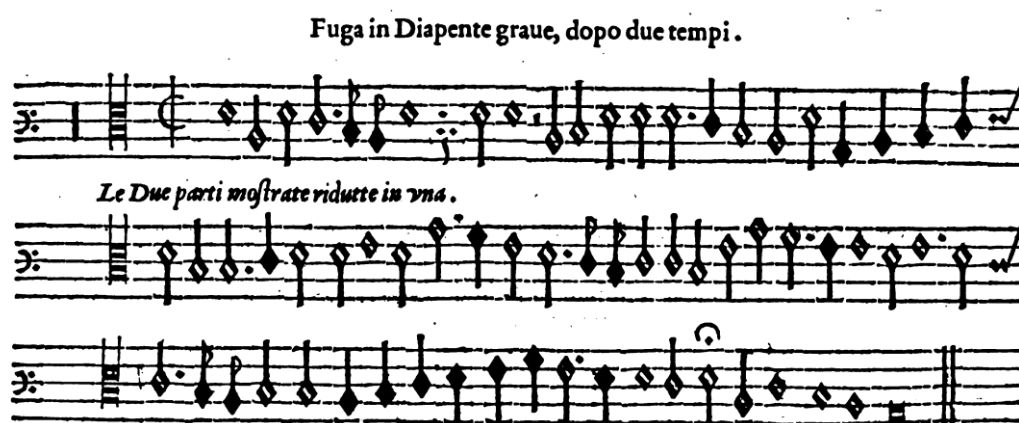


Ilustración 14. Gioseffo Zarlino, *Le istituzioni harmoniche*, p. 220

El “canon mixto” o el “parte in fuga & parte in imitatione”, es en ambos casos una solución práctica para una norma tan rígida como lo es el de la fuga estricta. Con esto, ambos teóricos justifican que ni en la fuga ni en la imitación es posible llevar a cabo un procedimiento imitativo que se apegue con tanta rigidez a las diferencias de intervalos que hay entre una melodía “guía” y su parte “consiguiente”. En consecuencia de las muchas confusiones que se generaban a raíz de este problema, por algo Cerone advierte en su tratado, como ya lo habíamos comentado, que la diferencia entre fuga e imitación sólo les hace falta saber a los más “profesos”, ya que en el ámbito práctico de

¹²² Zarlino, Gioseffo, *Le istituzioni harmoniche*, Venecia, 1558, p. 219-220.

la composición no tiene tanta importancia.

También en Santa María y Montanos fue visible que los términos de fuga e imitación no eran muy precisos. El primero dijo que la fuga quiere decir “huyda”, y llamó así a todos sus ejemplos musicales imitativos que hizo a la cuarta, a la quinta y a la octava. Montanos no ofreció ninguna definición de estos conceptos, pero utilizó el de “imitación” para nombrar a la mayoría de sus procedimientos imitativos a la quinta, que en la acepción de Santa María serían más bien fugas, y sólo utilizó el de “fuga” para nombrar a los que se hacen a la manera de “guida & consequente” de Zarlino y que después Cerone llamaría “cánones”. Sin embargo, los dos teóricos hispanos no profundizaron en las distintas maneras de fuga e imitaciones como lo haría antes que ellos Zarlino y como después lo ratificaría y ampliaría Cerone. Solamente Santa María nos llega a hablar de dos tipos de fuga, una de ellas llamada de “pasos trabados” por estar la guía y su consiguiente a poca distancia de tiempos, y la otra nombrada de “pasos sueltos” por haber una mayor distancia entre las voces que integran la fuga. No obstante, los dos teóricos italianos nos hablan en sus respectivos tratados de dos tipos de fugas e imitaciones que los teóricos hispanos ejemplificaron sin saberlo.

Según Cerone, hay dos formas de hacer las fugas e imitaciones, la “desatada” o “libre”, y la “atada” u “obligada”. En la primera de ellas la melodía *consiguiente* procede imitando solamente un cierto número de figuras de la *guía*, quedando libre y sin obligación el resto del canto. De igual forma, aunque puede hacerlo, no está sometida a respetar los mismos valores de figuras de la *guía*.¹²³ En el Ejemplo 34 (*El melopeo y maestro*, p. 766) vemos una fuga desatada al unísono que no sigue los mismos valores rítmicos de las notas, pero sí la misma melodía en los primeros compases:

Ejemplo 34. Fuga “desatada” o “libre” de Cerone

Por tratarse de una fuga, observamos en el anterior ejemplo que sólo los dos

¹²³ Cerone, Pedro, *El melopeo y maestro*, Nápoles: Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613, p. 766.

primeros compases de los movimientos interválicos de la melodía-guía son reproducidos con exactitud por la consiguiente (aunque con diferente rítmica), ya que después el procedimiento se vuelve libre. En el caso de una imitación de las mismas características, la voz consiguiente no reproduce los mismos intervalos pero sí los mismos grados (*El melopeo y maestro*, p 771):

Ejemplo 35. Imitación “desatada” o “libre” de Cerone



La segunda forma de fugas e imitaciones, las llamadas por Cerone “atadas” u “obligadas”, proceden por las mismas notas y respetando cualquier particularidad de la melodía principal, sean silencios, figuras y grados; y en el caso de la fuga también los intervalos de tono o semitono. Es común que este tipo de procedimientos se puedan escribir en una sola parte, a la manera de “canon”, como podemos observar en la Ilustración 15:

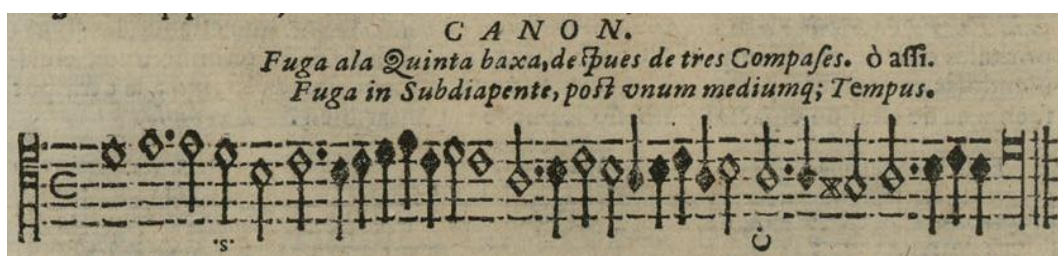


Ilustración 15. Pedro Cerone, *El melopeo y maestro*, p. 767

La imitación “atada” u “obligada”, que también se puede escribir a la manera de “canon”, sólo guarda una diferencia con la fuga de este tipo, y es que no respeta los mismos intervalos que la melodía-guía. Por ejemplo, el siguiente procedimiento imitativo (*El melopeo y maestro*, p. 771), que también se hace a la quinta inferior como se presenta en la Ilustración 15, podemos observar que hay una diferencia de semitono

en algunos movimientos melódicos que hay entre la guía y su consiguiente:

Ejemplo 36. Imitación “atada” u “obligada” de Cerone



Anteriormente, en *Le istituzioni harmoniche*, Zarlino también había hablado de las dos maneras en que se puede hacer una fuga o una imitación, pero a diferencia de Cerone, aquél llama a la desatada o libre como “sciolta”, y a la atada u obligada como “legata”.¹²⁴ Por lo demás, Cerone coincide completamente con Zarlino según los procedimientos que hemos descrito arriba.

Los teóricos hispanos, Santa María y Montanos, escribieron en sus tratados estos dos procedimientos de fugas e imitaciones, especialmente los de tipo “desatados” o “libres”, ya que representan la mayoría de sus ejemplos musicales. Sin embargo, no encontramos ninguna explicación al respecto en sus impresos. Cerone se esforzó en reproducir en sus más de cien ejemplos de entradas con uno y dos pasos, las imitaciones y fugas de tipo “desatadas” que los tratadistas españoles habían propuesto con anterioridad.

Los tipos de entradas a cuatro voces de Cerone, a la manera del *Arte de tañer fantasia* y del *Arte de musica theorica y practica*, y que están escritas de forma “desatada”, representan los procedimientos más usuales en la práctica musical, tal como lo veremos más adelante cuando hagamos nuestro análisis de los motetes de Peñalosa y Morales. En el Ejemplo 37 (*El melopeo y maestro*, p. 822) podemos observar uno de estos procedimientos a cuatro voces “con un paso”:

¹²⁴ Véase Zarlino, Gioseffo, *Le istituzioni harmoniche*, Venecia, 1558, pp. 258-259, 263-264.

Ejemplo 37. Entrada con imitación “desatada” a cuatro voces “con un paso” de Cerone

Puede verse que los primeros cuatro compases de la guía son imitados por las tres voces consiguientes (el altus, el bassus y el cantus) casi de forma exacta, sólo en la voz del bajo se puede observar que lo que corresponde al cuarto compás de la guía sufre un cambio de tipo rítmico (se pone una blanca con punto en lugar de una redonda). Después de este procedimiento imitativo de cuatro compases, todas las voces (a excepción del cantus) proceden sin imitación, dando lugar así a lo que se denomina la forma “desatada” o “libre”. Se trata de una entrada a cuatro voces en “imitación” por no reproducirse los mismos intervalos, respetando tonos y semitonos, entre la guía y sus consiguientes. En otro ejemplo (*El melopeo y maestro*, p. 816), pero ahora haciendo una entrada con dos pasos, podemos observar que uno de los dúos está compuesto por las voces del bassus-altus a la cuarta superior y el otro por el cantus-tenor a la quinta inferior:

Ejemplo 38. Entrada con fuga “desatada” a cuatro voces “con dos pasos” de Cerone

Se trata de un procedimiento fugado por que en los dos dúos las voces consiguientes proceden estrictamente por los mismos intervalos de sus guías. Se puede ver que el dúo bassus-tenor, cuya guía es de tres compases, tiene una variante rítmica en la primera nota de la consiguiente, cambiando el valor original de una redonda por el de una blanca. El dúo cantus-tenor tiene una guía de dos compases y medio que se reproducen con exactitud en la voz consiguiente. Sin embargo, en ambos dúos el resto del canto procede de manera “desatada” o “libre”, es decir, sin seguir ninguna fuga o imitación.

Pero Cerone no acaba con su exposición de las fugas e imitaciones siguiendo los modelos de los teóricos hispanos y las formas imitativas más sencillas de Zarlino, tal como lo hemos visto hasta aquí, sino que decide ir un poco más allá y explicar unas maneras de contrapunto más complejas. Estos tipos de contrapunto imitativo más complejos son una continuación a los procedimientos más avanzados de *Le istituzioni harmoniche*, como lo son la imitación y la fuga por movimientos contrarios y el denominado por Zarlino “contrapunto doppio”, como veremos a continuación.

Tabla 8. Conceptos ceronianos de canon, fuga e imitación

Técnica imitativa	Descripción	Tipos
Imitación	Remedación de puntos entre dos o más partes que se hace sin distinción de tonos y semitonos de los intervalos, pero respetando los grados.	- Desatada o libre - Atada u obligada
Fuga	Huida de una voz y otra que va tras ella siguiéndola, con los mismos pasos, mismos grados, mismos tonos y semitonos y cualquier otra particularidad.	- Desatada o libre - Atada u obligada
Canon	Canto compuesto por dos o más partes que imitan lo que hace la primera voz esperando diferentes pausas, y todo esto escrito en una sola parte.	- Canon simple - Canon resolutivo

3.2.2 De las diversas maneras de hacer fugas e imitaciones

Cerone dice en su tratado que en generaciones anteriores a él, los teóricos de la música exhortaron a los compositores a que hicieran fugas cuyas partes estuvieran lo más cercanas posibles, es decir, que después de la *guía*, el *consiguiente* entrara uno o dos tiempos tarde, y así sucesivamente el resto de las voces. Sin embargo, el hacer este

mismo procedimiento generó que se cayese inevitablemente en una forma común de composición “a tal grado que hoy día no se halla casi fuga que no se haya usado millones de veces”.¹²⁵ En cambio, los compositores más modernos empezaron a utilizar nuevos procedimientos para apartarse de ese estilo de composición tradicional. Para ello, sigue diciendo, apartaron más las voces hasta por una distancia de un compás, un compás y medio, y dos compases, y utilizaron también la imitación y fuga contraria generando formas de composición tan nuevas y apartadas que “no tienen regla tan cierta, como las viejas, y así el modo que se ha de tener en formarlas es incierto”.¹²⁶ Entonces, al no haber reglas específicas para formar estas nuevas composiciones, el teórico de Bérgamo recomienda que las partes canten por grados conjuntos lo más que se pueda, que después de una consonancia perfecta siga una imperfecta, y que se respeten las demás reglas ordinarias.

Las fugas e imitaciones ordinarias o comunes a las que se refiere Cerone que hacían los antiguos, es muy probable que sean las del tipo que describieron los tratadistas hispanos en sus tratados. Si bien es cierto, las fugas e imitaciones de Santa María y Montanos iban apartadas más de “uno o dos tiempos”, por lo demás, siempre hacían los mismos procedimientos acostumbrados, y que seguramente, se convirtieron en modelos o fórmulas comunes para todos los compositores. Así que con un sentido innovador (al menos en intención), Cerone propone otras formas para hacer procedimientos imitativos que se aparten de los que hasta entonces eran los más usados. Se pueden hacer de diversas maneras ordenando cada una de las partes con diferentes funciones polifónicas. Por ejemplo, en una composición a varias voces, dos de las partes pueden proceder como fuga o imitación y las voces restantes acompañando a las primeras en estilo libre. Según el teórico italiano este es el procedimiento usado por Josquin des Prez, Cristóbal de Morales y Palestrina en algunas de sus composiciones.¹²⁷ No obstante, existen tantas maneras de ordenar las voces que Cerone decide ejemplificarlas y así dar testimonio de lo que es posible hacer en composición, pero prefiere no poner ejemplos en estilo “libre”, puesto que para él son muy fáciles, y decide concentrarse en las de tipo “obligado”. Entre el capítulo XIII y el XXIV del libro decimocuarto, encontramos doce modelos complejos de fugas e imitaciones escrita en forma de “canon”. Estos doce modelos están desarrollados bajo estas técnicas

¹²⁵ Cerone, Pedro, *El melopeo y maestro*, Nápoles: Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613, p. 772.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 773.

¹²⁷ *Ibidem*.

específicas: los “movimientos ordinarios”, los “movimientos contrarios” y la “mudanza de pausas”. A continuación explicaremos cada caso a detalle.

a) La técnica de los movimientos ordinarios

Los movimientos ordinarios que usa Cerone en sus fugas-imitaciones se asemejan a las expuestas por los tratadistas hispanos anteriores a él, pero la diferencia radica en que los del teórico italiano están hechos en intervalos poco comunes y a mayores distancias de tiempo entre la guía y la consiguiente. Utiliza imitaciones de intervalos no tradicionales como los de segunda, tercera, e incluso novena, y a distancias de tiempo que van desde un compás hasta los seis compases.

En uno de los ejemplos de Cerone se propone un canto a tres voces cuya guía se pueden replicar a la segunda y tercera superior después de uno y dos compases. Se trata de una imitación en razón de que no se respetan estrictamente los mismos intervalos de la guía. El ejemplo está escrito en forma de “canon”, es decir, en una sola línea melódica con indicaciones de las entradas (calderón) y finales (presas) de las consiguientes. Esto quiere decir que se trata de una imitación “atada” u “obligada”, en donde se siguen, en orden estricto, todos los pasos de la guía, tal como lo podemos observar en la Ilustración 16 y su transcripción que damos a continuación:

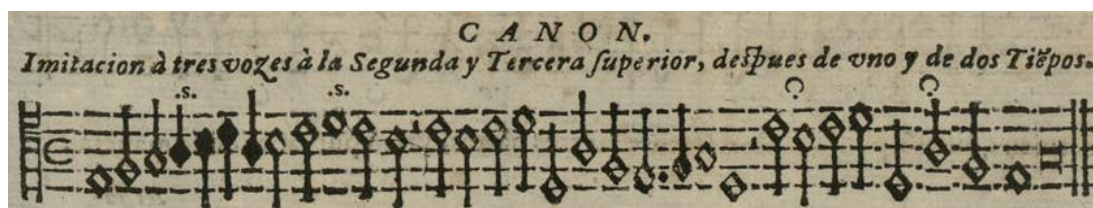


Ilustración 16. Pedro Cerone, *El melopeo y maestro*, p. 775

Transcripción de la Ilustración 16



El teórico aclara que en este tipo de procedimientos no sólo tenemos la posibilidad de ver las tres partes como un todo, si no que por ejemplo, si sólo cantaran las dos partes consiguientes por sí solas, formarían una idea polifónica. Lo mismo sucedería si sólo dejáramos cantar la guía con alguna de las consiguientes, excluyendo así una de las voces. En conclusión, tenemos un canon escrito a tres voces que también se puede cantar sólo a dos voces. Algunas recomendaciones que debemos seguir para componer este tipo de canto es evitar que la parte principal exceda el intervalo melódico de una octava, y si se puede reducir a una sexta, mejor será el resultado. Se debe también vigilar especialmente que no haya saltos melódicos inconvenientes, ni tampoco hacer intervalos armónicos de séptima y novena puesto que no causarían buen efecto.¹²⁸

Otro movimiento ordinario e “innovador” de Cerone, es el que se hace a tres voces con imitaciones a la quinta y novena inferior, siendo éste último un intervalo muy poco frecuentado por los compositores. Así lo podemos observar en la Ilustración 17 y su correspondiente transcripción. Es un ejemplo escrito también como un canon y considerado “imitación” por no reproducir estrictamente los mismos intervalos de la guía, sigue pasos “atados” a la quinta inferior después de dos compases, y a la novena inferior después de cuatro:

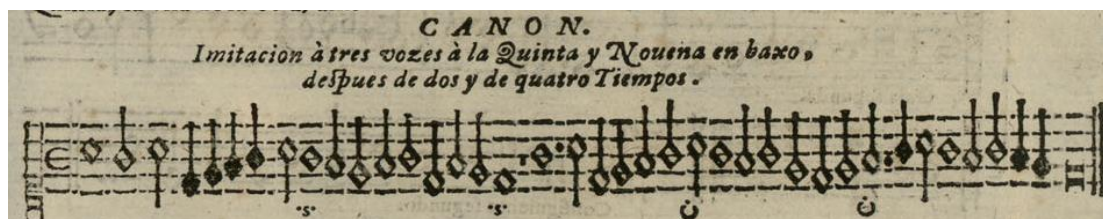


Ilustración 17. Pedro Cerone, *El melopeo y maestro*, p. 777.

¹²⁸ *Ibidem*, p. 776.

Transcripción de la Ilustración 17

The image shows a musical score for three voices: Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The time signature is common time (C). The top staff (A) is labeled 'Guía'. The middle staff (T) is labeled 'Consiguiente a la 5ª inferior'. The bottom staff (B) is labeled 'Consiguiente a la 9ª inferior'. The score consists of two systems of three staves each. The first system shows the beginning of the piece, and the second system shows the continuation of the melodic line and its imitations.

Dice el teórico que para hacer el anterior tipo de imitación no es necesario observar muchas reglas. Tan sólo debemos evitar hacer séptimas, pues a excepción de ésta, todas las demás consonancias y disonancias están permitidas. También se debe controlar que la *guía* o parte principal no exceda de los seis puntos en sus extremos.¹²⁹

Por último, Cerone nos presenta un procedimiento imitativo a cuatro voces con un grado mayor de complejidad. Se trata de una imitación a cuatro voces con dos pasos, es decir, con la presencia de dos guías que funcionan independientemente una de la otra. Habíamos visto que Montanos nos había hablado de las entradas comunes con dos pasos, las cuales se hacían a una distancia entre la guía y la imitación que no superaba los dos compases, y siempre escritos en estilo “desatado” o “libre”. No obstante, la diferencia con este procedimiento moderno de dos pasos, no son los intervalos en los cuales se hace la imitación, pues como veremos, se utilizan los tradicionales de cuarta y quinta, sino de que se trata de una fuga-imitación en estilo “atado”, y en que las distancias que separan las guías de las imitaciones, que son de seis compases, no habían sido mencionadas por los tratadistas hispanos. Para poder escribir este canto en forma de canon, Cerone tuvo que hacerlo en dos partes, puesto que no es posible escribir los dos pasos en una sola melodía. En todo caso, se trata de un canto a cuatro voces compuesto de dos cánones simultáneos a dos voces cada uno. Así lo podemos ver en la

¹²⁹ *Ibidem*

Ilustración 18 y su correspondiente transcripción que damos a continuación:



Ilustración 18. Pedro Cerone, *El melopeo y maestro*, p. 778

De la unión de los dos anteriores cánones surge un canto a cuatro voces que se resuelve de la siguiente manera:

Transcripción de la Ilustración 18





No hay reglas particulares para hacer estas imitaciones a dos pasos. A decir por Cerone, sólo se necesita del buen “albedrío del compositor el usar toda suerte de consonancias y disonancias, según la orden de las buenas reglas musicales”.¹³⁰

b) La técnica de los movimientos contrarios

Cerone propone un recurso imitativo alternativo al de los movimientos ordinarios, éste es el de los “movimientos contrarios”. Consiste en que la melodía de la “guía” es imitada por la “consiguiente” haciendo los pasos en sentido opuesto. Al respecto Zarlino, en *Le istituzioni harmoniche*, ya había dado noticia anteriormente de esta forma de componer. En uno de sus ejemplos de imitación por movimientos contrarios podemos ver claramente cómo se desarrolla esta técnica contrapuntística (*Le istituzioni harmoniche*, p. 219):

Ejemplo 39. Imitación por movimientos contrarios de Zarlino



La exposición de la técnica de los movimientos contrarios de Cerone tiene mucho en común con la de Zarlino. En ambos encontramos explicadas las posibilidades

¹³⁰ *Ibidem*, p. 778.

de hacer una fuga o una imitación, según sea el caso, utilizando esta particular técnica, ya sea en pasos de tipo “atados u obligados” o de tipo “desatados o libres”. Si se hacen como en el primer caso, se pueden escribir en forma de “canon”, como lo podemos ver en la Ilustración 19:

Fuga di due tempi alla Settima acuta, per mouimenti contrárij.

Ilustración 19. Gioseffo Zarlino, *Le istituzioni harmoniche*, p. 216

En cambio, si se hacen con los pasos “desatados” o “libres”, entonces es necesario escribir la composición en dos pentagramas separados, tal como ejemplifica Cerone en la siguiente fuga por contrarios movimientos, en donde los primeros tres compases proceden por imitación de intervalos en forma estricta, pero después se vuelve libre (*El melopeo y maestro*, p 767):

Ejemplo 40. Fuga por movimientos contrarios de Cerone

Los cantos que proceden con movimientos contrarios y con los pasos “desatados”, como en el anterior ejemplo, dice Cerone que son más fáciles de hacer, pues sólo quedan con obligación los primeros compases de la guía y después se procede libremente sin ningún tipo de imitación. En cambio, de los que se componen con los

pasos trabados, el teórico de Bérghamo reconoce que no quedan “tan graciosos ni tan lindos”¹³¹ debido a los requisitos que deben cumplir para que no queden consonancias ni pasos prohibidos.

Uno de los ejemplos más complejos de Cerone con la técnica de los movimientos contrarios es el que propone a cuatro voces con dos pasos. Zarlino no llegó a exponer en su tratado un canto con este grado de dificultad. Consiste en que hay dos guías con sus respectivas consiguientes escritas en forma de canon de manera independiente. La Guía I se imita a la quinta superior después de cuatro compases, como en la Ilustración 20 podemos observar; y la Guía II hace el mismo procedimiento según se observa en la Ilustración 21 y la correspondiente transcripción que damos más abajo:



Ilustración 20. Pedro Cerone, *El melopeo y maestro*, p. 779.



Ilustración 21. Pedro Cerone, *El melopeo y maestro*, p. 780

Si unimos las dos guías y sus imitaciones queda un canon compuesto por dos dúos, uno de ellos cantado por las voces del tenor-cantus, y el otro por las del bassus-altus:

¹³¹ *Ibidem*, p. 780.

Aunque Cerone advierte que estos cantos a cuatro voces con dos pasos son especialmente muy complejos y debido a ello no son tan perfectos, es importante que se sigan las siguientes recomendaciones: se eviten todas las disonancias, que las voces canten por grados conjuntos, que entre el cantus y el altus no haya intervalo de cuarta, y que la “guía” o parte principal no exceda en sus extremos de los ocho puntos.¹³² Este nivel de complejidad se vuelve extremo en otros cantos que propone el teórico de Bérghamo que consiste en mezclar las técnicas de la mudanza de pausas con la de los movimientos contrarios, como veremos a continuación.

c) La técnica de la mudanza de pausas

Cerone nos explica otro recurso imitativo que se puede utilizar en el contrapunto y que no propusieron Zarlino ni los teóricos hispanos. La mudanza de pausas es una técnica que permite brindar mayor diversidad a los cantos polifónicos. Consiste en cambiar, en un canto determinado, ya sea por movimientos ordinarios o contrarios, el orden original de la entrada de las voces. En uno de sus ejemplos, Cerone escribe una imitación a dos

¹³² *Ibidem*, p. 780.

voces por movimientos contrarios en forma de canon, indicando que la melodía sirve de guía la primera vez que se cante, pero en la repetición tendrá la función de consiguiente. Así lo podemos observar en la Ilustración 22 y las dos transcripciones que damos a continuación:



Ilustración 22. Pedro Cerone, *El melopeo y maestro*, p. 773

En la primera entrada, la voz guía, que está en la voz grave, debe ser imitada a la cuarta superior después de un compás y medio, quedando de la siguiente manera:

Transcripción I de la Ilustración 20



Para realizar la mudanza de pausas en este ejercicio a dos voces, la melodía original de la guía, que se encuentra en la voz grave, pasa a ser la consiguiente aguardando las respectivas pausas. Así, con esta mudanza de pausas, el orden de la entrada de las voces es diferente, y en consecuencia, también cambia su función. En la mudanza de pausas la voz aguda pasa a ser la guía, y la voz grave la consiguiente:

Transcripción II de la Ilustración 22



Las reglas que Cerone puntualiza para hacer este procedimiento son en principio, proceder por movimientos contrarios vigilando no se hagan quintas imperfectas, utilizando únicamente consonancias perfectas e imperfectas y excluyendo las disonancias pues no hacen buen efecto. La única manera en que se pueden incluir las disonancias es usando figuras de semicorcheas (semimínimas), situación en la que se podrían emplear segundas y cuartas.¹³³

Hay otra forma de hacer los movimientos contrarios según Cerone. Esta forma es la más compleja de todos los procedimientos propuestos por el teórico de Bérgamo. Consiste en construir un canto a cuatro voces en los que haya la presencia de dos guías que se imitan por contrarios movimientos, y a la vez exista la posibilidad de hacer mudanza de pausas. Debido a que se trata de una imitación “con dos pasos” y de manera “atada” u “obligada”, se puede escribir en forma de “canon” pero en dos partes separadas. En la Ilustración 23 vemos la primera guía que se imita a la tercera inferior:



Ilustración 23. Pedro Cerone, *El melopeo y maestro*, p. 780

En la Ilustración 24 vemos que la segunda guía que es imitada a la novena inferior:



Ilustración 24. Pedro Cerone, *El melopeo y maestro*, p. 780

¹³³ *Ibidem*, p. 774.

Uniendo las dos guías y sus consiguientes obtenemos la resolución original a cuatro voces en donde el primer dúo estará integrado por el altus-tenor a la tercera inferior, y por segundo dúo integrado por el cantus-bassus a la novena inferior:

Transcripción I de las Ilustraciones 23 y 24

Para hacer la mudanza de pausas de esta imitación a cuatro voces con dos pasos, y con movimientos contrarios, es necesario cambiar la función original de las voces; es decir, aquellas voces que hacían la función de guía pasaran a ser consiguientes, y las voces consiguientes serán ahora la guía. De esta manera, tenemos que ahora el primer dúo estará integrado por tenor-altus a la tercera superior, y el segundo dúo por el bassus-cantus a la novena superior:

Transcripción II de las Ilustraciones 23 y 24

The image displays a musical score transcription for four voices: C (Cantus), A (Alto), T (Tenor), and B (Bass). The score is written in common time (C) and consists of two systems. The first system shows the initial entries of the voices. The Tenor part (T) is annotated with 'Guía I (antes consiguiente I)' and 'Consiguiente I (antes guía I)'. The Bass part (B) is annotated with 'Guía II (antes consiguiente II)'. The second system shows the continuation of the parts, with the Alto part (A) annotated with 'Consiguiente II (antes guía II)'. The notation includes various rhythmic values such as minims, crotchets, and quavers, along with rests and dynamic markings.

Cerone no da recomendaciones adicionales para hacer este tipo de canto tan complejo. Solamente dice que se deben apegar a las recomendaciones generales para hacer cantos con movimientos contrarios y que cada compositor haga uso de su habilidad y buena intuición. Ningún teórico hispano propuso nunca un canto de este nivel de complejidad, ni tampoco observamos uno semejante entre los que propuso Zarlino en su tratado. Sin embargo, en todo caso Cerone desarrolla los procedimientos que en su momento fueron los más avanzados de Zarlino, como es el caso particular de las fugas e imitaciones por movimientos contrarios. Pero también Cerone desarrollo otros con igual nivel de complejidad que los de este último tratadista, nos referimos al “contrapunto doblado” y otros más que expondremos a continuación.

Tabla 9. P. Cerone, *El melopeo y maestro: modelos de fugas e imitaciones* (Libro XIV, cap. 12-24)

Fugas e imitaciones	Descripción de la técnica imitativa
A dos voces	<ul style="list-style-type: none"> - Imitación y fuga contraria que muda las pausas de las voces. - Imitación y fuga a la cuarta y quinta superior e inferior con mudanza de pausas entre las voces.
A tres voces	<ul style="list-style-type: none"> - Fuga ordinaria a la octava superior después de uno y dos compases. - Fuga a la segunda y tercera superior e inferior después de uno y dos compases. - Imitación a la tercera y quinta inferior después de dos y cuatro compases, en la que cada parte puede cantar por sí sola añadiendo consiguientes al unísono después de dos y cuatro compases. - Imitación a la quinta y novena inferior después de dos y cuatro compases.
A cuatro voces	<ul style="list-style-type: none"> - Imitación con dos pasos, el primero a la cuarta superior después de seis compases y el segundo a la quinta inferior después de seis compases. - Imitación con dos pasos por movimientos contrarios, ambos a la quinta superior después de cuatro compases. - Imitación con dos pasos por movimientos contrarios y con mudanza de pausas, a la tercera inferior después de cuatro compases y a la novena inferior después de cuatro compases. - Fuga a la decena inferior después de dos y cuatro compases por movimiento contrario, y fuga ordinaria a la octava inferior después de doce compases con opción de mudanza de pausas. - Fuga a la octava superior después de seis compases e imitación a la quinta inferior por movimientos contrarios después de dos y cuatro compases con opción de mudanza de pausas. - Fuga en octava superior después de dos compases, en quinta inferior después de cuatro compases, y en cuarta superior después de seis compases.

3.2.3 Otros recursos imitativos

Hemos agrupado en esta sección de nuestro capítulo de la teoría de Cerone, otros recursos del contrapunto imitativo que encontramos en los libros decimo y la segunda mitad del decimocuarto y el decimoquinto de *El melopeo*. Uno de ellos es el contrapunto doblado, que según Cerone es una “cosa de maravilla”, una “ingeniosa y peregrina composición”¹³⁴ que había sido expuesta anteriormente por Zarlino como “contrapunto doppio”.¹³⁵ Otro recurso imitativo es de los “contrapuntos replicados”, unos procedimientos comunes que consisten en repetir simultáneamente la línea melódica de un contrapunto que se compone sobre un canto llano. Finalmente, hablaremos de los “cantos cancrizantes”, una técnica que consiste en que dos voces canten una misma melodía, pero una empezando por el principio y la otra por el final.

¹³⁴ *Ibidem*, p. 784.

¹³⁵ Zarlino, Gioseffo, *Le institutioni harmoniche*, Venecia, 1558, p. 229.

a) El contrapunto doblado

Cerone dice que a esta técnica de composición los italianos la llaman *contrapunto doppio*, obviamente en referencia a Zarlino, que traducido al castellano queda como “contrapunto doblado”. Consiste en que las partes que cantan se cambian de lugar, la grave en aguda y la aguda en grave, resultando así en la repetición diferentes efectos y variadas consonancias.¹³⁶ El teórico de Bérghamo hace una exposición de esta técnica del contrapunto de forma muy similar a Zarlino, de tal manera que resultaría difícil dudar la estrecha relación que hay entre los dos teóricos. En este aspecto Cerone se reserva casi exclusivamente a “reproducir” lo expuesto por su antecesor italiano, poniendo en *El melopeo* una serie de ejemplos muy parecidos a los que están en *Le istituzioni*. Estos ejemplos, que son abundantes en ambos tratadistas, los podemos sintetizar en tres tipos de contrapunto doblado: los ordinarios, con movimientos contrarios y sin mudanza de pausas.

Los de tipo ordinario se pueden doblar a intervalos de octava, décima o decimosegunda. En el siguiente ejemplo de Cerone (*El melopeo y maestro*, p. 785) observamos un contrapunto principal que hace una imitación a la quinta inferior y su versión doblada lo hace a la octava. Esto quiere decir que la voz de la guía se baja una octava y la voz consiguiente, por el contrario, sube una octava:

Ejemplo 41. Contrapunto doblado ordinario

The image displays two musical systems. The first system, titled "Contrapunto principal:", consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line. The lower staff is in bass clef and contains a lower melodic line. The second system, titled "Versión doblada ordinaria:", also consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains the original melody from the first system, but shifted up an octave, indicated by an "8va" marking above the staff. The lower staff is in bass clef and contains the original lower melody from the first system, shifted down an octave, indicated by an "8va" marking below the staff. Two blue arrows originate from the first system: one points from the upper staff to the upper staff of the second system, and the other points from the lower staff of the first system to the lower staff of the second system.

Los contrapuntos que se doblan por movimientos contrarios tienen un efecto distinto a los ordinarios. Para ello, dice Cerone, es necesario componer un contrapunto principal que siga los siguientes lineamientos: “no poner unísono después de tercera, ni octava después de decena si el canto sube con las dos parte conjuntamente; las síncopas se deben hacer con consonancias únicamente; y ambas voces deben estar lo más

¹³⁶ Cerone, Pedro, *El melopeo y maestro*, Nápoles: Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613, p. 784.

cercanas posible”.¹³⁷ En el siguiente ejemplo de Cerone (*El melopeo y maestro*, p. 791) hay un contrapunto principal en estilo libre sin imitación que en su versión doblada la voz grave sube por séptima y la voz aguda baja por novena, cambiando así de lugar y procediendo por movimientos contrarios al del principal:

Ejemplo 42. Contrapunto doblado por movimientos contrarios

Contrapunto principal: Versión doblada por contrarios movimientos:

Por último, los contrapuntos que se doblan sin mudanza de partes consisten en que una o más voces de la parte principal, cuando pasan a la versión doblada, no cambian de lugar. En el siguiente ejemplo (*El melopeo y maestro*, p. 793) hay un contrapunto libre a dos voces que en la versión doblada la voz grave se conserva sin cambios, mientras tanto, la aguda sólo se baja una tercera inferior:

Ejemplo 43. Contrapunto doblado sin mudanza de partes

Contrapunto principal: Versión doblada sin mudanza de partes:

Algunas recomendaciones generales que da Cerone para hacer los contrapuntos doblados son limitar el ámbito melódico de las voces del contrapunto principal a doce puntos o menos, para así evitar el cruzamiento de las voces, y vigilar que en la versión del contrapunto doblado no resulten intervalos disonantes.

¹³⁷ *Ibidem*, p. 791.

a) Contrapuntos replicados

Los contrapuntos replicados son una técnica que nos describe Cerone para repetir la línea melódica del contrapunto en una voz superior o inferior al unísono o a diferentes intervalos de distancia, así como de tiempos. Los hay de tres tipos: contrapuntos replicados de la primera regla, de la segunda regla, y replicados en fuga. Los de la primera regla son los más sencillos, pues se hacen repitiendo la melodía contrapuntante en una voz superior o inferior simultáneamente. Se pueden hacer a la tercera, a la cuarta, a la octava o sus compuestos. En el siguiente ejemplo de Cerone (*El melopeo y maestro*, p. 598) podemos observar un canto que replica la voz del contrapunto a la tercera superior:

Ejemplo 44. Contrapunto replicado de la primera regla

The image shows a musical score with three staves. The top staff is labeled 'Réplica del contrapunto a la 3a superior' and contains a melodic line in treble clef. The middle staff is labeled 'Contrapunto' and contains the same melodic line. The bottom staff is labeled 'Canto llano' and contains a simple harmonic line in bass clef. The time signature is common time (C). The score ends with 'etc...'.

Los contrapuntos replicados de la segunda regla hacen un procedimiento distinto. Su réplica consiste en hacer mudanza de voces; es decir, que las agudas pasan a las graves y viceversa. Aunque se asemejan a los contrapuntos doblados, su diferencia radica en que en este caso hay la presencia de un canto llano. La mudanza de voces se puede hacer a diferentes intervalos según cada caso. En el siguiente ejemplo (*El melopeo y maestro*, p. 602) la voz del contrapunto se muda a la quinta inferior y la del canto llano a la octava superior:

Ejemplo 45. Contrapunto replicado de la segunda regla

The image shows two musical examples side-by-side. The left one is labeled 'Contrapunto principal' and shows a melodic line in treble clef and a harmonic line in bass clef. The right one is labeled 'Contrapunto replicado de la segunda regla' and shows the same melodic line in bass clef (labeled '5a') and the same harmonic line in treble clef (labeled '8a'). Blue arrows indicate the voice exchange: one arrow points from the treble clef of the first example to the bass clef of the second, and another points from the bass clef of the first to the treble clef of the second. Both examples end with 'etc...'.

Y los contrapuntos que se replican en fuga, Cerone los llama así porque hay una distancia de tiempos entre la melodía del contrapunto principal y la melodía de la réplica de este contrapunto. Puede hacerse en los intervalos de unísono, quinta u octava. En el siguiente ejemplo (*El melopeo y maestro*, p. 605) se observa una réplica fugada del contrapunto al unísono después de un tiempo:

Ejemplo 46. Contrapunto replicado en fuga

The image shows a musical score with three staves. The top staff, labeled 'Contrapunto', is in treble clef and contains a melodic line. The middle staff, labeled 'Réplica del contrapunto al unísono', is also in treble clef and shows the same melodic line starting later in time. The bottom staff, labeled 'Canto llano', is in bass clef and contains a simple harmonic accompaniment. The time signature is common time (C). The score ends with 'etc...'.

Los lineamientos generales para realizar los contrapuntos replicados varían según el intervalo al cual se hace la réplica, pues se deben evitar ciertas consonancias y disonancias para obtener buenos resultados en la réplica.

c) El canto “cancrizante”

Un último recurso técnico que nos describe Cerone para el contrapunto, es el canto “cancrizante”, una técnica que consiste en que dos voces canten la misma melodía, una empezando por el principio y la otra por el final. Se le llama así porque camina a manera de cangrejo “hacia atrás”.¹³⁸ Dicha melodía se debe componer siguiendo los siguientes lineamientos:

- No usar síncopa ni ligadura con disonancia.
- Evitar cualquier punto disonante.
- No utilizar figuras con puntillo de aumentación.
- Que las partes procedan por términos llanos los mas que sea posible, es decir, sin muchos saltos melódicos.
- Se deben componer primero una cantidad de compases con las reglas dichas anteriormente, de modo tal que al encontrarse a la mitad de la composición, debe

¹³⁸ *Ibidem*, p. 804.

imaginarse que esa primera mitad es inicio de una voz, y al mismo tiempo, el final de otra.

Haciendo un canto cancrizante a cuatro voces quedarán dos líneas melódicas de la manera como podemos observar en la Ilustración 25 y su correspondiente transcripción:



Ilustración 25. Pedro Cerone, *El melopeo y maestro*, p. 805

Transcripción de la Ilustración 25

◊ = 0



Cerone compone el anterior ejemplo pensando en que las partes canten al unísono la melodía. Sin embargo, nos dice que también es posible hacer otros cantos cancrizantes que se puedan escribir en cualquier otra consonancia, pero no nos da más constancia de ello.

Conclusión teórica

La teoría del contrapunto hispano no fue ajena a las tendencias internacionales de la época. De hecho podemos decir, que de alguna manera los tratadistas españoles expresaron por medio de un “dialecto local” los principios imperantes en la música del Renacimiento europeo. Así, tenemos una primera generación de teóricos que se verían marcados por el influyente *Liber de arte contrapuncti* (1477) de Johannes Tinctoris, quien plasmó por primera vez las nuevas tendencias musicales de su tiempo. Lo expresó a manera de “reglas generales” de composición, orientadas principalmente al ordenamiento de las especies o intervalos en un afán por demostrar, a través de numerosos ejemplos, los enlaces de consonancias y disonancias más favorables en un canto a dos voces. Unos pocos años después, Ramos de Pareja, en su *Musica practica* (Bolonia, 1482), ya se encontraba realizando la misma tarea que su antecesor franco-flamenco. Esta primera generación de teóricos, que se extendería hasta el *Tractado de canto mensurable* (Lisboa, 1535) de Mateo de Aranda, se esforzarían en reproducir de forma muy original los primeros pasos de la teoría musical renacentista.

Un paréntesis entre esta generación de teóricos hispanos, mismos que se desarrollaron durante la primera mitad del siglo XVI, y los de la segunda generación, que pertenecieron a la otra mitad de dicho siglo, lo es Juan Bermudo. Este tratadista, en su *Declaracion de instrumentos musicales* (Osuna, 1555), cuestiona muchas de las reglas de tradición tinctoriana, marcando así la transición hacia una nueva etapa teórica.

La nueva etapa estaría influenciada principalmente por *Le institutioni harmoniche* (Venecia, 1558) de Gioseffo Zarlino, cuya principal innovación sería el contrapunto imitativo. Con excepción de Francisco Salinas, quien en su *De musica libri septem* (Salamanca, 1577) realizó importantes discusiones especulativas sobre la naturaleza de los intervalos y su uso, los dos tratadistas restantes de la segunda generación de teóricos hispanos, Santa María y Montanos, se encargarían de desarrollar originales propuestas

de formas de contrapunto imitativo que representarían una continuación a las formas más básicas de Zarlino.

Pedro Cerone, en *El melopeo y maestro* (Nápoles, 1613), sintetizaría toda la teoría del contrapunto de la primera y segunda generación de teóricos hispanos, así como los tratadistas internacionales que las impulsaron, en este caso Tinctoris y Zarlino. Respecto a los contenidos de contrapunto de la primera generación, Cerone hizo una amplia discusión sobre la definición y el uso de las especies o intervalos consonantes y disonantes. Definió las especies con el mismo sentido que lo hicieron Tinctoris y sus seguidores hispanos, pero estableció las reglas de su uso con el sentido más moderno de Bermudo, cuestionando de esta manera muchos de los principios tradicionales del contrapunto. Para ello presentó numerosos ejemplos a dos voces (en un formato muy similar a como lo hizo Tinctoris más de un siglo antes) en donde ilustró las maneras más efectivas de ordenar los intervalos. Por otro lado, también resolvió el tema del contrapunto imitativo, como lo comentaremos más adelante.

Basándonos en los tratadistas hispanos y su recepción en Cerone, pudimos determinar los ámbitos principales de la teoría del contrapunto. Uno de ellos es el que llamamos “reglas generales del contrapunto para el ordenamiento de las especies”, que consiste en toda la serie de reglas que van orientadas a hacer un buen uso de los intervalos consonantes y disonantes en el discurso polifónico. Otro ámbito se constituye de un conjunto de breves reglas y principios que se enfocan en establecer las formas del contrapunto rítmico y la distancia que debe haber entre las voces que conforman el conjunto polifónico, éstos son los “tipos de contrapunto” y la “disposición de las voces”, respectivamente. Y finalmente, tenemos el ámbito del “contrapunto imitativo”, que está compuesto particularmente por las propuestas de Santa María y Montanos, y la síntesis y aportación de Cerone, basada en las ideas de Zarlino y los dos teóricos hispanos.

En el ámbito del “uso de las especies”, todos los teóricos que estudiamos mencionaron alguna particularidad al respecto. Algunos de ellos discutieron la naturaleza de los intervalos y su clasificación, cuestionando o afirmando, por ejemplo, que el unísono no es una consonancia y que la cuarta debe ser considerada como una consonancia perfecta. No obstante, a excepción de Ramos de Pareja, Tovar y Salinas, el resto de los tratadistas coincidieron sin ningún tipo de reservas que las consonancias perfectas son el unísono, quinta y octava; que las consonancias imperfectas son la tercera y la sexta; y que las disonancias son la segunda, la cuarta y la séptima (así como

sus respectivos intervalos compuestos). Lo que sí hicieron la mayoría de los tratadistas, en mayor o menor medida, fue definir una serie de reglas básicas para ordenar estos intervalos o especies en una composición contrapuntística. Todas estas series de reglas que encontramos en los tratadistas las sintetizamos en ocho aspectos fundamentales.

El primer de ellos, es el de las especies para empezar y terminar un canto, en cuyo caso, los teóricos más conservadores sugirieron utilizar sólo para este propósito las especies perfectas. En este caso encontramos a Ramos de Pareja, del Podio, del Puerto, Martínez de Bizcargui y Francisco Tovar, cuyos tratados están circunscritos entre finales del siglo XV y la primera década del siglo XVI. No obstante, un contemporáneo de ellos, Marcos Durán, comenzaba a aceptar que en cantos de a más de tres voces también se podían utilizar las especies imperfectas para este propósito. En cambio, tratadistas más tardíos, como es el caso de Mateo de Aranda y Juan Bermudo, aceptaban sin condiciones las consonancias perfectas e imperfectas para empezar y terminar los cantos. Más tarde, Montanos advertía que se evitará la sexta, pues no genera una buena estabilidad sonora.

El segundo aspecto de las reglas para ordenar las especies, está enfocado en el uso de los intervalos perfectos seguidamente. Sobre ello, la mayoría de los teóricos opinan que este uso debe evitarse. Algunos, como es el caso de Podio, Tovar y Aranda, los prohibieron tajantemente. Otros sugirieron que se podían hacer con algunas condiciones: Ramos de Pareja las acepta si se trata de dos especies perfectas que no sean semejantes, Marcos Durán si hay pausa en medio de ambas o van por movimientos contrarios, por ésta última razón también estarían de acuerdo del Puerto y Bermudo, y Martínez de Bizcargui si se repite o se prolonga una de las notas del canto llano.

Sobre el tercer aspecto, que versa sobre el uso de las especies imperfectas seguidamente, todos los tratadistas coincidieron en que se pueden usar sin muchas restricciones. La recomendación principal es que el contrapunto se construya como una combinación de especies imperfectas entre las perfectas. Algunos de los tratadistas, como Mateo de Aranda, estarían al extremo de los casos al sugerir que se usaran más intervalos imperfectos que perfectos, a lo que Bermudo más tarde diría que si sólo se usan intervalos de terceras y sextas, se procure utilizarlos de diferentes denominaciones, por ejemplo, hacer combinaciones de intervalos mayores con menores, o una tercera seguida de una sexta.

El cuarto aspecto sólo fue mencionado por Ramos de Pareja, diciendo que cuando se repiten notas en el canto llano, el contrapunto debe cambiar a lugares

diversos. El quinto aspecto trata del orden de resolución de las especies consonantes, a lo que Ramos de Pareja y Tovar coincidieron al especificar que se debe resolver a las especies más cercanas, por ejemplo, ir de tercera mayor a quinta, o de tercera menor a unísono. El sexto aspecto, que se refiere a los movimientos contrarios, sería ampliamente recomendado por Podio y Aranda.

Sobre el séptimo aspecto, que trata del uso de las disonancias, podemos decir que hubo opiniones encontradas, en donde algunos se muestran más conservadores al sugerir que dichas especies sean evitadas. Este es el caso particular de Podio, Marcos Durán y del Puerto. En cambio, los más innovadores como Bermudo y Santa María, recomendarían su uso como notas de paso. Y sobre el octavo aspecto, que trata de las distancias de las voces, Podio y Diego del Puerto recomendarían no separar mucho las voces. Pero sobre este último aspecto fueron más específicos otros tratadistas, y por esa razón, lo discutimos en otra parte más detalladamente.

Sobre este primer ámbito que trata del uso de las especies, Cerone coincide con Tinctoris y los tratadistas hispanos de la primera generación en lo que respecta a la definición de las especies y su clasificación. En cambio, en cuanto a las reglas de su uso, el teórico italiano se inclina hacia la línea de los más innovadores, al sugerir se utilicen las especies imperfectas y las disonancias sin ningún tipo de restricciones de consideración. Así Cerone cuestionaría, al igual que Bermudo, la mayoría de las reglas tradicionales del contrapunto.

El segundo ámbito, que aborda las reglas y principios del contrapunto rítmico y la disposición de las voces, fue mencionado brevemente por algunos tratadistas hispanos. No obstante, decidimos incluirlo en nuestro estudio a razón de que constituye uno de los temas innovadores que representaron una línea teórica diferente de los temas tradicionales de la música polifónica, como lo fueron lo que se denominaba “canto de órgano” y que se enfocaba principalmente en la escritura musical y lo correspondiente a los “modos” y “cláusulas”. Sobre los “tipos de contrapunto” rítmico escribió primeramente Marcos Durán, quien estableció tres maneras: el contrapunto llano (nota contra una), el partido (dos notas contra una) y disminuido (tres o más notas contra una). Más tarde, Aranda y Bermudo retomaría dichos conceptos, siendo éste último el que dividiría el contrapunto disminuido en “forzoso” (disminución con valores iguales) y “libertado” (disminución con combinación de valores). Cerone en *El melopeo* de 1613 diría que el contrapunto disminuido de tipo “libertado” es la verdadera esencia de la composición.

En la disposición de las voces los tratadistas del Puerto, Tovar y Aranda, recomendaron las sonoridades que incluyeran tercera, quinta, sexta y octava. Pero también hablaron de otras recomendaciones que se refieren a la máxima distancia entre la voz más grave y la más aguda, a la distancia máxima entre las voces internas de un canto, y al límite melódico de cada voz. Dicen los teóricos que en el primero de los casos generalmente se debe fluctuar entre una decimoquinta y una decimoséptima; en el segundo caso es ideal si no sobrepasa la octava, pero en ocasiones puede llegar hasta una décima; y en el tercer caso es correcto si se encuentra entre una décima o decimosegunda. Al respecto Cerone no fue tan específico, pero sí estableció algunos límites interválicos para componer a dos y tres voces, aunque para cuatro voces no los estableció, pues era mejor dejarlo a lo que resultará de acomodar las voces imitativamente.

Y finalmente, en lo que se refiere al contrapunto imitativo, encontramos por primera vez en la teoría hispana del contrapunto en el *Portus musice* (Salamanca, 1504), un ejemplo musical escrito a cuatro voces que procede imitativamente. Sin embargo, del Puerto no da constancia teórica de dicha novedad. Sería hasta el *Arte de tañer fantasia* (Valladolid, 1565) de Santa María, cuando el tema se presenta formalmente. Allí el teórico madrileño expone su ideal de “tañer a concierto”, explicando unas maneras de “entradas” a cuatro voces que se dividen en dos dúos. Más tarde en el *Arte de musica theorica y practica* (Valladolid, 1592), Francisco Montanos continuaría el trabajo de su predecesor proponiendo unas formas de entradas en dos dúos de una manera más compleja, dando como resultado lo que llamó “entradas con dos pasos”. Sin embargo, ambos tratadistas no llegaron al nivel de concreción que Zarlino ya había trabajado antes respecto a la diferenciación de los conceptos de fuga e imitación. Sobre este tema tanto Santa María como Montanos llegaron a confundirse en los términos. El primero de ellos utilizó los dos conceptos indistintamente, y el segundo, solamente llamó “fugas” a unos procedimientos que Zarlino denominó “due parti ridute in una”, e “imitación” a todos los procedimientos restantes. Más tarde, Cerone se encargaría de concretar el tema de las fugas y las imitaciones en la vía de Zarlino, diciendo que lo que las diferencia es que la primera de ellas hace caso de los grados y los intervalos de su “guía”, y la segunda sólo sigue los grados. Presentó extensamente las entradas con uno y dos pasos de los teóricos hispanos Santa María y Montanos, y sobre Zarlino, llevaría al máximo desarrollo los procedimientos más avanzados de sus técnicas imitativas, como lo fueron los movimientos contrarios y el contrapunto doblado. Pero Cerone no sólo constituyó

una síntesis universal de la teoría del contrapunto renacentista, sino que también representó en su tratado, de manera muy original, otros procedimientos imitativos de mayor complejidad que incluso los del mismo Zarlino. Así que podemos decir que Cerone fue la síntesis y el máximo desarrollo de la teoría del contrapunto de todo el Renacimiento.

Sin embargo, es preciso indicar que las técnicas imitativas más avanzadas de Cerone, y que constituyeron un punto de desarrollo de las últimas propuestas de Zarlino, no se corresponden obviamente con los recursos utilizados en el contexto musical de los dos compositores que pretendemos estudiar en nuestra Tesis. De esta manera, las técnicas imitativas de los movimientos ordinarios utilizando intervalos poco frecuentes, así como las técnicas de los movimientos contrarios, mudanza de pausas y el contrapunto doblado, no lo encontramos en Peñalosa y Morales. No obstante, nuestro estudio del contrapunto en Cerone nos llevó a redescubrir una teoría histórica de la música que será un buen antecedente para nuestras futuras investigaciones.

Parte II:

Aproximación al análisis de los motetes de Francisco de Peñalosa y Cristóbal de Morales desde la perspectiva de la tratadística hispana

4. Los compositores y su repertorio de motetes

Una vez que hemos realizado el estudio de la teoría del contrapunto a partir de los tratadistas hispanos y su recepción en Cerone, estamos listos para emprender la aproximación al análisis histórico del repertorio de motetes de Francisco de Peñalosa y Cristóbal de Morales. Tal como lo explicamos en la Introducción, nuestra intención es abordar el estudio contrapuntístico de los motetes de estos dos compositores basándonos en los conceptos teóricos de los tratadistas de ese contexto musical.

Según lo que observamos en los tratados estudiados, la teoría del contrapunto histórica se ocupa principalmente de estos aspectos: el uso de las especies o intervalos, los tipos de contrapunto rítmico, la disposición de las voces y el contrapunto imitativo. Por esta razón, el análisis de los motetes que emprenderemos a partir de ahora estará enfocado únicamente a resaltar los aspectos discutidos por los tratadistas dentro del ámbito de la teoría contrapuntística.

El análisis entonces, se dividirá temáticamente en tres capítulos. Uno de ellos hablará del uso de las especies consonantes y disonantes en los motetes de ambos compositores; de igual manera otro capítulo agrupará los tipos de contrapunto rítmico y la disposición de las voces; y el último capítulo se encargará de analizar los tipos de contrapunto imitativo.

Antes de emprender el análisis mencionado, en el presente capítulo haremos un estudio previo de los compositores y su repertorio de motetes que someteremos a análisis. Aclaramos que no es nuestra intención ni finalidad realizar un estudio biográfico de Peñalosa y Morales, pues para eso ya remitimos al lector a la bibliografía correspondiente. Sin embargo, mencionaremos algunos breves datos de cada uno de ellos con el propósito de poder ubicar temporalmente las obras que estudiaremos en los próximos capítulos. Aquí estaremos más enfocados entonces, a justificar nuestro criterio de selección de los motetes y presentar una lista detallada de todos ellos con sus respectivas fuentes documentales, que citamos según las siglas del RISM. También

explicaremos las ediciones disponibles en las que nos basaremos para obtener una transcripción fiable de cada obra musical.

4.1 Francisco de Peñalosa

Francisco de Peñalosa (Talavera de la Reina, ca. 1470; Sevilla, 1528) fue el compositor más sobresaliente de la generación musical anterior a la de Cristóbal de Morales en España. Algunos de sus compatriotas contemporáneos fueron Juan del Encina, Juan de Anchieta y Pedro Escobar, todos ellos inscritos bajo la tradición de Josquin des Prez. A pesar de ser un compositor de fama considerable en su tiempo, como así lo informa Cristóbal de Villalón hacia 1539,¹³⁹ y como lo podemos intuir a partir de los cargos importantes que ocupó, es curioso que conozcamos tan poca cosa de él y que su música sólo haya llegado hasta nosotros a partir de fuentes hispánicas. Al respecto, Hilarión Eslava aporta la primera información sobre su vida y ubica su nacimiento hacia 1470.¹⁴⁰ Más tarde, Robert Stevenson, a partir de las pocas fuentes documentales disponibles, amplía la biografía.¹⁴¹

No sabemos nada acerca de los primeros años de Peñalosa, ni siquiera de su formación musical. Su nombre aparece por primera vez ligado a la Capilla Real de Aragón hacia 1498, en donde se le asigna un sueldo de 25 000 maravedíes, mismo que fue aumentado a 30 000 maravedíes para 1503. Allí fue cantor hasta la muerte del rey Fernando en 1516. Paralelamente a este puesto existen registros de que fue maestro de música del príncipe Fernando, nieto del rey y hermano menor de Carlos V, a partir de 1511. No se sabe con certeza si Peñalosa ocupó el cargo de maestro de capilla. Aunque Villalón así lo afirma en su impreso, no existe ningún registro en la Capilla Real de que alguien hubiera desempeñado dicho cargo en la época del compositor.¹⁴²

Entre 1517 y 1521, Peñalosa fue cantor del Papa León X en Roma, quien al parecer lo tenía en alta estima. Prueba de ello es cuando éste abogó por un antiguo derecho del compositor como canónigo de la Catedral de Sevilla, nombramiento que le había sido concedido hacia 1505 y que poco después revocara el Cabildo. Finalmente, a

¹³⁹ Villalón, Cristóbal, *Ingeniosa comparacion entre lo antiguo y lo presente* (Valladolid, 1539) Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1898.

¹⁴⁰ Eslava, Hilarión, *Lira Sacro-Hispana*, Madrid: M. Martín Salazar, 1852.

¹⁴¹ Stevenson, Robert, *Spanish music in the Age of Columbus*, La Haya: Martinus Nijhoff, 1960.

¹⁴² Knighthon, Tess, "Peñalosa, Francisco de", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, edición de Emilio Casares Rodicio, Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol. 8, pp. 586-589.

la muerte de León X en 1521, Peñalosa regresa a Sevilla a ocupar su canonicato y exige, mediante bula papal, que se le dé el cargo de tesorero de la catedral. Se sabe que el compositor murió el 1 de abril de 1528 en su casa sevillana.

De las obras conocidas de Peñalosa se enlistan seis misas, seis magnificats, cinco himnos, tres lamentaciones, más de veinte motetes, y otras once piezas que se le atribuyen en diferentes fuentes. No es extraño, que dada la singular fama del compositor, la mayoría de estas obras se encuentren en la fuente hispana de música más importante de la época de los Reyes Católicos Isabel y Fernando, el Manuscrito 2/3 del Archivo Musical de la Catedral de Tarazona (E-Tz 2/3). De los 17 compositores españoles que aparecen en dicho manuscrito, Peñalosa, junto con Escobar y de Alva, son los músicos protagonistas de esta colección de obras.¹⁴³

No cabe duda, que de todo el repertorio conocido de Peñalosa, sus motetes representan su faceta más experimental e ilustre. En cada una de estas obras podemos observar un espíritu devocional, siempre de alguna manera relacionado a temas litúrgicos, aunque no todas estuvieran destinadas al servicio religioso. Como veremos más adelante, uno de los avances musicales más importantes del compositor, y que a la vez constituye su parte más original, es su estructura contrapuntística, que constituye una forma de diálogo entre lo imitativo y lo homofónico.

Los motetes de Peñalosa presentan problemas de atribución. La primera transcripción de ellos, realizada por Dionisio Preciado,¹⁴⁴ reúne un total de veintisiete motetes (incluyendo la versión doble del motete *Precor te, Domine*), que representan todos los que se le pueden atribuir, aunque algunos de ellos sean de autoría dudosa. Jane Morlet Hardie realizó una segunda transcripción y sólo incluyó, con un sentido más crítico, veinticuatro motetes en total, de los cuales el *Domine Iesu Christe, qui hora dei* no había sido incluido por la primera transcripción.¹⁴⁵ Aun así, y bajo ciertas reservas, sólo podemos decir con seguridad que veintidós motetes le pertenecen a Peñalosa.

En estas dos colecciones modernas de los motetes del compositor español nos encontramos con cinco motetes que son de autoría dudosa y aun así se le atribuyen. Uno de ellos es el *Mater Patris et Filia*, localizado únicamente en el llamado Cancionero Musical de Barcelona (E-Bbc 454) como anónimo. Con razones poco claras y sin

¹⁴³ Peñalosa, Francisco de, *Twenty-Four Motets*, Jane Morlet Hardie (estudio y transcripción), Ottawa: Institute of Medieval Music, 1994. p. XI.

¹⁴⁴ Peñalosa, Francisco de, *Opera Omnia*, Dionisio Preciado (estudio y transcripción), Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1986. Ediciones de Música Antigua, vol. I, núm. 5.

¹⁴⁵ Peñalosa, Francisco, *Twenty-Four Motets*, Jane Morlet Hardie (estudio y transcripción), Ottawa: Institute of Medieval Music, 1994.

fundamentos, Higinio Anglés atribuye esta obra a Peñalosa.¹⁴⁶ Otros de los motetes dudosos es el *Memorare piisima*, que lo encontramos como anónimo en tres manuscritos (P-Cug 12, P-Cug 32 y E-Bbc 454), en otros tres se atribuye a Escobar (E-Tz 2/3, E-Sc 1, E-Sco 5-5-20), y sólo en el Manuscrito 21 de la Catedral de Toledo (E-Tc 21) aparece como de Peñalosa. El *O bone, Iesu, Illumina* está como anónimo en dos fuentes (E-Boc 5, P-Cug 12), en otra se le atribuye a Anchieta (E-SE), y sólo en el Cancionero Musical de Barcelona (E-Bbc 454) aparece como de Peñalosa. El *O decus virgineum* tiene como fuente única el Manuscrito 2 de la Catedral de Tarazona (E-Tz 2/3), pero aquí aparece como anónimo. Por último, el *Domine Iesu Christe, qui hora dei*, aparece en tres fuentes como anónimo (P-Cug 12, P-Cug 32 y E-Vp 5), en dos se atribuye a Anchieta (E-SE, E-Sco 5-5-20) y sólo en el Manuscrito 5 de la Catedral de Tarazona se atribuye a Peñalosa (E-TZ 5).

De los veintidós motetes que podemos considerar que pertenecen con mayor seguridad a Peñalosa, veintiuno se encuentran en la fuente más importante del compositor, el Manuscrito 2 de la Catedral de Tarazona (E-Tz 2/3). Nueve de ellos, entre los cuales hay un “único”, se encuentran en el Manuscrito 21 de la Catedral de Toledo (E-Tc 21). Algunos de estos motetes también se encuentran repetidos en otras fuentes, cuatro de ellos en el Cancionero Musical de Barcelona (E-Bbc 454), dos de ellos en el Manuscrito 12 de la Biblioteca General de la Universidad de Coimbra (P-Cug 12), y en tres manuscritos más, el Manuscrito 8 de la Lilly Library de Indiana University (Bloomington 8, única fuente hispanoamericana de los motetes de Peñalosa), el Manuscrito 681 de la Biblioteca Central de Barcelona (E-Bbc 681) y en el Manuscrito 32 de la Biblioteca de Coimbra citada anteriormente (P-Cug 32), se encuentra un solo motete en cada uno.

Justamente la mitad de los veintidós motetes tienen como fuente única el Manuscrito 2 de la Catedral de Tarazona, y uno más de ellos sólo lo encontramos en el Manuscrito 21 de la Catedral de Toledo (E-Tc 21). Entonces, tenemos un total de doce motetes que no ofrecen la posibilidad de confirmarlos en otras fuentes. En cambio, diez motetes sí se presentan en más de una fuente, dándonos así una mayor seguridad de su autoría. De estos diez, sólo dos motetes, el *In passione positus Iesus* y el *Inter vestibulum et altare*, además de que se atribuyen a Peñalosa en algunos manuscritos,

¹⁴⁶ Anglés, Higinio, *La música en la Corte de los Reyes Católicos*, Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1960. Colección Monumentos de la Música Española, núm. 1, p. 114.

aparecen en alguna de sus fuentes como anónimos, pero el resto de esta decena de motetes son atribuidos unánimemente a el compositor español.

Para resolver el problema de la autoría de los motetes de Peñalosa, hemos decidido considerar para nuestro análisis sólo aquellos motetes que presentan un mínimo de dudas de atribución. Hemos excluido los cinco motetes más dudosos que comentamos con anterioridad, y que fueron incluidos en las dos transcripciones recientes que agrupan la colección de estas obras y atribuidos por otros investigadores sin fundamentación. Así que tenemos un total de veintidós motetes de los cuales, diez de ellos se pueden confirmar como pertenecientes de Peñalosa en más de una fuente documental, y otros doce que se atribuyen a este compositor en una única fuente. Aunque este último hecho nos obliga a confiar principalmente en la veracidad de los copista/as del Manuscrito 2 de la Catedral de Tarazona, hemos decidido asumir el riesgo en razón de que tampoco encontramos ninguna otra fuente que contradiga las atribuciones que aquél manuscrito atribuye como motetes de Peñalosa.¹⁴⁷

Es difícil, por no decir imposible, determinar el orden cronológico de estos veintidós motetes. Si consideramos el hecho de que la mayoría de ellos se encuentran en el Manuscrito 2 de la Catedral de Tarazona, y que no sabemos con exactitud la fecha de elaboración de esta fuente, salvo que data de principios del siglo XVI, no es posible ubicarlos en el tiempo a partir de dicho manuscrito. Y de la segunda fuente en importancia, y que repite los motetes de la primera (salvo el caso de uno), el Manuscrito 21 de la Catedral de Toledo, menos aún nos sirve para estos propósitos, puesto que está datado hacia 1549, una fecha bastante tardía si consideramos que Peñalosa murió en 1528. El resto de los manuscritos que contienen motetes repetidos del compositor español son también posteriores al de la Catedral de Tarazona,¹⁴⁸ por lo que no nos sirven como punto de comparación para determinar un posible orden cronológico de las obras. Para ello tendríamos que valernos de otros recursos e información sobre el compositor, pero que aun no tenemos disponible a fecha de hoy. Sin embargo, una posibilidad sería comparar los motetes a partir de la evolución del estilo y los recursos técnicos del compositor, una información que la presente Tesis pretende aportar para que en un futuro sea factible determinar una periodización del desarrollo de las obras de Peñalosa.

¹⁴⁷ Con la clara excepción del *Memorare, piissima*, que el E-Tz 2/3 atribuye a Escobar y el E-Tc 21 a Peñalosa.

¹⁴⁸ Sólo el E-Sc 5-5-20 podría ser de los mismos años que el E-Tz 2/3, y ambos contienen solamente el motete *Sancta mater istud agas*.

Los veintidós motetes de autoría “segura” están escritos a tres y cuatro voces principalmente, y uno a cinco. Los más abundantes son los de a cuatro voces, que constituyen la cantidad de dieciséis, y le siguen los de a tres voces, que representan la cantidad de cinco.

Para realizar nuestro análisis, nos hemos basado principalmente en la transcripción de Dionisio Preciado que ya hemos comentado anteriormente y que corresponde a su “Opera Omnia” editada por la Sociedad Española de Musicología. En segundo lugar, y sobre todo en aspectos de métrica musical, hemos consultado también la transcripción de Jane Morlet Hardie del Institute of Mediaeval Music de Ottawa, Canada.

A continuación presentamos una lista detallada de los veintidós motetes que hemos sometido a análisis. Los disponemos en orden alfabético según su incipit. Especificamos también su número de voces y las fuentes en los que se encuentran. Hemos adoptado para ello las correspondientes siglas del RISM y seguidamente anotamos el autor al que se atribuye cada obra.

Tabla 10. Los motetes de Francisco de Peñalosa de atribución segura

Núm.	Incipit	No. de voces	Fuentes y atribuciones
1	Adoro te, Domine	3	E-Tz 2/3 Peñalosa
2	Ave Regina caelorum	4	E-Tz 2/3 Peñalosa
3	Ave vera caro Christi	4	E-Tz 2/3 Peñalosa
4	Ave vere, sanguis Domine	4	E-Bbc 454 Peñalosa E-Tz 2/3 Peñalosa Bloomington 8 Peñalosa
5	Ave verum corpus natum	4	E-Tz 2/3 Peñalosa
6	Deus, qui manus tuas	4	E-Tz 2/3 Peñalosa
7	Domine, Iesu Christe	4	E-Tc 21 Peñalosa E-Tz 2/3 Peñalosa
8	Emendemus in melius	4	E-Tc 21 Peñalosa E-Tz 2/3 Peñalosa
9	In passione positus	4	E-Bbc 454 Peñalosa E-Tc 21 Peñalosa E-Tz 2/3 Peñalosa P-Cug 12 Anónimo

10	Inter vestibulum et altare	4	E-Tc 21 E-Tz 2/3 E-Bbc 681	Peñalosa Peñalosa Anónimo
11	Ne reminiscaris, Domine	3	E-Tz 2/3	Peñalosa
12	Nigra sum sed formosa	3	E-Tz 2/3	Peñalosa
13	O Domina sanctissima	4	E-Tc 21 E-Tz 2/3	Peñalosa Peñalosa
14	O Domine secundum actum	4	E-Tz 2/3	Peñalosa
15	Pater noster	4	E-Tc 21 E-Tz 2/3	Peñalosa Peñalosa
16	Precor te, Domine	4	E-Bbc 454 E-Tc 21 E-Tz 2/3 P-Cug 12 P-Cug 32	Anónimo Peñalosa Peñalosa Anónimo Anónimo
17	Sancta Maria, succurre miseris	3	E-Tz 2/3	Peñalosa
18	Sancta mater istud agas	4	E-Tc 21 E-Tz 2/3 E-Sc 5-5-20	Peñalosa Peñalosa Peñalosa
19	Transeunte Domino Iesu	5	E-Tz 2/3	Peñalosa
20	Tribularer si nescirem	4	E-Bbc 454 E-Tz 2/3	Peñalosa Peñalosa
21	Unica est columba mea	3	E-Tz 2/3	Peñalosa
22	Versa est in luctum	4	E-Tc 21	Peñalosa

Abreviaturas de las fuentes citadas en la Tabla 10

Blomington 8	Indiana University, Lilly Library, ms. 8.
E-Bbc 454	Barcelona. Biblioteca de Cataluña, ms. 454.
E-Bbc 681	Barcelona. Biblioteca de Cataluña, ms. 681.
E-Sc 5-5-20	Santiago de Compostela. Catedral Metropolitana, ms. 5-5-20.
E-Tc 21	Toledo. Catedral, Archivo y Biblioteca capitulares, ms. 21.
E-TZ 2/3	Tarazona. Catedral, Archivo capitular, ms. 2/3.
P-Cug 12	Coimbra. Biblioteca Geral da Universidade, ms. 12.
P-Cug 32	Coimbra. Biblioteca Geral da Universidade, ms. 32.

4.2 Cristóbal de Morales

El profesor Robert Stevenson hace un importante estudio acerca de la presencia de Cristóbal de Morales (Sevilla, ca. 1500; Marchena, Sevilla, 1553) en la música no sólo hispana, sino también la internacional.¹⁴⁹ Dice que no hubo otro compositor español como él que fuera tan alabado en vida y durante doscientos años después de su muerte. Después de que salieran a la luz por primera vez algunas de sus obras en 1539 (1539¹¹, 1539²⁴), dos años más tarde, el impresor y compositor italiano Girolamo Scotto, en uno de sus publicaciones de motetes (1541⁴) le llama el “excelentísimo Morales”. Ni que decir de los cuarenta impresos en que aparecen sus obras durante los siguientes veinte años alrededor de toda Europa. Cristóbal de Villalón, que anteriormente ya había dado testimonio de la fama de Peñalosa por aquellos tiempos, también por 1539 dijo que “vive en Roma un español que se llama Morales, maestro de las obras del Papa, único en la composición y voz”.¹⁵⁰ Más de una década después, Juan Bermudo, en su *Declaracion de instrumentos musicales* de 1555, lo llama “la luz de España en la música”.¹⁵¹ En fecha tan tardía como la de 1613, Pedro Cerone, en *El melopeo*, también nombra a Morales diciendo que de sus obras “toda España tiene grande opinión”,¹⁵² y lo incluye en la lista de los compositores que se pueden “imitar seguramente y sin peligro”.¹⁵³ Su fama llegó a ser tal, que el mismo Palestrina parodió uno de sus motetes, el *O sacrum convivium*, y también lo hicieron de otras obras Guerrero y Victoria.¹⁵⁴

Pese a la confirmada fama de Morales, no se sabe con exactitud su fecha de nacimiento, aunque si sabemos el lugar en que ocurrió, Sevilla. Algunos estudiosos de la vida del compositor han fijado el año de 1500 como el más susceptible para su nacimiento.¹⁵⁵ Gracias a una declaración del mismo compositor en una dedicatoria que aparece en su primer libro de misas,¹⁵⁶ sabemos que empezó a estudiar música en su

¹⁴⁹ Stevenson, Robert, *Spanish Cathedral Music in the Golden Age*, Berkeley: University of California Press, 1961.

¹⁵⁰ Villalón, Cristóbal, *Ingeniosa comparacion entre lo antiguo y lo presente* (Valladolid, 1539), Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1898, p. 176.

¹⁵¹ Bermudo, Juan, *Declaracion de instrumentos musicales* (Osuna: Juan de Leon, 1555), facsímil Kassel-Basel: Bärenreiter, 1957, fol. 84v.

¹⁵² Cerone, Pedro, *El melopeo y maestro*, Nápoles: Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613, p. 144.

¹⁵³ *Ibidem*, p. 89.

¹⁵⁴ Stevenson, Robert, *Spanish Cathedral Music in the Golden Age*, Berkeley: University of California Press, 1961, p. 5.

¹⁵⁵ Véase Mitjana, Rafael, “Nuevas noticias referentes a la vida y las obras de Cristóbal de Morales”, en *Música sacrohispana*, XII/2 (1919), p. 15; y Anglés, Higinio, “Historia de la Música Española”, en *Historia de la música*, Hugo Riemann (ed.); traducción de la décima edición alemana por Antonio Ribera y Maneja, Barcelona: Labor, 1934, p. 369.

¹⁵⁶ Morales, Cristóbal, *Christophori Moralis Hyspalensis Missarum liber Secundus*, Roma: Hermanos Valerio y Ludovico Dorico, 1544.

ciudad natal desde que era un niño y también se formó en el *Quadrivium*. Pero no sabemos concretamente si Morales tuvo relación durante su infancia y juventud con la catedral de Sevilla, lugar por el que pasaron eminentes músicos como Francisco de Peñalosa, con el que existe la posibilidad de que haya entrado en contacto, o incluso, haber recibido lecciones de éste.

Rafael Mitjana asegura que tuvo en sus manos un libro de Actas Capitulares de la catedral de Ávila en donde se hacía constar que Morales había sido nombrado el 8 de agosto de 1526 como maestro de capilla con un salario de cien ducados al año,¹⁵⁷ pero dicho libro se encuentra perdido a la fecha. No obstante, la estancia de Morales en Ávila no se extendería por mucho tiempo, ya que hacia 1528 figura en los registros de la catedral de Plasencia. El cambio de ciudad se explica a partir de las mejores condiciones laborales que se le ofrecieron al compositor en este nuevo lugar, entre ellas mayores privilegios y un salario más elevado.

Se sabe que Morales dejaría el puesto de maestro de capilla en Plasencia hacia finales de 1531, ya que en las actas de la catedral figura el inicio del proceso para la búsqueda de un sustituto. Entre este año y el de 1535, cuando aparece como cantor del Papa en Roma, no se tiene constancia de su vida. Se cree que entre estos años pudo haber viajado a Nápoles y probablemente haber servido en la corte del virrey español Pedro de Toledo. Esta suposición se hace a partir de una nota que hay en los diarios de la capilla pontificia que dice que Morales llegó de Nápoles (*Moralis advenit de Napoli*).¹⁵⁸

El ingreso oficial de Morales como cantor pontificio fue el 1 de septiembre de 1535. Allí permanecería durante diez años que sólo se interrumpirían en 1540 cuando hizo uso de su derecho de diez meses de permiso para ir a visitar su país de origen. En esta década romana, en la que en diversas ocasiones no estuvo exento de problemas de salud, Morales tuvo oportunidad de engrandecer su fama como compositor y de disfrutar de los favores del pontífice. Una muestra de la influencia de la música de Morales en el Vaticano, fue el encargo que le hizo el Papa de una obra musical para celebrar la paz de Niza entre Carlos V y Francisco I, el motete *Jubilate Deo omnis terra*. No obstante, esta no fue la única ocasión en que el compositor español tuvo oportunidad

¹⁵⁷ Mitjana, Rafael, "Nuevas noticias referentes a la vida y las obras de Cristóbal de Morales", en *Música sacrohispana*, XII/2 (1919), pp. 15-16.

¹⁵⁸ Stevenson, Robert, *Spanish Cathedral Music in the Golden Age*, Berkeley: University of California Press, 1961, p. 15.

de darse a conocer. Los eventos y celebraciones en los que estaban presentes reyes, emperadores, el alto clero y la nobleza, se presentaban con gran frecuencia.¹⁵⁹

El segundo permiso de diez meses que pidió Morales para visitar España en 1545 fue para no regresar jamás a Roma. Los motivos se desconocen, pero es muy probablemente que fueran por salud. Lo cierto es que terminó como maestro de capilla en la catedral de Toledo con un salario de cien ducados y una casa para alojar a los “seises”. Sin embargo, en acta capitular del 9 de agosto de dicha catedral, se informa que se publicaron edictos para cubrir el puesto que ocupaba Morales hasta entonces. La causa de su renuncia, si la hubo, no están claras.

Después de Toledo, Morales pasó a servir, en Marchena, a Don Luis Cristóbal Ponce de León, duque de Arcos. Este duque era un generoso protector de la artes y contaba con una capilla de música de excelente nivel. Allí Morales conoció al teórico Juan Bermudo, con quien estableció fuertes lazos de amistad. Una prueba de ello es la dedicatoria que el compositor escribió en la *Declaracion de instrumentos musicales* de 1555, en donde recomienda “leed con aviso y cuidado este libro: y hallareis en el todo lo que en composición podéis desear”.¹⁶⁰ Después de su breve estancia en Marchena, Morales presentó oposiciones para maestro de capilla en la catedral de Málaga, puesto que ocupó desde finales de 1551 hasta su muerte, ocurrida en 1553.

Martin Ham ha elaborado recientemente un catálogo actualizado de las obras completas de Morales (al menos las conocidas hasta hoy).¹⁶¹ Este catálogo arroja una lista de 226 obras, de las cuales 14 son lamentaciones, 9 oficios de difuntos, 14 magnificats, 29 misas, 9 piezas seculares y/o con textos en lengua vernácula, y 151 obras más que se clasifican como motetes y otras piezas compuestas sobre textos en latín. Según estos datos, podemos decir con toda seguridad que el compositor español dedicó casi su obra entera a la música sacra. Este es un rasgo característico que lo diferencia de otros compositores de la época. Además, según una observación hecha por Stevenson,¹⁶² Morales también se diferencia de sus contemporáneos por su producción de misas. Al respecto, por ejemplo, a Crecquillon sólo se le conocen catorce misas, a

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 16.

¹⁶⁰ Bermudo, Juan, *Declaracion de instrumentos musicales*, (Osuna: Juan de Leon, 1555), facsímil Kassel-Basel: Bärenreiter, 1957, introducción al capítulo V.

¹⁶¹ Ham, Martin, “Morales: The Canon” en Owen Rees y Bernadette Nelson (eds.), *Cristóbal de Morales. Sources, Influences, Reception*, Woodbridg: Boydell & Brewer 2007, pp. 263-293.

¹⁶² Stevenson, Robert, *Spanish Cathedral Music in the Golden Age*, Berkeley: University of California Press, 1961 p. 45.

Gombert y Willaert diez a cada uno, y a Arcadelt sólo dos. En cambio, Morales escribió con toda seguridad más de veinte.

Sin embargo, el grueso de la lista de Martin Ham está compuesta por obras que incluyen motetes y otras piezas escritas en latín que no son lamentaciones, ni oficios de difuntos, ni misas, ni magnificats, que si bien no están clasificadas todas como motetes, bien podrían serlo muchas de ellas. Higinio Anglés, en el volumen II de la “Opera Omnia” de 1953,¹⁶³ hace el primer estudio y transcripción de sólo 25 motetes de Morales. Allí ya había dado el aviso de que contaba con más de 90 motetes recolectados, de los cuales dice que “con el tiempo podremos ampliar este número”.¹⁶⁴ Sin embargo, en dos volúmenes sucesivos, el número V y el VIII, este último póstumo, se publicaron otros tantos motetes que dieron un total de 73 obras de este tipo. Estas 73 obras que se encuentran transcritas en la colección de la “Opera Omnia”, constituyen la única versión moderna sistemática de los motetes de Morales y por lo tanto nuestro material de análisis en la presente Tesis. Sobra decir, que dadas las circunstancias del estado y ubicación de la mayoría de los motetes restantes de Morales, equivaldría a un trabajo inabarcable para nuestros propósitos el reunir y transcribir todos los que faltan. Por tal motivo, nos limitamos a emprender nuestro análisis a partir de las obras que ya están editadas en la mencionada colección elaborada por Higinio Anglés, de probada validez.

En su primer volumen de los motetes de Morales, Anglés ya había intuido la difícil tarea de organizarlos cronológicamente, diciendo que el problema radica en que la mayoría de ellos, por aquel entonces contaba 52, se encuentran en copias manuscritas. De la lista de 151 obras de motetes y otras piezas escritas en latín, elaborada por Martin Ham posteriormente, 110 se encuentran solamente en fuentes manuscritas. Estas fuentes manuscritas presentan como problema principal la falta de precisión de la fecha en que fueron elaboradas, así que la mayoría de estas obras no se pueden ubicar temporalmente con exactitud. Y de los que se encuentran en fuentes impresas, Anglés ya había informado que los primeros motetes impresos aparecieron a partir de 1539, justamente en el pleno periodo romano de Morales, cuando ya era un compositor consagrado. Así que bajo estas condiciones, no podemos organizar los motetes de Morales para poder precisar su evolución como compositor.

¹⁶³ Morales, Cristóbal, *Opera Omnia*, Higinio Anglés (estudio y transcripción), Roma: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1953. Colección Monumentos de la Música Española, vol II, núm. 13.

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 8.

Al respecto, solamente contamos con dos motetes a los que se les puede establecer una fecha precisa por estar ligados a eventos concretos. Uno de ellos es el *Jubilate Deo omnis terra*, encargo del Papa para celebrar la paz de Niza en 1538; y el otro es el *Gaude et laetare ferrariensis civitas*, compuesto con la finalidad de celebrar la elevación de Hipólito d'Este al capelo cardenalicio en 1539. Ambos motetes se encuentran registrados en fuentes impresas. El primero de ellos se publicó sólo hasta cuatro años después de su estreno en la colección *Quintus liber mottetorum...* por J. Moderne en Lyon (1542⁵); no obstante, sucesivos impresos lo incluyen, la mayoría en versión para vihuela (1542⁵, 1547²⁵, 1549³, 1554³²). El segundo motete se publicó hasta pasados diez años desde su estreno. Así lo encontramos en *Il libro primo de motetti a sei voce* de G. Scotto, publicado en Venecia (1549³). Con estos dos ejemplos evidentes nos podemos dar una idea del retraso con el que probablemente se pudieron haber publicado el resto de los motetes de Morales que se encuentran en fuentes impresas (el retraso también se explica por la ardua tarea que significaba el preparar una edición musical). En este caso dicho retraso oscila entre los cuatro y los diez años, así que no podemos saber con seguridad si los primeros motetes de Morales impresos hacia 1539 corresponden a su etapa previa inmediata, o si ya llevaban un retraso de varios años.

Regresando a nuestra selección de motetes, hemos prescindido de algunos de los 73 publicados en la “Opera Omnia” por las siguientes razones: 7 son de muy “dudosa” autoría, pues en la mayoría de las fuentes existentes se atribuyen a otros compositores; 2 no son motetes sino parte del oficio de difuntos; 2 están repetidos, pues forman parte de alguna de las secciones de otros motetes; y 1, el *Ave Regina caelorum*, está demostrado que pertenece a Juan Navarro. De esta manera nos quedan un total de 61 motetes de autoría casi “segura”, pues la mayoría de las fuentes donde se encuentran lo atribuyen a Morales.

De esta selección de 61 motetes que someteremos a nuestro análisis, 35 se encuentran en fuentes impresas y manuscritas, y 26 solamente en fuentes manuscritas. Esto nos evidencia el hecho de que Anglés se dedicó mayoritariamente a editar aquellos motetes que se conservan en fuentes impresas. Del grupo de los 35 motetes mencionados, hay 5 que sólo se conservan en fuentes impresas y ninguna manuscrita. Estos son el *Candida virginitas* (1543⁵, 1549⁹, 1549^{9a}), el *Domine Deus agnus Dei* (1549¹⁴), el *In illo tempore stabant autem juxta crucem* (1543³, 1546⁹, 1555¹²), el *O Iesu bone* (1545²), y el *Vae Babylon* (1546⁸). El resto de los motetes mantienen como mínimo una concordancia con alguna fuente manuscrita de la península ibérica (España,

Portugal) o del extranjero (Alemania, Austria, Italia, República Checa, Reino Unido, Francia).

Otro dato interesante que podemos observar en el grupo de los 35 motetes que se encuentran en impresos, es que la mayoría de ellos fueron publicados por primera vez dentro de la década de 1540. Excepciones a esta circunstancia son sólo 3 motetes: el *Jam non dicam vos servos* (1539¹¹), el *Sub tuum praesidium* (1539¹¹), y el *Andreas Christi famulus*, el de a 8 voces (1564¹). Así que podemos decir que la mayoría de los motetes de nuestra lista que se encuentran impresos, en total 32, fueron publicados por primera vez durante el periodo romano de Morales. De estos 32, conocemos que por lo menos 17 fueron repetidos en colecciones posteriores, que en ningún caso sobrepasan el año de 1569.

Solamente 11 motetes de los 35 que están en fuentes impresas, son parte de alguna de las siguientes dos colecciones dedicadas a Morales: *Moralis hispani, et multorum eximiae artis vivorum música cum vocibus quatuor...* hecho por G. Scotto en Venecia (1543⁵), y el *Moralis hispani, et multorum eximiae artis virorum música cum vocibus...* realizado por A. Gardane también en Venecia (1546⁹). Desde luego que estos impresos no sólo contienen obras del compositor español, pues minoritariamente también se incluyen creaciones de Gombert, Verdelot, Gero, Mantua, entre otros. El resto de los motetes que no están en estos dos impresos dedicados a Morales los encontramos esparcidos en otras colecciones colectivas.

De los 26 motetes de nuestra selección que solamente se encuentran en fuentes manuscritas, podemos decir que 20 sólo son ibéricos, en su mayoría españoles, aunque hay 2 que concuerdan con un manuscrito portugués (P-Pm 40). Las fuentes más recurrentes en este caso son las que se encuentran en las catedrales de Toledo (E-Tc 7, 13, 17, 21, 36) y Tarazona (E-TZ, 1). En menor medida encontramos algunos motetes en el Real Monasterio del Escorial (E-E 3), en la catedral de Valladolid (E-V, 16), en la Parroquia de Santiago de Valladolid (E-Vp), en la Capilla Real de Granada (E-GRcr), en la Biblioteca del Orfeo Catalá de Barcelona (E-Boc 6, 11bis), entre otros. De estos motetes que sólo están manuscritos, hay 6 que solamente se encuentran en el extranjero, concretamente en Austria (A-Wn 15604, 16237) e Italia (I-Rvat CS 13, 17, 64; I-Bsp 39; I-MOe C.313; I-Rsld IV/13; I-CMac; I-Tvd 6).

Es importante aclarar que de la lista de los 26 motetes manuscritos que mencionamos, hay 6 que solamente se conservan en fuente “única”, situación que no permite compararlos con otros documentos que nos reafirmen la autoría de las obras.

Sin embargo, con los riesgos que esto puede generar, hemos decidido incluirlos en nuestra selección a razón de que por ahora tampoco tenemos argumentos para negar que le pertenecen a Morales. Estos motetes son el *Ave Maria* (E-Sc 1), el *Circumdederunt* (E-Tc 21), el *Ecce virgo concipiet* (E-Sc 1), el *O crux ave spes única* (E-E 3), el *Pater noster* (I-Rvat CS 38), y el *Sacerdos et pontifex* (E-Vp s.s.).

Los 61 motetes de Morales que hemos elegido para nuestro análisis, además de formar parte de la colección de la “Opera Omnia” editada por Anglés, son los que con más seguridad podemos decir que le pertenecen al compositor español. De esta manera, nuestro estudio está enfocado con mayor rigidez a concentrarse en una muestra de motetes de los que podemos tener pocas dudas de autoría, y así aspirar a obtener resultados más fiables. Somos conscientes de que con esta decisión descartamos una serie de obras que son muy interesantes técnicamente, pero aun así preferimos excluirlas a correr el riesgo de atribuir a Morales un estilo que podría no pertenecerle. Un caso de estos es el *Emendemus in melius*, del que Willi Apel llegaría a decir que es una de las mejores composiciones de toda la historia de la música,¹⁶⁵ pero que lamentablemente no podemos atribuir a Morales con toda seguridad.

De los motetes seleccionados, 34 están escritos a cuatro voces, 16 a cinco voces, 7 a seis voces, 3 a tres voces, y 1 a ocho voces. Algunos de los motetes están divididos en más de una parte, a la manera de “movimientos”, de tal forma que entre cada una de estas partes hay una larga cadencia. No obstante, consten de una o más partes, la mayoría de los motetes de Morales son de larga duración, una diferencia que contrasta sobremanera con los de Peñalosa, aunque también los hay más breves. Al igual que este último compositor, los motetes de Morales son de temática sacra, aunque si bien es cierto, no todos están destinados al uso litúrgico.

A continuación presentamos en un cuadro la lista a detalle de los motetes que hemos seleccionado de Morales. Los hemos organizado por orden alfabético asignándoles un número. Enseguida apuntamos el respectivo incipit de cada obra, así como su número de voces. Y finalmente, adoptando las siglas del RISM, añadimos las fuentes en las que se encuentran y sus atribuciones, enlistando primeramente las impresas seguidas por las manuscritas.

¹⁶⁵ En Apel, Willi, “Morales, Cristóbal”, *Harvard Dictionary of Music*, Harvard University Press, 1969, p. 705

Tabla 11. Los motetes de Cristóbal de Morales

Nº	Incipit	Voces	Fuentes y atribuciones	
1	Accipit Iesus panes	4	E-PAbm 6829 E-SI 21 E-V s.s E-Vp s.s	Morales Anónimo Anónimo Anónimo
2	Ad tantae nativitatis	4	E-Tc 21 E-Tc 36	Morales Morales
3	Andreas Christi famulus	8	1564 ¹ C4410-1576 D-Mbs 1536 D-Rp A.R. 786-837 D-S1 3 GB-Lb1 Add. 34000 GB-Lb1 Mad. Soc.G.9-15	Morales Crecquillon Morales Anónimo Crecquillon Anónimo Anónimo
4	Andreas Christi famulus	5	1547 ²⁵ 1556 ⁶ CZ-HKm29. D-S1 5 E-E 3 E-GRcr s.s. E-Tc 17 E-TZ E-Zac 34 I-Rsc 792-5 I-TVd 4 P-Pm 40	Morales Morales Anónimo Morales Morales Morales Morales Morales Morales Anónimo Morales
5	Antequam comedam suspiro	4	1541 ⁴ 1547 ²⁵ E-Tc 13 E-TZ 1 E-Vp s.s. E-Zac 34	Morales Morales Morales Morales Morales Morales
6	Apostole Christi Jacobe	4	E-TZ E-V 5	Morales Morales
7	Asperges me	4	E-Boc 11bis E-TZ MEX-Pc4	Morales Morales Morales
8	Ave Domine Iesu Christe	4	1543 ⁵ 1546 ⁹ P-Cug 48	Morales Morales Morales
9	Ave Maria	5	E-Sc 1	Morales
10	Beati omnes	6	1544 ²⁰ 1553 ⁶ 1569 ¹ D-Z 73	Anónimo Morales Morales Anónimo

			Dk-Kk 1873 E-Tc 13 H-Bn P4 S-Sk 229	Morales Morales Anónimo Anónimo
11	Candida virginitas	4	1543 ⁵ 1549 ⁹ 1549 ^{9a}	Morales Morales Morales
12	Christus resurgens	5	A-Wn 15604 A-Wn 16237	Morales Morales
13	Circumdederunt	5	E-Tc 21	Morales
14	Clementissime Christi confessor	4	1543 ⁵ 1546 ⁹ E-GRmf 975 E-TZ P-Cug 48	Morales Morales Morales Morales Morales
15	Cum natus esset Iesus	5	1541 ³ 1545 ⁵ 1554 ¹⁰ I-Bsp 39 I-Rvat Cs 13 I-TVd 29 I-Tvd 30	Morales Morales Morales Anónimo Morales Morales Morales
16	Domine Deus agnus Dei	3	1549 ¹⁴	Morales
17	Ecce virgo concipiet	4	E-Sc 1	Morales
18	Exaltata est	6	E-Vp s.s. E-Zac 34 I-Rvat CS 64	Morales Morales Morales
19	Gaude et laetare ferrariensis	6	1549 ³ I-TVd 4	Morales Anónimo
20	Gloriosus confessor Domini	5	E-Tc 17 P-pm 40	Morales Morales
21	Inclina Domine aurem tuam	4	1541 ⁴ 1553 ⁵ E-Tc 13	Morales Morales Morales
22	In illo tempore assumpsit	4	E-GRcr s.s. E-Tc 7 E-V s.s.	Anónimo Morales Anónimo
23	In illo tempore cum turba	4	E-GRcr 3 E-GRcr s.s. E-Tc 7	Morales Morales Morales
24	In illo tempore dixit Iesus discipulis	4	1543 ⁵ 1546 ⁹ P-Cug 48	Morales Morales Morales
25	In illo tempore stabant autem juxta crucem	4	1543 ⁵ 1546 ⁹ 1555 ¹²	Morales Morales Morales
26	Inter natos mulierum	4	1543 ⁵	Morales

			1546 ⁹ 1554 ³² E-PAbm 6829 E-Tc 17	Morales Morales Morales Morales
27	Inter vestibulum et altare	4	E-GRmf 975 E-PAbm 6829 E-SI 21 E-V s.s.	Morales Morales Anónimo Anónimo
28	Jam non dicam vos servos	4	1539 ¹¹	Morales
29	Jubilate Deo omnis terra	6	1542 ⁵ 1547 ²⁵ 1549 ³ 1554 ³² E-Zac 34	Morales Morales Morales Morales Morales
30	Lamentabatur Jacob	5	1543 ³ 1554 ³² 1569 ² E-Tc 17 E-TZ E-Vp s.s. I-Rvat CS 29 I-TVd 6 P-Cug MJ1	Morales Morales Morales Morales Morales Morales Morales Morales Morales
31	Miserere nostri	4	1543 ⁵ 1546 ⁹ P-Cug 48	Morales Morales Morales
32	Missus est Gabriel	4	1542 ³ 1546 ⁸ D-LUh 203 E-Tc 17 I-CMac D (F)	Morales Morales Morales Morales Anónimo
33	O crux ave spes unica	5	E-E 3	Morales
34	O Iesu bone	4	1545 ²	Morales
35	O magnum mysterium	4	E-Bim 1 E-PAbm 6832 E-V s.s. E-Vp s.s. P-Pm 40	Morales Morales Anónimo Morales Anónimo
36	O sacrum convivium	5	E-Tc 17 E-V 16 E-Vp s.s. I-Bsp 39 I-MOe C.313 I-Rsld IV/13 I-Rvat CS 13 P-Pm 40	Morales Morales Morales Anónimo Morales Morales Morales Morales
37	Pastores dicite	4	1546 ⁹	Morales

			1554 ¹⁰ D-Rp A.R. 838-43 PL-WRp 6	Morales Morales Morales
38	Pater noster	5	I-Rvat CS 38	Morales
39	Per tuam crucem	4	E-Bbc 587 E-Bbc 681 E-Boc 7 E-SI 21 E-Tc 13 E-Vp s.s. E-Zac 34 I-CMac D (F)	Anónimo Anónimo Morales Anónimo Morales Morales Morales Anónimo
40	Puer natus est nobis	3	1543 ⁶ 1549 ¹³ 1551 ³ 1569 ³ 1569 ⁵ GB-Lbl Add.41156-8	Morales Morales Morales Morales Morales Anónimo
41	Quanti mercenarii	6	1547 ²⁵ 1558 ⁴ E-TZ 4 E-Vp s.s. I-TVd 6	Morales Morales Morales Morales Morales
42	Regina caeli laetare	4	E-Tc 21 E-Vp s.s.	Morales Morales
43	Regina caeli laetare	5	E-Tc 21 E-Tc 36 E-Vp s.s.	Morales Morales Morales
44	Regina caeli laetare	6	E-SI 21 E-Vp s.s. I-Rvat CS 64	Morales Morales Anónimo
45	Sacerdos et pontifex	4	E-Vp s.s.	Morales
46	Salva nos, stella maris	5	E-Tc 21 E-Tc 36	Morales Morales
47	Salve Regina	4	E-Boc 6 E-PAbm 6829 E-TZ E-Vp s.s.	Anónimo Morales Morales Morales
48	Salve Regina	5	E-Sc 1 E-Tc 17 E-TZ I-Rvat CS 17	Morales Morales Morales Morales
49	Sancta et immaculata virginitas	4	1541 ⁴ 1546 ⁹ 1554 ³² E-GRcr s.s. E-LEDc s.s. E-PAbm 6829	Morales Morales Morales Anónimo Morales Anónimo

			E-Sc 1 E-Tc 17 E-TZ 8 E-Vp s.s. E-Zac 34 F-Pc 851	Morales Morales Anónimo Morales Morales Morales
50	Sancta Maria succurre miseris	4	1543 ⁵ 1546 ⁹ P-Cug 48	Morales Morales Morales
51	Sancte Antoni pater monachorum	4	1541 ⁴ E-Zac 34 I-Fd 4	Morales Morales Anónimo
52	Signum crucis mirabile	4	1543 ⁵ 1546 ⁹ 1555 ¹² I-TVd 5	Morales Morales Morales Anónimo
53	Simile est regnum caelorum	4	E-GRcr s.s. E-Tc 7 E-V s.s. E-Vp s.s.	Morales Morales Anónimo Anónimo
54	Spem in alium	5	1541 ³ 1542 ⁵ 1556 ⁸ CZ-HKm 29 CZ-HKm 30	Anónimo Morales Gombert Anónimo Anónimo
55	Sub tuum praesidium	4	1539 ¹¹ E-TZ	Morales Morales
56	Tu est Petrus	3	1543 ⁶ 1549 ¹³ 1551 ³ 1560 ² 1569 ³ 1569 ⁵ E-TZ	Morales Morales Morales Morales Morales Morales Morales
57	Tu est Petrus	5	1541 ³ 1545 ³ 1546 ⁵ 1546 ⁷ 1553 ¹¹ 1557 ³ 1557 ⁵ 1559 ³ CZ-HKm 26 CZ-HKm 29 D-AAst 2 D-Dl Lobau ¹² D-Kl 91 D-Sl 36 E-MA 8 E-Tc 17 E-TZ	Morales Morales Morales Morales Moreau Anónimo Moreau Moreau Anónimo Anónimo Moreau Morales Moreau Morales Morales Morales Morales

			I-Fd 11 I-TVd 29 P-Pm 40	Anónimo Gombert Morales
58	Vae Babylon	4	1546 ⁸	Morales
59	Veni Domine et noli tardare	6	1549 ³ 1556 ⁹ D-Rp A.R. 930-9 E-Zac 34 I-Rvat CG XII.4 I-Rvat CS 19	Morales Morales Morales Morales Morales
60	Verbum iniquum	5	1544 ²⁵ 1546 ⁶ 1554 ³² 1554 ³⁶ 1564 ⁴ D-Dl Lobau 12 D-Rp A.R. 891-2 D-Rp A.R. 940-1 E-E 3 E-Tc 17 E-TZ 8 E-V 16 E-Zac 34 F-Pc 851 I-CMac C	Anónimo Anónimo Morales Anónimo Anónimo Willaert Anónimo Anónimo Morales Morales Anónimo Morales Morales Morales Anónimo
61	Vidi aquam	4	E-SEG 1 E-Tc 21	Morales Morales

Abreviaturas de las fuentes citadas en la Tabla 11

- 1539¹¹ *Quartus liber quatuor vocibus...*, Lyon: S. Moderne, 1539.
- 1539²⁴ *Il quarto libro di madrigali d'Arcadelt...*, Venezia: A. Gardane, 1539.
- 1541³ *Nicolai Gomberti musici excellentissimi...*, Venezia: G. Scotto, 1541.
- 1541⁴ *Gomberti excellentissimi, et invention in hac arte facile principis...*, Venezia, G. Scotto, 1541.
- 1542³ *Missae cum quatuor vocibus...*, Venezia: G. Scotto, 1542.
- 1542⁵ *Quintus liber mottetorum...*, Lyon: J. Moderne, 1542.
- 1543³ *Motetarum divinitatis liber primus...*, Milano: A. Castigliane, 1543.
- 1543⁵ *Moralis hispani, et multorum eximia artis virorum musica cum vocibus...*, Venezia: A Gardane, 1546.
- 1543⁶ *Motettatrium vocem ab pluribus...*, Venezia: A. Gardane, 1543.

- 1544²⁰ *Hundert und fünfftzehen guternewer Liedlein...*, Nürnberg: L. Ott, 1544.
- 1544²⁵ *Das dritt Buch...*, Nürnberg: H. Günther, 1544.
- 1545² *Concentus octo, sex, quinque...*, Augsburg: P. Ulhard, 1545.
- 1545⁵ *Officiorum de nativitate circumcision...*, Venezia: G. Scotto, 1541.
- 1546⁵ *Cantiones septem, sex et quinque vocum...*, Ausburg: M. Kriesstein, 1546.
- 1546⁶ *Liber primus sacrarum cantionum...*, Antwerpen: T. Susato, 1546.
- 1546⁷ *Liber secundus sacrarum cantionum...*, Antwerpen: T. Susato, 1546.
- 1546⁸ *Selectissima symphoniae compositae...*, Nürnberg, J. von Berg & U. Neuber.
- 1546⁹ *Moralis hispani, et multorum eximia artis virorum música cum vocibus...*, Venezia: A. Gardane, 1546.
- 1547²⁵ *Libro de musica de vihuela intitulado Silva de Sirenas...*, Valladolid: F. Fernández de Cordova, 1547.
- 1549³ *Il libro primo de motetti a sei voce...*, Venezia: G. Scotto, 1549.
- 1549⁹ *Musica quatuor vocum, que materna lingua moteta vocantur...*, Venezia: A. Gardane, 1549.
- 1549^{9a} *Musica quatuor vocum...*, Venezia: G. Scotto.
- 1549¹³ *Elettione de motetti a tre voci libro primo...*, Venezia: G. Scotto, 1549.
- 1549¹⁴ *Libro secundo de li motetti a tre voce...*, Venezia: G. Scotto, 1549.
- 1551³ *Motetta trium vocum...*, Venezia: A. Gardane, 1551.
- 1553⁵ *Tomus secundus Psalmorum selectorum*, Nürnberg: J. Montanus & U. Neuber, 1553.
- 1553⁶ *Temus tertius psalmorum selectorum...*, Nürnberg, J. Montanus & U. Neuber, 1553.
- 1553¹¹ *Liber quartus cantionum sacrarum...*, Louvain: P. Phalèse, 1553.
- 1554¹⁰ *Evangelia dominicorum et festurum dierum musicus...*, Nürnberg: J. Montanus & U. Neuber.
- 1554³² *Libro de musica para vihuela, intitulado Orphenica lyra...*, Sevilla: Martin de Montesdoca, 1554.
- 1554³⁶ *Quatriesme liure de tabulature...*, Paris: M. Fezandat, 1554.
- 1555¹² *Quartus tomus Evangeliorum...*, Nürnberg: J. Montanus & U. Neuber.
- 1556⁶ *Sacrarum cantionum...*, Antwerpen: H. Waelrant & J. Laet, 1556.
- 1556⁸ *Quintus tomus Evangeliorum...*, Nürnberg: J. Montanus & U. Neuber, 1556.
- 1556⁹ *Sextus tomus Evangeliorum...*, Nürnberg: J. Montanus & U. Neuber.
- 1557³ *Liber duodecimus ecclesiasticarum cantionum...*, Antwerpen, T. Susato, 1557.
- 1557⁵ *Liber quartus cantionem sacrarum...*, Louvain: P. Phalèse, 1557.
- 1558⁴ *Novum et insigne opus musicum...*, Nürnberg: J. von Berg & U. Neuber.
- 1559³ *Liber quartus cantionum sacrarum...*, Louvain: P. Phalèse, 1559.
- 1560² *Variarum linguarum tricinia...*, Nürnberg: J. von Berg & U. Neuber.

1564 ¹	<i>Theasaurus musicus continens selectissimas...</i> , Nurnberg: J. Montanus & U. Neuber, 1564.
1564 ⁴	<i>Thesauri musici tomus quartus...</i> , Nürnberg: J. Montanus & U. Neuber.
1569 ¹	<i>Beati omnes psalmus...</i> , Nürnberg: U. Neuber, 1569.
1569 ²	<i>Motectarum divinitatis liber primus...</i> , Venezia: C. Merolo, 1569.
1569 ³	<i>Motecta trium vocum ab pluribus...</i> , Venezia: A. Gardano.
1569 ⁵	<i>Selectissimarum sacrarum cantionum...</i> , Lauvain: P. Phalèse, 1569.
A-Wn 15604	Wien, Osterreichische Nationalbibliothek, ms. 15604.
A-Wn 16237	Wien, Osterreichische Nationalbibliothek, ms. 16237.
CZ-Hkm 26	Knihovna, Krajske Muzeum, ms. 26.
CZ-Hkm 29	Knihovna, Krajske Muzeum, ms. 29.
Cz-HKm 30	Knihovna, Krajske Muzeum, ms. 30.
D-AAst 2	Aachen, Offentliche Bibliothek-Musikbibliothek, ms. 2.
D-DI Lobau12	Dresden, Sächsische Landesbibliothek.
D-KI 91	Kassel, Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek, ms. 91.
D-Luh 203	Lübeck, Bibliothek der Hansestand Lübeck, ms. 203.
D-Mbs 1536	München, Bayerische Staatsbibliothek, ms. 1536.
D-Rp A.R. 786-837	Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Proske-Musikbibliothek.
D-Rp A.R.838-43	Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Proske-Musikbibliothek.
D-Rp. A.R 891-2	Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Proske-Musikbibliothek.
D-Rp A.R. 930-9	Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Proske-Musikbibliothek.
D-Rp A.R. 940-1	Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Proske-Musikbibliothek.
D-SI 3	Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, ms. 3.
D-SI 5	Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, ms. 5.
D-SI 36	Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, ms. 36
D-Z 73	Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, ms. 73.
Dk-Kk 1873	Kobenhavn, Det Kongelige Bibliotek Slotsholmen, ms. 1873.
E-Bbc 587	Barcelona. Biblioteca de Catalunya, ms. 587.
E-Bbc 681	Barcelona. Biblioteca de Catalunya, ms. 681.
E-Bim 1	Barcelona. Institución Milá y Fontanals CSIC, ms. 1.
E-Boc 6	Barcelona. Biblioteca Orfeo Catalá, ms. 6.
E-Boc 7	Barcelona. Biblioteca Orfeo Catalá, ms. 7.
E-Boc 11bis	Barcelona. Biblioteca Orfeo Catalá, ms. 11bis.
E-E 3	Escorial. Real Monasterio de San Lorenzo.
E-Gr cr 3	Granada. Capilla Real, ms 3.
E-Gr cr s.s.	Granada. Capilla Real.

E-Grmf 975	Granada. Archivo Manuel de Falla, ms. 975.
E-LEDC s.s.	Ledesma. Colegiata de Santa María.
E-MA 8	Málaga. Catedral, Archivo capitular, ms. 8.
E-PABm 6829	Palma de Mallorca. Biblioteca de la Fundación Bartolomé March, ms. 6829.
E-PABm 6832	Palma de Mallorca. Biblioteca de la Fundación Bartolomé March, ms. 6832.
E-Sc 1	Santiago de Compostela. Catedral Metropolitana, ms. 1.
E-SEG 1	Segorbe. Archivo de la Catedral, ms. 1.
E-SI 21	Silos. Abadía de Santo Domingo, ms. 21.
E- Tc 7	Toledo. Catedral, Archivo y Biblioteca capitulares, ms. 7.
E- Tc 13	Toledo. Catedral, Archivo y Biblioteca capitulares, ms. 13.
E- Tc 17	Toledo. Catedral, Archivo y Biblioteca capitulares, ms. 17.
E- Tc 21	Toledo. Catedral, Archivo y Biblioteca capitulares, ms. 21.
E-Tc 36	Toledo. Catedral, Archivo y Biblioteca capitulares, ms.36.
E-TZ	Tarazona. Catedral, Archivo capitular.
E-TZ 1	Tarazona. Catedral, Archivo capitular, ms. 1.
E-TZ 4	Tarazona. Catedral, Archivo capitular, ms. 4.
E-TZ 8	Tarazona. Catedral, Archivo capitular, ms. 8.
E-V 5	Valladolid. Catedral, Archivo musical, ms. 5.
E-V 16	Valladolid. Catedral, Archivo musical, ms. 16.
E-V s.s.	Valladolid. Catedral, Archivo musical.
E-Vp s.s.	Valladolid. Parroquia de Santiago.
E-Zac 34	Zamora. Catedral, ms. 34
F-Pc 851	Paris, Bibliothèque Nationale, ms. 851.
GB-Lb1 Add. 34000	Londres, British Museum, ms. Add. 34000.
GB-Lb1 Add.41156-8	Londres, British Museum, ms. Add. 41156-8
GB-Lb1 Mad.Soc.G.9-15	Londres, British Museum, ms. Mad.Soc.G.9-15.
H-Bn P4	Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, ms. P4.
I-Bsp 39	Bologna, Archivio Musicale della Basilica di San Petronio, ms. 39.
I-CMac C	Casale Monferrato, Archivio capitolare.
I-CMac D (F)	Casale Monferrato, Archivio capitolare.
I-Fd 4	Firenze, Biblioteca e Archivio Santa Maria del Fiore, ms. 4.
I-Fd 11	Firenze, Biblioteca e Archivio Santa Maria del Fiore, ms. 11.
I-MOe C.313	Modena, Biblioteca Estense, ms. C. 313.
I-Rsc 792-5	Roma, Conservatorio di Santa Cecilia, ms. 792-5.

I-Rsld IV/13	Roma, Chiesa di San Lorenzo in Damaso, ms. IV/13.
I-Rvat CG XII.4	Roma, Biblioteca Vaticana, ms. XII.4.
I-Rvat CS 13	Roma, Biblioteca Vaticana, ms. 13.
I-Rvat CS 17	Roma, Biblioteca Vaticana, ms. 17.
I-Rvat CS 19	Roma, Biblioteca Vaticana, ms. 19.
I-Rvat CS 29	Roma, Biblioteca Vaticana, ms. 29.
I-Rvat CS 38	Roma, Biblioteca Vaticana, ms. 38.
I-Rvat CS 64	Roma, Biblioteca Vaticana, ms. 64.
I-Tvd 4	Treviso, Biblioteca Capitolare della Cattedrale, ms. 4.
I-Tvd 5	Treviso, Biblioteca Capitolare della Cattedrale, ms. 5.
I-Tvd 6	Treviso, Biblioteca Capitolare della Cattedrale, ms. 6.
I-Tvd 29	Treviso, Biblioteca Capitolare della Cattedrale, ms. 29.
I-Tvd 30	Treviso, Biblioteca Capitolare della Cattedrale, ms. 30.
MEX-Pc 4	Puebla. Catedral, Archivo de música sacra, ms. 4.
P-Cug 48	Coimbra. Biblioteca Geral da Universidade, ms. 48.
P-Cug MJ 1	Coimbra. Biblioteca Geral da Universidade, ms. MJ 1.
P-Pm 40	Porto. Biblioteca Pública Municipal, ms. 40.
PL-WRp 6	Wroclaw, Oddzial Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego we Wroclawiu, ms. 6.
S-Sk 229	Stockholm, Kungl Biblioteket, ms. 229.

5. El uso de las especies: consonancias y disonancias

Como ya lo mencionamos en su momento, una de las principales preocupaciones de los teóricos de finales del siglo XV y buena parte del XVI, fue la de resolver una vieja discusión en torno a la clasificación de los intervalos o “especies” (como fueron llamados por algunos de los tratadistas) que serían la materia prima de la composición contrapuntística. Ello representó un enfrentamiento entre los postulados teóricos de la antigua tradición medieval y la nueva práctica musical. Prueba irrefutable de ello es la exposición del especulativo Salinas, quien en su *De musica libri septem* de 1577, aún se regía bajo la autoridad de personajes como Tolomeo, Boecio, Euclides, Gaudencio, etcétera. Sin embargo, aunque citara a estas antiguas autoridades, lo que en realidad hizo Salinas fue un intento por conciliar la vieja tradición con la “nueva” música, así que no dudó en decir, por ejemplo, que el unísono no es un intervalo sino el origen de todos ellos, que la cuarta es una consonancia imperfecta, y que la tercera mayor es una consonancia perfecta, todas estas afirmaciones en contra de la mayoría de los teóricos de la época.

No obstante, justamente cien años antes que Salinas, ya había aparecido el primer tratado en el ámbito de la teoría del contrapunto que se encargaría de iniciar la ruptura con la vieja tradición. Con el *Liber de arte contrapuncti* de 1477, Tinctoris se convirtió en la nueva autoridad del Renacimiento musical. Los tratadistas hispanos, desde Ramos de Pareja hasta Montanos, al igual que lo hizo el teórico franco-flamenco, establecieron que las especies consonantes serían el unísono, la quinta, la octava, la tercera y la sexta, y las disonantes la segunda, la cuarta y la séptima. También subdividieron las especies consonantes en perfectas (unísono, quinta, octava) e imperfectas (tercera y sexta). A los intervalos que se repetían más allá del diapasón u octava, los tratadistas los llamaron generalmente intervalos compuestos y sobrecompuestos, mismos que a razón de su naturaleza, son semejantes a los intervalos

simples de los cuales se derivan. Cerone, en una época tan tardía como a principios del siglo XVII, ratificaría en su tratado todo este conjunto de especulaciones.

Una vez resulto el problema de la clasificación de los intervalos o especies, también fue necesario definir las reglas bajo las cuales debían de ordenarse todas estos sonidos armónicos. En un principio Tinctoris propuso una lista de reglas generales que se irían reproduciendo y modificando a medida que avanzaba el siglo XVI. De nuestro análisis de la teoría del contrapunto hispano deducimos un total de ocho reglas que representan los temas más discutidos por estos tratadistas, como lo son, las especies para empezar y terminar un canto, el uso de las especies perfectas e imperfectas así como su orden de resolución, de la repetición de notas en el canto, los movimientos contrarios y el uso de las disonancias. Las particularidades de estas reglas en cada uno de los teóricos las podemos observar en la Tabla 3.

Nuestro análisis en este apartado de nuestra Tesis, está enfocado particularmente en la revisión de los puntos que plantean las reglas generales de los teóricos para el uso de los intervalos o especies, en el repertorio de motetes de Peñalosa y Morales. Por una parte lo podremos analizar desde la visión de los tratadistas contemporáneos de estos dos compositores españoles, como lo fueron Ramos de Pareja, Podio, Marcos Durán, del Puerto, Martínez de Bizcargui, Tovar y Aranda; y por otra parte desde la perspectiva de los tratadistas posteriores a esta generación, como lo fueron Bermudo, Santa María, Salinas, Montanos, y el italiano Cerone, quienes nos pueden brindar una valoración tardía de las prácticas compositivas de la primera mitad del siglo XVI.

Para el análisis pretendemos utilizar el lenguaje de los teóricos, para así poder acercarnos lo más posible a una valoración histórica de un repertorio de más de 450 años de antigüedad. Utilizaremos el término “especie” para referirnos a su sinónimo “intervalo”, así como también, cuando sea necesario, haremos uso de la calificación de “compuestos” y “sobrecompuestos” para referirnos a los intervalos que sobrepasan de la octava y doble octava, respectivamente.

A continuación realizaremos, en dos apartados independientes, el análisis del uso de las especies de Peñalosa y de Morales. En un tercer apartado discutiremos las similitudes y diferencias del lenguaje contrapuntístico de ambos compositores, así como la correspondiente comparación con la teoría del contrapunto hispano y Cerone.

5.1 El estilo Peñalosa

a) Las consonancias

Una gran mayoría de los motetes de Peñalosa tienen entradas a una voz que después se acompañan con pasos en imitación por otras voces. Excepciones a esta característica son sólo tres motetes que particularmente no comienzan en contrapunto imitativo. El *Ave verum corpus natum* a cuatro voces, es un caso excepcional porque está hecho completamente en estilo homofónico. El *Precor te, Domine* y el *Deus, qui manus tuas* también a cuatro voces, inician de manera homofónica los primeros compases pero después su textura se vuelve imitativa. Las entradas de estos motetes utilizan una disposición armónica de fundamental, unísono, quinta y octava; aunque el *Ave Verum* (c. 1) utiliza entre ellas una tercera:

Ejemplo 47



Este no es el único motete en el que Peñalosa utiliza intervalos correspondientes al grupo de las especies imperfectas en los primeros compases. Es frecuente que en los motetes que comienzan en contrapunto imitativo, y por lo tanto con una sola voz, el primer punto donde se juntan dos o más voces sea mediante intervalos de tercera o sexta, o sus compuestos. Por ejemplo, el *Nigra sum sed formosa* (c. 1) empieza en contrapunto imitativo a la octava superior. En el tercer compás se juntan dos voces formando un intervalo armónico de décima menor, que es compuesto de tercera menor:

Ejemplo 48



En el *Ave vera caro Christi* (c. 1) hay una imitación a dos voces a la octava superior, en donde se juntan dos partes que forman un intervalo de sexta mayor:

Ejemplo 49

The image shows a musical score for Example 49, consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The time signature is common time (C). The top staff has a whole rest followed by a half note G4, then a quarter note A4, and another quarter note G4. The second staff has a whole rest followed by a whole rest. The third staff has a quarter note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note A3. The bottom staff has a whole rest followed by a whole rest. The interval between the notes in the first and third staves is labeled '6M'.

Peñalosa muestra, sin lugar a dudas, una preferencia por las especies imperfectas de terceras y sextas y sus compuestos, en el proceso introductorio de los motetes. No obstante, lo mismo podemos observar en el caso de algunos finales. Hay un total de siete motetes que tienen el intervalo de tercera en el último acorde. Un ejemplo de ello es el *Ave vere, sanguis Domini* (c. 34), que presenta una disposición armónica cerrada a cuatro voces que incluye la fundamental, la tercera, la quinta y la octava:

Ejemplo 50

The image shows a musical score for Example 50, consisting of four staves. The top three staves are in treble clef, and the bottom one is in bass clef. The time signature is common time (C). Each staff contains a single whole note. The notes are: top staff (G4), second staff (B4), third staff (D5), and bottom staff (G3). The intervals between the notes are labeled with Roman numerals: VIII between the first and second staves, V between the second and third staves, III between the third and fourth staves, and I below the fourth staff.

Según la teoría hispana de la música, Peñalosa estaría errado al utilizar especies imperfectas en pasajes a dos voces al inicio de los cantos, particularmente en el uso de la sexta porque no brinda mucha estabilidad al comenzar. Por lo demás, el compositor se presenta muy moderno al usar la especie imperfecta de tercera a más de tres voces en las partes introductorias y algunas conclusivas, aunque éstas últimas no son las más frecuentes.

En el discurso polifónico de Peñalosa se observa casi siempre que para enlazar las especies hay una tendencia a respetar las reglas de la teoría general del contrapunto. Se utilizan los movimientos contrarios (especialmente para resolver hacia una especie perfecta), se resuelve a consonancias vecinas cercanas, y se procura mucha diversidad de pasos combinando especies imperfectas entre las perfectas. Así lo podemos observar en un pasaje del motete *Sancta Mater istud agas* (c. 12-25), en donde se hace una imitación entre dos voces a la quinta inferior:

Ejemplo 51. Francisco de Peñalosa, *Sancta Mater istud agas* (fragmento)

The image shows a musical score for a fragment of the motet "Sancta Mater istud agas" by Francisco de Peñalosa. It consists of two systems of four staves each. The first system starts at measure 15 and the second at measure 20. The staves are arranged in a grand staff format. The first system shows a vocal line (top two staves) and a figured bass line (bottom two staves). The second system shows a vocal line (top two staves) and a figured bass line (bottom two staves). The figured bass notation is as follows:

System 1 (measures 15-25): 5J 8J 5J 3M 6M 6M 5J 3M 3M 8J

System 2 (measures 20-27): 6m 8J 6M 3M 5J 6m 8J 10M 5J 6M 3m 6m 10m 8J 6M 3M 6M 8J etc...

Aunque no abundan en los motetes de Peñalosa, también se puede observar alguna sucesión de dos especies perfectas por medio de movimientos contrarios, como en un fragmento del *Unica est columba mea* (c. 26-27):

Ejemplo 52

No obstante, contrariamente a este "buen uso" tradicional de las especies, también encontramos en casi todos los motetes enlaces entre consonancias que producen quintas y octavas directas. Este tipo de enlaces se presentan en una media que fluctúa entre uno y cinco casos por motete. El *Pater noster* presenta excepcionalmente nueve movimientos directos de especies perfectas. Podemos decir que hay de dos tipos, los que provienen de una consonancia perfecta y los que provienen de una consonancia imperfecta. Así lo podemos observar en los siguientes fragmentos que pertenecen al motete mencionado (c.25-26, 43-44):

Ejemplo 53

c. 25-26

Ejemplo 54

c. 43-44

Es evidente que Peñalosa no tiene especial cuidado en evitar las especies perfectas por medio de movimientos directos. Si bien es cierto, aunque no se trata de una característica sonora del compositor, la presencia de este tipo de movimientos en cantidades menores en casi todos sus motetes nos hace suponer que no representan una prohibición en su lenguaje contrapuntístico.

Presentamos a continuación un análisis pormenorizado de uno de los motetes representativos del compositor para determinar la construcción sonora durante el desarrollo de la obra. Damos la partitura sin letra (por no ser necesaria para nuestros propósitos en este ejemplo) del *Emendemus in melius* a cuatro voces. Se ha colocado debajo de cada acorde estructural (sonoridad) los correspondientes números arábigos que indican la disposición armónica de las voces a partir de la nota fundamental.

Ejemplo 55. Francisco de Peñalosa, *Emendemus in melius*¹⁶⁶

The image displays a musical score for a four-part motet. The score is organized into two systems of four staves each. The staves are labeled A (Alto), T I (Tenor I), T II (Tenor II), and B (Bass). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The first system covers measures 1 through 6. The second system covers measures 7 through 12. Below the bass staff, there are two rows of figured bass notation. The first row contains the figures 8, 6, 6, 5, 3, 3, 12. The second row contains the figures 3, 3, 3, 3, 8, 6, 8.

¹⁶⁶ Basamos nuestra edición en la de Dionisio Preciado: Peñalosa, Francisco, *Opera Omnia*, Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1986. Ediciones de Música Antigua, vol. I, núm. 5.

13

5 3 5 3 3 6 3 8 10 10 10 3 3 6 3

19

6 8 5 6 8 8 5 6 8 5 6 6 5 10 10 10 3 3 3 3 5 3 3 3 3 8 5 3

25

10 10 10 5 5 6 6 6 6 6 6 6 5 8 6 12 8 5

31

8 10 8 6 8 5 5 8 10 10 10 15 13 12
5 6 3 6 3 3 5 8 5 8 12 10 8
3 1 3 3 1 3 5 3 5 10 8 8

37

10 12 10 8 8 10 10 13 12 10 10 6 8 6
6 8 8 5 3 5 6 10 10 5 3 5
3 5 5 1 1 3

43

6 8 10 10 10 8 6 10 10
3 3 5 6 8 3 3 5 8
3 3 3 1

49

10 12 10 5 8 10 10 10 8 12 10 10
 5 5 8 3 5 8 6 5 5 10 6 8
 3 3 5 3 3 5 3 3 3 8 3 5

55

8 6 8 6 1 8 10 10 12 10 8 10 10 10
 5 3 5 3 1 3 3 8 8 3 3 8 6 8
 3 3 5 3 3 3 5 3 3 3 8 6 8 1

61

12 10 10 10 10 10 10 10 8 8
 8 3 3 8 10 8 5 8 8
 3 1 3 5 8 6 3 5 6 8

67

3 10 10 10 5 12 8 10 8 10 10 8 10 10 12
 5 5 5 10 5 8 3 5 3 5 8 5 10
 3 3 3 5 5 3 5 3 1 3 5 3 8

73

8 12 10 8 8
 5 10 8 5 5
 3 8 5 3 1

En el ejemplo hemos señalado únicamente los acordes –sonoridades- estructurales del motete, es decir, sin tener en consideración aquellos que surgen como consecuencia de un cambio de posición, ni los que se repiten dentro de un mismo compás o se prolongan, por medio de ligaduras, hacia otro compás, ni los que se pudieran derivar considerando la presencia de notas de adorno. Siguiendo este criterio, se han obtenido un total de 150 acordes. Algunos de estos están integrados por dos voces, pero la mayoría de ellos por tres y cuatro voces. De esta cantidad de acordes estructurales, sólo 16 están compuestos únicamente por intervalos de tipo perfecto, es decir, por unísono, quinta, octava y sus compuestos. En cambio, la gran mayoría de ellos, un total de 134, se componen por lo menos de algún intervalo de tipo imperfecto, es decir, por terceras, sextas y sus compuestos. Con estos datos podemos determinar que

un 89% de los acordes del motete están contruidos con sonoridades que incluyen las especies imperfectas, y un 11% las que sólo se componen por especies perfectas.

Podemos determinar entonces que Peñalosa hace un uso mayoritario de las consonancias imperfectas para la construcción sonora de su contrapunto. En la mayoría de sus motetes observamos que las entradas y desarrollos contienen intervalos de terceras, sextas y sus compuestos; pero si bien es cierto, esta característica no ocurre en todos los finales, en donde especialmente el compositor español se reserva la ocasión para demostrar una armonía más sobria con el uso particular de especies de tipo perfecto. Esto lo podemos observar claramente en el acorde final del antes citado *Emendemus in melius*. Al respecto recordemos que solamente siete motetes presentan en sus acordes finales algún intervalo de tipo imperfecto.

b) Las disonancias

Recordemos que la teoría hispana del contrapunto, y que recoge Cerone, nos hablan solamente de dos tipos de uso de las disonancias como notas de “presto en disminución” y como “síncopas”; es decir, como notas de paso y retardos. Sin embargo, el discurso de Peñalosa presenta, además de las dos anteriores, una serie de disonancias que no se encuentran registradas en la tratadística del Renacimiento musical hispano. Nosotros las hemos nombrado según el lenguaje moderno de la armonía como bordaduras, notas cambiata, apoyaturas y anticipos. Es importante mencionar que a pesar de la existencia de estos cuatro tipos de uso de las disonancias que no fueron registrados por los teóricos, las tradicionales notas de paso y retardos son las más frecuentes en los motetes del compositor español.

Hemos hecho un recuento minucioso de cada una de las disonancias que se encuentran en el repertorio seleccionado de 22 motetes. De todos los casos encontrados obtuvimos un total de 1063 disonancias, de las cuales el 56% son notas de paso y el 24% retardos. Esto quiere decir que el 20% restante corresponde a los otros cuatro tipos de disonancias, una cantidad minoritaria (véase Tabla 12).

Tabla 12. Frecuencia de los tipos de disonancias en los motetes de Peñalosa

Notas de paso	Retardos	Bordaduras	Notas cambiata	Apoyaturas	Anticipos	Total
595 (56%)	250 (24%)	101 (9%)	65 (6%)	33 (3%)	19 (2%)	= 1063 (100%)

Si comparamos la relación numérica de disonancias con la extensión particular de cada motete, podemos determinar que en general hay poco uso de estas notas en el discurso polifónico de Peñalosa. Un caso excepcional, por ejemplo, es el *Pater noster*. Con un total de 28 disonancias distribuidas a través de una extensión de 85 compases, nos encontramos aproximadamente con una disonancia cada tres compases según nuestros criterios de transcripción a la mitad de los valores reales. Más común es la relación numérica que tiene el *Transeunte Domino Iesu* con 49 de estas notas distribuidas en 102 compases, se corresponden a una disonancia cada dos compases, siempre siguiendo los criterios de transcripción señalados. En el extremo de los casos, el *Ne reminiscaris, Domine* con 58 disonancias y 59 compases de extensión, tenemos prácticamente una disonancia en cada compás.

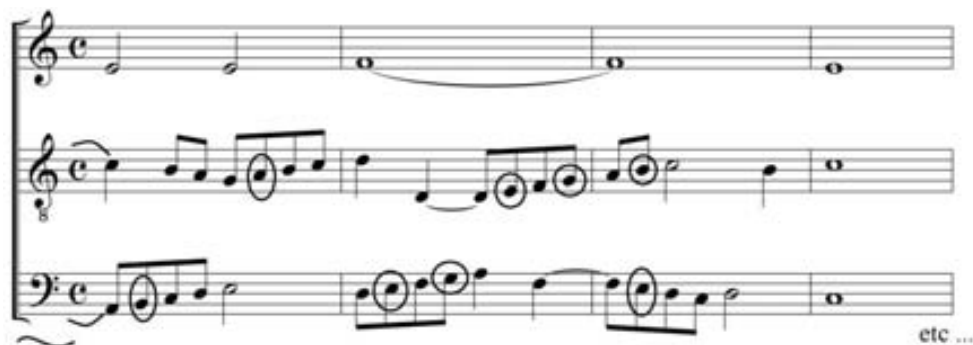
Las notas de paso, que son las más frecuentes, se encuentran casi siempre en el desarrollo del discurso polifónico en notas con valores de negra (mínima) o corchea (semimínima) y entre dos consonancias, aunque en algunas ocasiones también las encontramos en valores de blancas (semibreves). Todos estos casos los podemos observar en los siguientes fragmentos pertenecientes al *Unica est columba mea* (c. 3-4, 9-10, 39-42):

Ejemplo 56. Francisco de Peñalosa, *Unica est columba mea* (fragmentos)

a) c. 3-4

b) c. 9-10

c) c. 39-42



Los retardos, segundos en frecuencia, funcionan siempre como síncopas que inician en una parte débil de compás o tiempo y se prolongan hacia la parte fuerte, donde finalmente resuelven en consonancia. La forma de resolución más común de los retardos es a la segunda inferior. Así lo podemos observar en el siguiente fragmento del *Ave Regina caelorum* (c. 33-34):

Ejemplo 57



Aunque podemos decir que la resolución de los retardos a la segunda inferior es el estilo predominante de Peñalosa, hay algunas ocasiones en que no vemos cumplida esta constante. Una de ellas es cuando resuelve a la segunda superior en el motete *In passione positus* (c. 82-83):

Ejemplo 58

The image shows a four-staff musical score in common time. The top staff contains a whole note. The second staff shows a melodic line with a delay on a note (circled), followed by an upward arrow labeled '2a' indicating a second-degree resolution. The third and fourth staves show accompaniment. The text 'etc...' is at the bottom right.

Otra forma, un poco más común que la resolución a la segunda superior, es la que resuelve por salto de tercera inferior. En este caso la nota a la que resuelve el retardo puede o no ser consonante con el contexto armónico. Por ejemplo, en el *Ave vere, sanguis Domine* (c. 4-5) hay un pasaje que tiene un retardo que se sostiene sobre Sol y resuelve a la tercera menor inferior en Mi. Esta última nota no encaja dentro de la armonía del contexto, generando disonancias de séptima con el bajo y segunda con el tenor I, por lo que hace enseguida un movimiento de segunda superior para llegar al consonante Fa:

Ejemplo 59

The image shows a four-staff musical score in common time. The top staff shows a melodic line with a delay on a note (circled), followed by a downward arrow labeled '3a' indicating a third-degree downward resolution. The second, third, and fourth staves show accompaniment. The text 'etc...' is at the bottom right.

Hay también unas fórmulas rítmicas que Peñalosa usa con frecuencia en sus retardos, nos referimos a los que hemos llamado retardos dobles y retardos con bordaduras. Los primeros se dan cuando se enlazan seguidamente dos retardos, de tal manera que la resolución se alarga por más tiempo. Un caso muy peculiar es el que se observa en dos de los motetes. Tanto en el *Sancta Maria, succurre miseris* (c. 11-13) a

tres voces, como en el *Sancta Mater istud agas* (c. 7-9) a cuatro voces, encontramos un retardo doble que utiliza el mismo material melódico:

Ejemplo 60

a) Francisco de Peñalosa, *Sancta Maria, succurre miseris* (c. 11-13)

etc...

b) Francisco de Peñalosa, *Sancta Mater istud agas* (c. 7-9):

etc...

Este hecho demuestra que Peñalosa tenía bien concebida esta fórmula rítmica para utilizar los retardos, de tal forma que las coincidencias melódicas, como en el anterior ejemplo, son más que susceptibles. Otra fórmula rítmica muy común es la que resulta de la combinación de un retardo con una bordadura, utilizada especialmente para preparar una cláusula o cadencia. Una de ellas la podemos observar en la cláusula final del *Pater noster* (c. 83-85):

Ejemplo 61

A musical score for four staves in common time, key of B-flat major. The first staff has a treble clef and contains a melodic line with a half note G4, a half note A4, a quarter note Bb4, and a quarter note B4. The Bb4 and B4 notes are circled, with an arrow pointing to Bb4 labeled 'retardo' and an arrow pointing to B4 labeled 'bordadura'. The second staff has a treble clef and contains a half note G4, a half note A4, and a whole note B4. The third staff has a treble clef and contains a half note G4, a half note A4, and a whole note B4. The fourth staff has a bass clef and contains a half note G3, a half note A3, and a whole note B3.

La bordadura, cuando actúa sola, siempre va colocada entre dos consonancias a una distancia de segunda inferior o superior, aunque son más comunes las primeras. El *Tribularer si nescirem*, con una cantidad de diez bordaduras, es uno de los motetes con más presencia de estas notas disonantes. Ahí podemos observar dos fragmentos con los dos tipos de bordaduras (c. 4-6, 41-43):

Ejemplo 62. Francisco de Peñalosa, *Tribularer si nescirem* (fragmentos)

a) c. 4-6

A musical score for four staves in common time, key of B-flat major. The first staff has a treble clef and contains a half note G4, a half note A4, a quarter note Bb4, and a quarter note B4. The Bb4 and B4 notes are circled, with an arrow pointing to Bb4 labeled '2a' and an arrow pointing to B4 labeled '1a'. The second staff has a treble clef and contains a half note G4, a half note A4, and a whole note B4. The third staff has a treble clef and contains a half note G4, a half note A4, and a whole note B4. The fourth staff has a bass clef and contains a half note G3, a half note A3, and a whole note B3. The text 'etc...' is at the bottom right.

b) c. 41-43

A musical score for four staves in common time, key of B-flat major. The first staff has a treble clef and contains a half note G4, a half note A4, a quarter note Bb4, and a quarter note B4. The Bb4 and B4 notes are circled, with an arrow pointing to Bb4 labeled '2a' and an arrow pointing to B4 labeled '1a'. The second staff has a treble clef and contains a half note G4, a half note A4, and a whole note B4. The third staff has a treble clef and contains a half note G4, a half note A4, and a whole note B4. The fourth staff has a bass clef and contains a half note G3, a half note A3, and a whole note B3. The text 'etc...' is at the bottom right.

Las notas cambiata son disonancias que parten desde una nota consonante por movimiento de segunda o tercera inferior o superior, y después resuelven a una consonancia utilizando alguno de estos mismos intervalos. El modelo más común es el que encontramos en *Ne reminiscaris, Domine* (c. 45-46), en donde la nota cambiata parte de una consonancia por intervalo de segunda inferior y salta a otra consonancia por intervalo de tercera inferior:

Ejemplo 63



Las notas cambiata de Peñalosa generalmente parten de la consonancia utilizando primeramente el intervalo de segunda y después el de tercera, tal como lo vimos en el anterior ejemplo. Sin embargo, hay algunos casos en los que sucede lo contrario, como se puede observar en un fragmento del *Sancta María, succurre miseris* (c. 58):

Ejemplo 64



Las apoyaturas son disonancias que se ponen a una distancia de segunda superior o inferior antes de una nota consonante. A diferencia del resto de las disonancias, éstas muchas veces caen en la parte fuerte del tiempo o del compás. Peñalosa las usa con notas rápidas, teniendo preferencia por las corcheas

(semimínimas). En el *Ave Regina caelorum* (c. 7-8) podemos observar la apoyatura más común, que es aquella que resuelve a la segunda inferior:

Ejemplo 65



Por último, los anticipos, que son las menos frecuentes de todas las disonancias, actúan como una consonancia que se anticipa a su contexto armónico, de tal manera que en el momento que inicia hace un efecto disonante. Un ejemplo claro de esta situación lo encontramos en *Inter vestibulum et altare* (c. 31-32), en donde una nota Mi entra en el segundo tiempo del compás haciendo disonancia de novena con el bajo y segundas con el tenor II y el alto. Sin embargo, a partir del tercer tiempo de dicho compás ésta nota se vuelve consonante en el nuevo contexto armónico:

Ejemplo 66



5.2 El estilo Morales

a) Las consonancias

Es frecuente que en las entradas de los motetes de Morales cada una de las voces se vayan incorporando sucesivamente, generando con ello en algún momento el primer intervalo armónico de la obra. Como lo mencionamos anteriormente, para los teóricos hispanos este primer intervalo es de gran importancia, en especial si es a dos voces, por lo que algunos tratadistas se inclinaban a favor de las consonancias perfectas para este uso, y otros, los más modernos, a favor de las consonancias imperfectas, o a ambas indistintamente.

En el repertorio de 61 motetes seleccionados para nuestro análisis, encontramos que 40 de ellos, es decir, el 66%, comienzan con intervalos pertenecientes a consonancias perfectas. Por el contrario, únicamente 21 motetes, es decir, el 34%, comienzan con intervalos que pertenecen a las consonancias imperfectas. En estas estadísticas no solamente incluimos a las entradas que se hacen con dos voces, sino también a las que tienen tres y cuatro voces. Si analizamos particularmente estos últimos casos, obtenemos datos contundentes que confirman la tendencia general de Morales a utilizar consonancias perfectas para iniciar sus motetes. En este caso tenemos un total de siete motetes, de los cuales cinco inician a tres voces y dos a cuatro voces. Observemos cada una de estas entradas:

Ejemplo 67. Motetes que utilizan consonancias perfectas en sus inicios

The image displays two musical examples, (a) and (b), illustrating perfect consonances at the beginning of motets. Both are in G minor (one flat) and 3/4 time.

a) Ave Maria, gratia plena
This example shows the initial entries of five voices: C (Cantus), A I (Alto I), A II (Alto II), T (Tenor), and B (Bass). The C part begins with a whole rest. A I enters with a half note G4. A II enters with a whole note G3. T enters with a whole rest. B enters with a half note G2. The interval between A I and A II is a perfect fifth (V), and the interval between A II and B is a perfect octave (VIII).

b) Cum natus esset Iesus
This example shows the initial entries of four voices: C, A I, T, and B. The C part begins with a whole rest. A I enters with a half note G4. T enters with a whole note G3. B enters with a half note G2. The interval between A I and T is a perfect fifth (V), and the interval between T and B is a perfect octave (I).

The image displays five musical score examples for motets, labeled c) through g). Each example shows the starting intervals for various vocal parts:

- c) O sacrum convivium:** C (VIII), A I (unison), A II (V), T (I), B (unison).
- d) Circumdede-erunt:** C (VIII), A (V), T I (unison), T II (I), B (unison).
- e) O magnum mysterium:** C I (V), C II (I), C III (I), A (I).
- f) Vae Babylon:** C I (unison), C II (V), C III (III), A (I).
- g) O Iesu bone:** C (XV), A (X), T (V), B (I).

De todas estas entradas que se hacen con la intervención de tres y cuatro voces, sólo encontramos que dos de ellas (Ejemplos f y g) tienen intervalos pertenecientes a las consonancias imperfectas, concretamente tercera y décima. Todas las demás (Ejemplos a, b, c, d y e) contienen solamente consonancias perfectas, siendo éstas el unísono, la quinta, la octava y la decimoquinta. Si Morales hubiera tenido una preferencia particular por el uso de consonancias imperfectas en las entradas de los motetes, habría utilizado este tipo de consonancias en una disposición en la que están presentes más de tres voces, pero no es así.

De los 40 motetes que utilizan consonancias perfectas para iniciar el canto, y que representan el 66% del total analizado, tenemos que 21 de ellos lo hacen con el intervalo de quinta, 9 con octava, y 5 con unísono. Y de los 21 motetes que tienen entradas con consonancias imperfectas, y que representan el 34%, tenemos que 12 de ellos utilizan el intervalo de tercera y 7 el de sexta. En todo caso, podemos decir que tratándose de consonancias perfectas el compositor tiene preferencia por usar las quintas, y de las consonancias imperfectas las terceras.

No obstante, si se trata de especies para terminar un motete los resultados son distintos. Al respecto Morales utiliza consonancias imperfectas de tercera y sus derivados en el acorde final de 43 motetes, es decir, el 70%. En cambio, sólo 18 motetes, que representan el 30%, no incluyen consonancias de tercera y sólo usan las pertenecientes al grupo de las consonancias imperfectas. Con esto queda comprobada la preferencia del compositor español por el uso de sonoridades de tercera en el final de sus obras. Igual procedimiento encontramos en las cláusulas intermedias de los motetes del compositor, en donde casi siempre vemos reproducido algún intervalo de tercera o sus compuestos.

Dichos intervalos los utiliza siempre con cierto equilibrio. Por esta razón, generalmente no encontramos duplicada la consonancia de tercera en estos acordes finales, ni siquiera en aquellos motetes que están escritos a cinco, seis y ocho voces, y que por razón de ello es muy susceptible encontrar duplicado algún intervalo. La única excepción al respecto es el final del motete *Regina caeli laetare* a seis voces, y que tiene duplicada la tercera.

Con el análisis de los anteriores datos podemos decir que Morales tiene diferentes criterios para los inicios y finales de sus composiciones. Por un lado tiene preferencia por el uso de intervalos perfectos en las entradas de los motetes, pero por otro lado prefiere utilizar consonancias imperfectas para los finales.

En lo que respecta al resto de las reglas generales para uso de las especies consonantes, observamos que Morales sigue los principios tradicionales con mucho rigor. Esto lo hace realizando la máxima diversidad de pasos con la combinación de especies de diferentes tipos, utilizando movimientos contrarios, resolviendo a las consonancias vecinas más cercanas, y evitando poner consonancias perfectas por movimientos directos. Los procedimientos anteriores los podemos comprobar claramente haciendo un análisis de los fragmentos a dos voces que hay en algunos motetes, y que por lo general corresponden a los primeros compases de los mismos:

Ejemplo 68. El uso de las reglas tradicionales en fragmentos de motetes

a) Christus resurgens

etc...

b) Veni, Domine

etc..

c) Spem in alium

etc...

En los tres ejemplos se observan enlaces de consonancias que procuran mezclar consonancias perfectas entre consonancias imperfectas, o viceversa. No obstante, en el ejemplo *a* hay un enlace de intervalos de quinta y octava, es decir, dos consonancias que

pertenecen a las del tipo perfecto. Para enlazarlas, en estos casos Morales procede casi siempre por movimientos contrarios (como se puede observar en el ejemplo), evitando de esta manera paralelismos que resulten desagradables al oído. Pero como lo comentaremos más adelante, también hay algunas excepciones a esta regla en ciertos motetes.

En el ámbito de los movimientos contrarios, podemos observar que en el ejemplo *a* hay mayor presencia de estos. Sin embargo, en los otros dos ejemplos también los hay, aunque en menor cantidad. Esto se debe en parte a que Morales también hace uso de los otros tipos de movimientos, como lo son el oblicuo y el directo, pero en este último casi siempre sin provocar efectos prohibidos de paralelismos.

De la observación de los tres ejemplos anteriores, podemos percatarnos que el compositor procura resolver a consonancias cercanas evitando con ello grandes saltos melódicos en las voces. Los movimientos melódicos más recurrentes son los de segunda y tercera, ya que permiten dar un buen equilibrio al desarrollo melódico de cada voz. No obstante, los máximos intervalos que encontramos en estos fragmentos que hemos seleccionado no sobrepasan de una quinta justa. Así se puede ver en el compás 4 del *a*, y en los compases 2 y 3 del *c*, y así sucede comúnmente en todos los motetes del compositor español.

Aunque en la mayoría de los motetes podemos ver un buen uso de las consonancias según las reglas de los teóricos, hay algunos casos puntuales en donde se presentan movimientos directos de quinta y octava. Por ejemplo, en *Missus est Gabriel* y en *Pastores, dicite*, pudimos identificar en cada uno al menos diez casos de movimientos directos. Las quintas directas provienen siempre de un intervalo de tercera o sus compuestos, y las octavas directas también de una tercera pero mayormente de una quinta:

Ejemplo 69. Movimientos directos de quinta y octava en dos motetes

a) *Missus est Gabriel* (c. 33-36)

The image shows a musical score for four voices: Alto (A), Tenor I (T I), Tenor II (T II), and Bass (B). The score is in G minor (one flat) and common time (C). It consists of four measures. Brackets connect notes between different voices to indicate intervals. In the first measure, a bracket between the Alto and Tenor I parts is labeled '3a.' (third). In the second measure, a bracket between the Alto and Tenor I parts is labeled '5a.' (fifth). In the third measure, a bracket between the Alto and Tenor I parts is labeled '5a.' (fifth), and a bracket between the Alto and Bass parts is labeled '8a.' (octave). In the fourth measure, a bracket between the Alto and Tenor I parts is labeled '5a.' (fifth). The score ends with 'etc...' in the Bass line.

b) Pastores, dicite (c. 5-7)

Estos motetes que citamos son casos excepcionales en donde podemos encontrar un mayor número de estos movimientos prohibidos por la tradición, y aunque en todo el repertorio analizado se puede ver algún movimiento directo, nunca se presentan en una misma obra más de diez casos.

Cuando hay la superposición de tres o más voces, dando lugar así a la textura armónica más abundante del repertorio, encontramos la formación de diferentes tipos de acordes. Es de importancia mencionar que en estas circunstancias, el compositor español tiene una marcada preferencia por el uso de consonancias imperfectas, dotando así a sus composiciones de una sonoridad de terceras y sextas. Para ilustrarlo, hemos hecho un análisis detallado, acorde por acorde, del motete a cuatro voces *Apostole Christi Jacobe*. Allí podemos observar que la mayoría de los acordes conformados por más de tres sonidos contienen entre sus intervalos la formación de terceras o sextas en relación con la fundamental, es decir, con la nota que está escrita en la voz del bajo. Para ello, hemos colocado donde corresponde los números arábigos que ilustran la disposición de las voces:

Ejemplo 70. Cristóbal de Morales, *Apostole Christi Jacobe*¹⁶⁷

¹⁶⁷ Nuestra edición se basa en la de Higinio Anglés: Morales, Cristóbal, *Opera Omnia*, Roma: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1971. Colección Monumentos de la Música Española, vol. VIII, núm. 34.

6

System 6: Four staves (treble, alto, tenor, bass). The bass staff includes fret numbers: 10/8, 10/5, 15/12/8/3, 8/5/3, 8/6/3, 10/8/5, 8/5/3, 6/3/3, 8/6/3, 10/6/3, 10/8/5.

11

System 11: Four staves. The bass staff includes fret numbers: 8/5/3, 5/3, 6/3, 5/3, 6/3, 10/8/8, 8/5/3, 10/6/3, 10/8/5, 12/10/8.

16

System 16: Four staves. The bass staff includes fret numbers: 8/5/3, 10/8/5, 10/8/5, 12/10/8, 12/10/8, 8/3/1.

22

System 22: Four staves. The bass staff includes fret numbers: 15/8, 8/5/3, 5/5/3, 10/8/5.

27

10 8 5 10 8 5 12 10 8 10 10 6 12 10 8 10 10 5 12 10 8 8 5 3 12 8 8

32

8 6 5 3 10 10 8

37

5 3 10 8 5 15 12 8 8 8 6 8 3 1 10 8 5 10 8 3 8 3 1 10 8 6 10 6 6 15 12 10

42

10 8 5 5 3 10 8 5 3 8 3 1



Recordemos que en la época de Morales no se tenía aún desarrollado el concepto de acorde en el sentido contemporáneo del término, y aunque este fenómeno sonoro ya se daba musicalmente en todas las obras, no era producto de una organización vertical, sino del resultado de un ordenamiento horizontal de las líneas melódicas de las voces. Sin embargo, en el anterior ejemplo se puede observar que en nuestro compositor ya existía esa noción sonora de organizar los sonidos desde una valoración armónica, dando lugar a la construcción de los acordes. Del análisis pormenorizado del motete antes referido, hemos contabilizado un total de 70 acordes a más de tres voces. Sólo hemos considerado a los acordes estructurales, excluyendo así a todos aquellos formados por notas de paso, los que surgen por cambios de posición, y los que se repiten dentro de un mismo compás. De los 70 acordes, tan sólo 5 de ellos están conformados únicamente por consonancias pertenecientes al grupo de las perfectas (ver c. 7, 24, 30, 38, 48). Los 65 restantes mantienen como mínimo una consonancia perteneciente al grupo de las imperfectas.

Con todo lo anterior, podemos concluir que en Morales hay un uso equilibrado de las consonancias. Por un lado, las de tipo perfecto se usan predominantemente al inicio de los motetes y en el desarrollo del discurso polifónico alternando con las imperfectas, y por otro lado, éstas últimas son usadas en la gran mayoría de los acordes de más de tres voces y en las partes finales de las obras. Todo esto regido bajo los preceptos generales de la teoría hispana del Renacimiento.

b) Las disonancias

Para realizar el análisis de las disonancias en Morales, hemos hecho una selección de 20 motetes que constituyen aproximadamente la tercera parte del repertorio que nos ocupa. Debido a que no es posible basarnos en criterios cronológicos para hacer la selección, nos hemos asegurado de que estas obras sean representativas del resto de los motetes.

Para ello ha sido necesario atenernos a los criterios disponibles. Uno de ellos es su número de voces, procurando así incluir motetes a 4, 5, 6 y 8 voces. A razón de que los motetes a 4 y 5 voces son los preferidos por el compositor, y por lo tanto los más numerosos, en nuestra selección hemos también incluido mayormente los de este tipo, dejando los de 6 y 8 voces en la minoría. El otro criterio que usamos para hacer esta selección se basa en el tipo de texturas imitativas (de los que hablaremos extendidamente en el capítulo 7), de tal forma que hemos incluido mayor número de motetes compuestos en fuga desatada e imitación libre, pues éstas son las dos texturas más recurrentes. En cambio, en menor medida hemos incluido los de fuga-canon y cantus firmus (véase Tabla 13).

Tabla 13. Frecuencia de tipos de disonancia en veinte motetes de Morales

Nº de lista	Incipit	Nº de voces	Textura imitativa	Frecuencia de disonancias					
				Notas de paso	Retardos	Bordados	Notas cambiata	Anticipos	Apoyaturas
1	Accepit Iesus panes	4	Imitación libre	42	15	39	3	1	0
3	Andreas Christi famulus	8	Fuga desatada/ Imitación libre	187	40	24	20	2	0
7	Asperges me	4	Imitación libre	57	29	7	1	0	2
9	Ave Maria	5	Fuga y canon	57	17	5	8	7	1
10	Beati omnes	6	Fuga desatada/ Imitación libre	226	42	52	26	8	1
15	Cum natus esset Iesus	5	Fuga y canon	153	97	65	21	3	5
18	Exaltata est	6	Cantus firmus	150	50	45	18	9	2
19	Gaude et laetare ferrariensis	6	Cantus firmus	153	41	45	21	4	1
20	Gloriosus confessor Domini	5	Fuga desatada/ Imitación libre	99	33	23	10	0	0
29	Jubilate Deo omnis terra	6	Cantus firmus	105	33	21	16	0	5
30	Lamentabatur Jacob	5	Fuga desatada/ Imitación	111	90	44	20	4	3

			libre						
31	Miserere nostri	4	Fuga desatada/ Imitación libre	114	62	26	21	18	9
32	Missus est Gabriel	4	Fuga desatada/ Imitación libre	82	61	33	15	0	3
37	Pastores dicite	4	Imitación libre	82	33	20	11	4	17
39	Per tuam crucem	4	Fuga desatada/ Imitación libre	63	37	42	1	1	3
43	Regina caeli laetare	5	Fuga y canon	88	20	11	14	1	0
44	Regina caeli laetare	6	Fuga y canon	105	40	24	20	2	0
47	Salve Regina	4	Imitación libre	72	38	18	7	0	3
52	Signum crucis mirabile	4	Imitación libre	45	23	2	1	2	4
58	Vae Babylon	4	Imitación libre	94	32	16	3	3	1

En nuestro análisis de los motetes seleccionados encontramos que Morales hace uso de seis tipos de disonancias. Estos son las notas de paso, retardos, bordados, notas cambiata, anticipos y apoyaturas. En la muestra de 20 motetes hemos hecho un recuento general de 3868 disonancias, de las cuales el 54% son notas de paso, el 21% retardos, el 14% bordados, el 7% notas cambiata, el 2% anticipos, y el 2% apoyaturas (véase Tabla 14).

Tabla 14. Frecuencia global de los tipos de disonancias en una muestra de veinte motetes de Cristóbal de Morales

Notas de paso	Retardos	Bordaduras	Notas cambiata	Anticipos	Apoyaturas	Total
2085 (54%)	823 (21%)	562 (14%)	263 (7%)	69 (2%)	66 (2%)	= 3868 (100%)

Con estos resultados numéricos podemos determinar que un poco más de la mitad de las disonancias utilizadas por Morales son notas de paso, una quinta parte son retardos, y bordados un poco más de la décima parte. El resto de las disonancias apenas tienen presencia en el discurso polifónico.

Las notas de paso se encuentran generalmente en valores de semimínima (corchea) entre dos consonancias que se encuentran a una distancia de tercera. Así lo podemos observar en un fragmento del *Ave Maria* (c. 5):

Ejemplo 71

The musical score for Example 71 consists of five staves labeled C, A I, A II, T, and B. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is common time (C). The C staff contains a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The A I staff contains a half note G4, a quarter note A4, a circled quarter note Bb4 labeled 'Nota de paso', and a half note A4. The A II staff contains a half note G4. The T staff contains a half note G4. The B staff contains a half note F4, a quarter note G4, and a half note A4.

Aunque a veces también las podemos encontrar con valores de negra en la transcripción, pero no es tan común, como en el siguiente fragmento del *Missus est Gabriel* (c. 30):

Ejemplo 72

The musical score for Example 72 consists of four staves labeled A, T I, T II, and B. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is common time (C). The A staff contains a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The T I staff contains a half note G4, a quarter note A4, a circled quarter note Bb4 labeled 'Nota de paso', and a half note A4. The T II staff contains a half note G4. The B staff contains a half note F4, a quarter note G4, and a half note A4.

Los retardos aparecen como síncopas que se prolongan desde una parte débil de compás o tiempo, hasta una parte fuerte donde finalmente resuelven a consonancias haciendo un movimiento de segunda inferior. Así se presenta en el siguiente fragmento del *Signum crucis mirabile* (c. 5-6):

Ejemplo 73

Musical score for Example 73, showing four staves (C, A, T, B) in common time. The Soprano part (C) has a circled note with the label 'Retardo' below it.

Al igual como lo habíamos observado en los motetes de Francisco de Peñalosa, en Morales encontramos unas fórmulas rítmicas con cierta frecuencia que utilizan más de una disonancia en el proceso. Es lo que en su momento llamamos retardos dobles y retardos con bordaduras. Los retardos dobles constituyen una sucesión de dos retardos en la misma línea melódica. Así lo podemos ver en *Acceptit Iesus panes* (c. 35-36):

Ejemplo 74

Musical score for Example 74, showing four staves (C, A, T, B) in common time. The Soprano part (C) has two circled notes with the label 'Retardos' below them.

Por otro lado, los retardos con bordaduras son dos disonancias que se escriben seguidamente, lo que también ofrece un momento más prolongado de tensión armónica, como se puede ver en *Miserere nostri* (c. 7-8):

Ejemplo 75

Musical score for Example 75, showing four staves (C, A, T, B) in common time. The Soprano part (C) has a circled note with the label 'Retardo' and a circled note with the label 'Bordadura' below them.

Cuando se presenta sola la bordadura, la encontramos entre dos consonancias iguales a una distancia de segunda inferior o superior y con valores de negra o corchea de la transcripción. Es más común que esta disonancia haga un movimiento de segunda inferior como en el siguiente fragmento de *Salve Regina* (c. 124-125):

Ejemplo 76

The musical score for Example 76 consists of four staves labeled C, A, T, and B. The music is in common time (C). The Alto (A) staff has a circled dissonance between two notes, with the label 'Bordaduras' written below it. The other staves show a melodic line with various note values and rests.

Sin embargo, también en pocas ocasiones puede proceder a la segunda superior como en el siguiente ejemplo perteneciente al *Cum natus esset Iesus* (c. 42):

Ejemplo 77

The musical score for Example 77 consists of five staves labeled C, A, Q, T, and B. The music is in common time (C) with a key signature of one flat. The Alto (A) staff has a circled dissonance between two notes, with the label 'Bordadura superior' written above it. The other staves show a melodic line with various note values and rests.

Las notas cambiata son disonancias que funcionan partiendo de una consonancia por salto de segunda o tercera inferior, y resolviendo a una consonancia nueva por estos mismos saltos melódicos u otros mayores pero en forma ascendente y descendente. En el *Exaltata est* (c. 19, 69) podemos ver los fragmentos que contienen estos tipos de disonancias:

Ejemplo 78

The musical score for Example 78 consists of six staves labeled C I, C II, A I, A II, T, and B. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The first two measures are marked 'c. 69' and 'c. 19'. In the second measure, the A I and A II staves have a circled note with the annotation 'Notas cambiata' above it, indicating a chromatic alteration.

Los anticipos son disonancias que se “anticipan” a su contexto armónico consonante, generando así una disonancia momentánea, como en el *Miserere nostri* (c. 49) se puede observar:

Ejemplo 79

The musical score for Example 79 consists of four staves labeled C, A, T, and B. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The A staff has a circled note with the annotation 'Anticipo' above it, indicating an anticipation.

Por último, las apoyaturas funcionan como notas de adorno que se colocan antes de una nota consonante a una distancia de segunda inferior. Casi siempre se escriben con valores de corchea, como lo podemos ver en un fragmento del *Pastores dicite* (c. 8):

Ejemplo 80



5.3 Peñalosa versus Morales (A)

En el uso de las especies ambos compositores españoles tienen muchos puntos en común. No obstante, un aspecto en el que difieren es el relativo al tipo de intervallos para empezar y terminar un canto. Recordemos que los tratadistas hispanos y Cerone tenían también diferentes criterios al respecto. Algunos de ellos, especialmente los de la primera generación como Ramos de Pareja, Guillermo de Podio, Diego del Puerto, Martínez de Bizcargui y Francisco Tovar, se mostraban con estricto apego a la tradición al establecer que para este propósito sólo debían usarse las especies perfectas. Pero en cambio, dos contemporáneos de ellos, Marcos Durán y Mateo de Aranda, comenzaron a aceptar también el uso de las especies imperfectas bajo ciertas condiciones. En la segunda generación de teóricos Juan Bermudo y Francisco Montanos fueron muy específicos diciendo que se permitía el uso de especies imperfectas sin restricción alguna. Pedro Cerone confirmaría a principios del siglo XVII esta tendencia innovadora en *El Melopeo*.

La diferencia de criterios entre tratadistas, para comenzar y terminar un canto, se ve reflejada también en la práctica compositiva de Peñalosa y Morales. Aunque ambos compositores usan las especies perfectas e imperfectas para los inicios y finales, podemos observar que cada uno de ellos se inclina preferentemente por alguna solución. Peñalosa, por ejemplo, usa en mayor porcentaje las especies imperfectas de terceras y sextas para los inicios, y Morales utiliza mayoritariamente las especies perfectas de unísono, quinta y octava. En este caso, Peñalosa, siendo una generación musical anterior a la de Morales, se muestra mucho más innovador que éste último.

Lo contrario sucede en el caso de las especies para terminar un canto. Al respecto Peñalosa prefiere usar más intervalos pertenecientes a las consonancias perfectas, mientras que Morales utiliza mayormente las consonancias imperfectas. Aquí el compositor de la generación más reciente se muestra más innovador que su antecesor.

Aunque los dos compositores tienen preferencias distintas al utilizar cierto tipo de intervalos para empezar y terminar las composiciones, ambos coinciden en el uso de las consonancias en el desarrollo del discurso contrapuntístico. Así se puede observar que, los dos, tienen un estilo del uso de las especies muy similar, y que a la vez, se apega bastante a las reglas generales de los teóricos. En el análisis detallado de los motetes encontramos que siempre hay una tendencia a utilizar movimientos contrarios, a resolver a consonancias vecinas cercanas, y a procurar la diversidad de pasos mediante la combinación de especies imperfectas entre las perfectas. Este buen uso de las especies también se ve reflejado en los movimientos melódicos que hacen cada una de las voces que integran las obras. Así nos encontramos que los movimientos melódicos de segunda y tercera son los más frecuentes, seguidos por los saltos de cuarta y quinta como máximo para las voces agudas. En las voces graves, especialmente en el bajo, este ámbito melódico se extiende en algunas ocasiones hasta una octava. La totalidad de estos principios básicos fueron establecidos en mayor o menor medida por todos los tratadistas hispanos y después Cerone, con la finalidad de lograr un discurso coherente y equilibrado en el ejercicio de la composición polifónica.

Sin embargo, una característica contraria a este buen uso de las especies que encontramos en los dos compositores analizados, es lo referente a la utilización de consonancias perfectas directas. Ningún tratadista hispano, ni después Cerone, prohibieron explícitamente el uso de quintas y octavas directas, pero una las reglas generales que proponen lo sugiere. La regla dice que se deben evitar poner dos especies perfectas seguidamente, aunque pudieran darse puntualmente con la excepción de que los dos intervalos perfectos sean de diferente denominación, que una de las voces se mantenga en la misma posición, que se hagan movimientos contrarios, o que haya síncopa o pausa en medio de las dos consonancias. De lo anterior podemos deducir que los tratadistas querían evitar cualquier paralelismo entre dos consonancias perfectas, y por lo tanto, evitar también cualquier movimiento directo que diera como resultado un intervalo perfecto, dado el mal efecto sonoro que se produce con ello. Pero Peñalosa y Morales no prestan especial atención a esta regla en sus motetes. En el primero encontramos una media de cinco casos por obra y en el segundo nunca se supera la

cantidad de diez. Es importante mencionar que estos intervalos perfectos directos, que son siempre una quinta u octava, provienen por lo general de un intervalo imperfecto de tercera o sexta. Cuando provienen de otra consonancia perfecta se resuelven por regla general con movimientos contrarios, evitando de esta manera el movimiento paralelo o directo según corresponda.

En lo que respecta al uso de las disonancias los tratadistas hispanos y por extensión Cerone, sólo nos hablaron de dos tipos de disonancias, las notas de paso y los retardos. Los más conservadores de ellos, como Guillermo de Podio, Marcos Durán y Diego del Puerto, recomiendan que se eviten estas notas siempre que sea posible, o si es el caso, usarlas en pocas cantidades. En cambio, el más innovador Santa María, y su seguidor Cerone, promovieron más su uso estableciendo cinco maneras en que pueden aplicarse con ingenio y buen equilibrio.

Peñalosa y Morales tienen el sentido moderno que después reflejarían Santa María y Cerone en el uso de las disonancias. En el análisis realizado observamos que las notas disonantes que más utilizan son precisamente las dos que explican los teóricos. No obstante, en ambos compositores vemos que las notas de paso representan más de la mitad de las disonancias y los retardos la quinta parte aproximadamente. Pero las notas de paso y los retardos no son las únicas disonancias que encontramos en el repertorio analizado. En los dos compositores hay la presencia de lo que nosotros hemos denominado en el lenguaje moderno bordados, notas cambiata, anticipos y apoyaturas. De este grupo minoritario de disonancias, los bordados y las notas cambiata se encuentran en casi todos los motetes en pocas cantidades, y los anticipos y apoyaturas sólo se presentan como disonancias accidentales en algunas obras.

Podemos concluir que la percepción y el uso de las especies en los motetes de Peñalosa y Morales son muy similares. Aunque ambos compositores pertenecen a dos generaciones musicales distintas, no vemos en este caso un contraste importante que los distinga a causa de la distancia temporal. Al respecto sólo podemos mencionar que Peñalosa utiliza menos cantidad de disonancias que Morales. Por ejemplo, en el primero es común que se presente aproximadamente una disonancia cada dos compases, según nuestro criterios de transcripción. En cambio, en el segundo observamos como mínimo una disonancia por cada compás. Salvo las pocas diferencias que ya comentamos en el criterio para iniciar y terminar los cantos, y el número empleado de disonancias en los motetes, el estilo con que utilizan las especies es el mismo.

Haciendo una comparación con la teoría hispana del contrapunto, podemos decir que ambos compositores tienen un estilo que va más allá de las propuestas realizadas por los teóricos que les son más contemporáneos. Por ejemplo, Guillermo de Podio, Marcos Durán, y Diego del Puerto, cuyos tratados se publicaron entre finales del siglo XV y principios del XVI, recomendaban que se evitaran las disonancias; en cambio, Juan Bermudo y Santa María, quienes publicaron en la segunda mitad del siglo XVI, sugerían que se hiciera uso de las disonancias de manera similar a como lo hicieron con anterioridad Peñalosa y Morales. Lo mismo ocurre con el uso de las especies para empezar y terminar un canto, en donde nuestros dos compositores analizados usan criterios que no serían confirmados por los tratadistas hasta más de una generación posterior a ellos. Por esta razón, no resulta extraño que Cerone, un teórico del Renacimiento bastante tardío, pero que basó principalmente su teoría en los postulados de los últimos tratadistas hispanos de la época, reproduzca unos lineamientos que describen con exactitud los recursos técnicos utilizados por dos compositores españoles más de medio siglo antes que él.

Tabla 15. El uso de las especies en Peñalosa y Morales

Ámbitos de las reglas para el uso de las especies	El estilo de Peñalosa	El estilo de Morales
- De las especies para empezar y terminar un canto.	Uso preferente de consonancias imperfectas para el inicio de los cantos (3ª, 6ª) y de consonancias perfectas para los finales (unísono, 5ª, 8ª).	Uso preferente de consonancias perfectas para el inicio de los cantos (unísono, 5ª, 8ª) y de consonancias imperfectas para los finales (3ª, 6ª).
- Del uso de las especies perfectas paralelas y directas.	Evita los movimientos paralelos de dos consonancias perfectas, pero hay un uso restringido de movimientos directos de 5ª y 8ª que provienen de consonancias imperfectas.	=
- De uso de las especies imperfectas seguidamente.	No hay restricción en la cantidad de especies imperfectas encadenadas una tras otra, pero se procura combinarlas con las especies perfectas.	=

- De la resolución a las consonancias vecinas más cercanas y de no separar mucho las voces.	Se busca resolver a consonancias vecinas cercanas procurando no hacer grandes saltos melódicos. En voces agudas los movimientos melódicos no superan una quinta y en las graves una octava.	=
- Del uso de movimientos contrarios.	Hay una tendencia a hacer movimientos contrarios siempre que es posible.	=
- Del uso de diversidad de pasos.	Siempre se procura la diversidad de pasos combinando consonancias imperfectas entre las perfectas y viceversa.	=
- Del uso de las disonancias.	Hay un uso mayoritario de dos tipos de disonancias: notas de paso y retardos. En menor medida se utilizan bordaduras, notas cambiata, anticipos y apoyaturas.	=

6. La conformación rítmica del contrapunto y la disposición de las voces

En este capítulo analizaremos en los motetes seleccionados de Peñalosa y Morales, lo correspondiente a dos ámbitos técnicos que son mencionados por algunos de los teóricos hispanos y también Cerone. Nos referimos a la conformación rítmica del contrapunto y a la distancia interválica que hay entre las voces que conforman un canto. El primero de ellos es llamado por los tratadistas como “tipos” o “maneras” del contrapunto, de los cuales dicen que generalmente hay de tres tipos. Sobre la distancia interválica solamente nos hablan tres tratadistas españoles de la primera mitad del siglo XVI, misma que tiempo después sería ratificada sutilmente por Cerone. El estudio y comparación de estos dos aspectos técnicos, nos ayudarán a crear un perfil más definido del repertorio que analizamos.

El ámbito rítmico y el sonoro son dos temáticas de gran importancia para la composición polifónica. El ritmo le da movimiento a las voces y define la relación existente entre cada una de las partes, dando lugar así a las consonancias y disonancias (como ya lo analizamos anteriormente), en un fenómeno que podríamos denominar textura rítmico-polifónica. En cambio, la disposición de las voces define los límites sonoros en los que suele trabajar un compositor para dotar a sus obras de cierta personalidad armónica, equilibrando así las tesituras graves, medias y agudas. Como ya lo discutiremos más adelante una vez obtenidos los resultados del análisis, los extremos de estos dos aspectos técnicos en cada compositor reflejan su grado de experimentalidad o pasividad.

En lo que se refiere a la confirmación rítmica del contrapunto, diversos teóricos hispanos a lo largo del siglo XVI trataron particularmente esta temática, pero si bien es cierto, lo hicieron brevemente. El primero de ellos, Marcos Durán, ya había aportado a

principios de siglo tres definiciones: el contrapunto llano, el partido y el disminuido. Tiempo después Mateo de Aranda y Juan Bermudo adoptaron dos de estos mismos conceptos para definir sus “maneras” de contrapunto, hablándonos así del tipo llano y el “diminuto” o “disminuido”. Excepcionalmente, Bermudo hace una contribución importante al subdividir el contrapunto disminuido en dos tipos, en “forzoso” cuando la voz contrapuntante hace los mismos tipos de figuras (por ejemplo, sólo semibreves), y en “libertado” cuando esa voz hace diferentes combinaciones de valores. Cerone, hacia principios del siglo XVII, corroboraría las mismas definiciones de Bermudo y diría, al igual que éste, que en el contrapunto disminuido de tipo “libertado” está la verdadera esencia de la composición. Una novedad que introduciría es la exposición de dos tipos de canto llano, uno de ellos que repite las mismas figuras en todas las voces del pasaje de la obra, y el otro cambia de manera simultánea en todas las partes las figuras rítmicas. Es lo que en su momento nosotros llamamos la “primera manera” y la “segunda manera” de Cerone, respectivamente. En cambio, un poco antes de Cerone, pero después de Bermudo, Francisco Montanos sólo dice que hay tres maneras de contrapunto, de forma muy similar a como lo hizo Durán, pero nunca menciona un contrapunto disminuido de tipo libertado.

En base a todas las concreciones de los teóricos que hemos mencionado, nosotros utilizaremos para nuestro análisis los tres conceptos propuestos en un principio por Marcos Durán, y adaptaremos la subdivisión que presenta Bermudo del contrapunto disminuido y reproducido tiempo después por Cerone. Es importante recordar aquí que nuestros criterios de transcripción moderna siguen siendo los mismos que propusimos al principio de nuestra Tesis, presentando de esta manera la mitad de los valores reales.

Acerca de la disposición de las voces, del Puerto, Tovar y de Aranda, son los tres teóricos hispanos que mencionan en sus tratados algunas particularidades para acomodar las voces en disposición vertical. Los tres coinciden en incluir los intervalos de tercera, quinta, sexta y octava para estos propósitos. En el capítulo anterior ya hemos analizado las sonoridades armónicas que resultan de la superposición de varias voces, así que no nos detendremos aquí a analizar este aspecto. Lo que sí analizaremos son las distancias máximas permitidas por los teóricos entre una y otra voz. Hablan de la distancia máxima entre la voz más aguda y la más grave, pero como no le dan una definición específica a este aspecto, para nuestro análisis nosotros lo llamaremos “ámbito máximo externo”. También mencionan algunas distancias entre las voces intermedias, que nosotros denominaremos “ámbito máximo interno”. Mateo de Aranda,

además de estos dos ámbitos, se refiere a un “extremo” que la voz contrapuntante no debe superar, mismo que debe respetar tanto si desciende como si asciende en una línea melódica, nosotros lo hemos llamado “ámbito melódico”. Cerone, tiempo después, confirmaría esta temática de los teóricos hispanos pero muy superficialmente. Así le encontramos en su tratado algunos ámbitos máximos para las composiciones que se hacen a dos y tres voces, pero para las de a cuatro voces no establece nada definitivo, y se limita a recomendar que se hagan los pasos a “concierto”.

Según lo que hemos comentado antes, los ámbitos máximos externos, internos y melódicos, serán los tres aspectos que analizaremos en el repertorio de motetes de Peñalosa y Morales en los que respecta a la disposición de las voces.

6.1 El estilo Peñalosa

a) La conformación rítmica del contrapunto

Antes de iniciar con el análisis que corresponde a este apartado, conviene aclarar el aspecto que se refiere a los tipos de métrica que encontramos en los motetes de Peñalosa. Sobre ello podemos decir que el compositor utiliza mayormente una forma rítmica binaria, utilizando los siguientes indicadores de compás:

C2 Ċ2 Ċ

No obstante, aunque la métrica binaria es la que prevalece en el repertorio analizado, también encontramos algunos casos excepcionales en los que el compositor pasa brevemente a un pasaje en métrica de tipo ternario:

Ċ3

Estos son los casos de cuatro motetes, en donde tres de ellos, el *O Domina sanctissima*, el *Sancta Maria, succurre miseris* y el *Unica est columba mea*, presentan en los últimos compases el cambio a métrica ternaria. Sólo uno, el *Ave, Regina caelorum*, tiene el cambio a métrica ternaria en la parte intermedia de la composición, procediendo inmediatamente después su regreso al ritmo binario. En los cuatro motetes estos pasajes son muy breves, fluctuando entre los diez y los veinte compases según

nuestros criterios de transcripción adoptados, siendo siempre a la mitad de los valores reales.

Aclarando lo anterior, en los motetes de Peñalosa podemos encontrar los tres tipos o maneras rítmicas del contrapunto que fueron descritos por algunos teóricos hispanos y que después confirmaría Cerone parcialmente. Aunque no es muy habitual, el contrapunto llano se puede identificar claramente en algunos pasajes. Por ejemplo, en el *Domine, Iesu Christe* (c. 54-64) hay un conjunto de diez compases escritos en la forma que después el teórico italiano describiría en su tratado y que nosotros hemos llamado la “segunda manera” de contrapunto llano de Cerone, es decir, haciendo variaciones rítmicas simultáneamente en todas las voces:

Ejemplo 81. Francisco de Peñalosa, *Domine, Iesu Christe* (fragmento)

55

pe - to a te, Do - mi - ne pro -

pe - to a te, Do - mi - ne pro -

pe - to a te, Do - mi - ne pro -

Contrapunto llano

60

- pter no - men san - ctum tu - um,

- pter no - men san - ctum tu - um,

- pter no - men san - ctum tu - etc...

Podemos observar en el ejemplo que hay una gran relación entre la letra y el ritmo, de tal forma que las tres voces que conforman este breve pasaje en contrapunto llano cantan simultáneamente la misma letra con los mismos valores de tiempo. También, ocasionalmente podemos encontrar algunos compases escritos en contrapunto

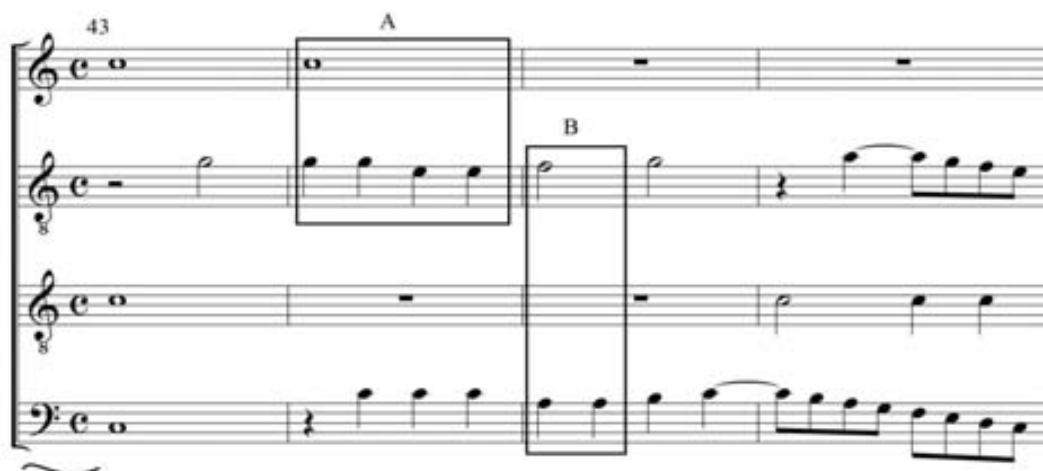
partido, es decir, en aquél que se contraponen dos notas contra una. Un claro ejemplo es el *Emendus in melius* (c. 44-48), en donde se pueden observar un par de compases en los que las figuras de redondas (breve) se ponen contra grupos de dos blancas (semibreves):

Ejemplo 82. Francisco de Peñalosa, *Emendemus in melius* (fragmento)



Y el tercer tipo de contrapunto, el disminuido o florido, sólo se encuentra en forma “libertada” con diferentes combinaciones de valores entre las voces. Se puede decir que esta manera de contrapunto es la que prevalece en el desarrollo de la mayoría de los motetes de Peñalosa. En el *O Domine secundum actum* (c. 43-50) hay un pasaje característico de la rítmica florida que utiliza el compositor con valores de redondas (breves), blancas (semibreves), negras (mínimas) y corcheas (semimínimas) entre cada una de las voces:

Ejemplo 83. Francisco de Peñalosa, *O Domine secundum actum* (fragmento)





Según los fragmentos que hemos señalado en el ejemplo, podemos observar que A tiene una fórmula rítmica entre la voz del tiple y el tenor I que combina los valores de una redonda (breve) contra cuatro negras (mínimas); en B tenemos la relación de una blanca (semibreve) contra dos negras (mínimas); en C tenemos una blanca (semibreve) contra dos negras (mínimas) y cuatro corcheas (semimínimas); y en D una combinación de las tres anteriores relaciones rítmicas.

En los breves pasajes de los motetes que presentan una rítmica ternaria, podemos aplicar el anterior razonamiento adaptándolo a la subdivisión de esta otra métrica. Así, por ejemplo, tenemos que la redonda con punto (breve con punto) se divide en tres blancas (semibreves). Es importante aclarar que en estos pasajes Peñalosa utiliza una rítmica más serena, de tal forma que generalmente no utiliza los valores de negras (mínimas) y corcheas (semimínimas), reservándose casi exclusivamente a usar redondas (breves) y blancas (semibreves).

La anterior subdivisión de valores que hemos explicado, da lugar a las fórmulas rítmicas que abundan en todos los motetes del compositor, que siempre procuran tener un carácter de movimiento constante con un modelo de valores mixtos, en donde el valor mínimo de subdivisión es la corchea (semimínima) y el máximo valor disponible la redonda (breve).

b) La disposición de las voces

De los tres ámbitos de la disposición de las voces señalados por los tratadistas hispanos, y de lo que pudimos observar en los motetes de Peñalosa, podemos decir que teoría y práctica coinciden en términos generales, aunque con algunas interesantes excepciones. En el ámbito máximo externo, que es establecido por la teoría entre una decimoquinta y

una decimoséptima, la música del compositor español tiende a mantener una disposición cerrada de las voces. La mayoría de los motetes (en total 14) se limitan a una decimosegunda o decimoquinta,¹⁶⁸ tal como lo podemos observar en un fragmento del *Sancta Mater istud agas* (c. 9):

Ejemplo 84

Hay algunos casos en que este ámbito se extiende hasta una decimoséptima (en total 8 motetes)¹⁶⁹, que en la mayoría de las veces se encuentra justificado por el desarrollo melódico de alguna de las voces. Así se puede observar en un fragmento del *Precor te, Domine* (c. 106-107) en donde las voces extremas desarrollan sus melodías por movimientos contrarios:

Ejemplo 85

¹⁶⁸ Los motetes son: *Ave vera caro Christi*; *Ave vere, sanguis Domine*; *Ave verum corpus natum*; *Domine, Iesu Christe*; *Emendemus in melius*; *In passione positus*; *Ne reminiscaris, Domine*; *Nigra sum sed formosa*; *O Domina sanctissima*; *O Domine secundum actum*; *Sancta Maria, succurre miseris*; *Sancta mater istud agas*; *Tribularer si nescirem*; *Versa est in luctum*.

¹⁶⁹ Los motetes son: *Adoro te, Domine*; *Ave Regina caelorum*; *Deus, qui manus tuas*; *Inter vestibulum et altare*; *Pater noster*; *Precor te, Domine*; *Transeunte Domino Iesu*; *Unica este columba mea*.

No todos los motetes de Peñalosa están compuestos dentro del ámbito máximo interno que, antes o después, propuso la teoría hispana. Al respecto, cinco de estos motetes se construyen con una separación máxima de una octava entre las voces intermedias y superiores, y una décima entre las voces graves, ¹⁷⁰ tal como podemos ver en los siguientes fragmentos del *Sancta Mater istud agas* (c. 6, 53, 74):

Ejemplo 86

El resto de los motetes sobrepasan estas medidas interválicas de separación entre las voces utilizando una distancia de décima o decimosegunda como máximo. Así lo vemos cumplido en unos fragmentos del *Deus, qui manus tuas* (c. 6, 67):

Ejemplo 87

De manera excepcional, sólo el motete *Ave Regina caelorum* (c. 34, 82-83) presenta una separación de una decimotercera entre la voz del tenor I y el cantus en dos fragmentos del desarrollo del motete:

¹⁷⁰ Los motetes son: *Ave vere, sanguis Domine*; *O Domine secundum actum*; *Pater noster*; *Sancta Mater istud agas*; *Transeunte Domino Iesu*.

Ejemplo 88

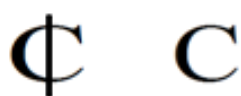
The image shows a musical score for four voices: C (Cantus), T I (Tenor I), T II (Tenor II), and B (Bass). The score is in common time (C) and consists of two systems. The first system starts at measure 34 (marked 'c. 34') and the second at measure 82 (marked 'c. 82'). The interval between the first and second systems is 13 measures (marked '13a.'). The score ends with 'etc...' on both systems, indicating it is a fragment of a larger work.

En cuanto al ámbito melódico de las voces casi todos los motetes de Peñalosa coinciden con la octava o décima señalada por algunos tratadistas. Solamente seis motetes llegan a una amplitud de una decimoprimeras.¹⁷¹ Estas voces son generalmente las del bajo o tenor y nunca las del alto o el tiple.

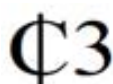
6.2 El estilo Morales

a) La conformación rítmica del contrapunto

Los motetes de Morales que hemos sometido a análisis tienen en su totalidad una métrica de tipo binaria, indicada con los siguientes dos tipos de compases:



Sólo encontramos dos motetes, el *Cum natus esset Iesus* y el *Sub tuum praesidium*, que presentan algunos breves fragmentos con métrica ternaria:



En ambos casos estos breves pasajes ternarios no sobrepasan los ocho compases de duración según nuestros criterios de transcripción adoptados, y siempre se presentan en fragmentos intermedios de las obras, regresando seguidamente al compás binario

¹⁷¹ Los motetes son: *Deus, qui manus tuas*; *Domine, Iesu Christe*; *In passione positus*; *Ne reminiscaris, Domine*; *Nigra sum sed formosa*; *O Domina sanctissima*.

En los motetes de Morales prevalece un contrapunto rítmico de tipo disminuido. Respecto a los tipos de contrapunto llano y partido, de los que nos hablan los tratadistas, podemos decir que son prácticamente nulos en este compositor. El contrapunto de tipo llano lo encontramos como breves fragmentos que no superan los cuatro compases en sólo diez motetes.¹⁷² Una excepción es el *O magnum mysterium* (c. 1-9), que tiene una parte introductoria de ocho compases escritos en contrapunto llano a la primera manera que después ratificaría Cerone, cambiando las figuras. No obstante, se puede observar que en el compás 4 de la transcripción moderna se interrumpe el contrapunto llano en la voz del cantus III, dando lugar, momentáneamente, al contrapunto disminuido, pero después se retorna a la forma de contrapunto llano extendiéndose hasta el compás 9:

Ejemplo 89. Cristóbal de Morales, *O magnum mysterium* (fragmento)

The image displays a musical score for a fragment of 'O magnum mysterium' by Cristóbal de Morales. It consists of two systems of staves. The first system has four staves labeled C I, C II, C III, and A. The second system has four staves, with the top one starting at measure 5. Brackets below the staves indicate 'Contrapunto llano' (covering measures 1-3) and 'Contrapunto disminuido' (covering measures 4-5). The vocal line in the second system is labeled 'etc...' at the end.

¹⁷² Los motetes son: *Apostole Christe Jacobe*; *Ecce virgo concipiet*; *Miserere nostri*; *Missus est Gabriel*; *O magnum mysterium*; *O sacrum convivium*; *Pastores dicite*; *Per tuam crucem*; *Sub tuum praesidium*; *Vae Babylon*.

El contrapunto partido no lo encontramos en prácticamente ningún motete de Morales. Sólo el *Cum natus esset Iesus* (c. 257-259) presenta un fragmento de tres compases que sugiere esta textura rítmica:

Ejemplo 90

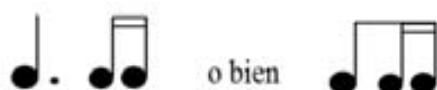
The musical score for 'Ejemplo 90' consists of five staves labeled C, A, Q, T, and B. Each staff begins with a treble clef (except for B, which has a bass clef) and a key signature of one flat. The time signature is common time (C). The first measure shows the vocal parts starting with various rhythmic values: C has a half note, A has a half note, Q has a half note, T has a half note, and B has a half note. The second and third measures continue with different rhythmic patterns, including rests and various note values. The score ends with a double bar line and the text 'etc..'.

El contrapunto rítmico de tipo disminuido de Morales corresponde al que luego será llamado por Bermudo como “libertado” y confirmado después por Cerone, con diferentes combinaciones de valores entre las voces que integran el canto. Estas combinaciones se basan en las figuras de redondas (breves), blancas (semibreves), negras (mínimas) y corcheas (semimínimas).

Morales utiliza con ingenio toda suerte de motivos rítmicos con estas figuras, dotando siempre de equilibrio a cada una de las voces que intervienen en la composición. Del análisis de los motetes podemos deducir los siguientes puntos que definen las características de su estilo rítmico:

- a) Las figuras más utilizadas son las blancas y las negras (semibreves y mínimas).
- b) Las redondas (breves) se reservan casi exclusivamente para el inicio del canto, las cláusulas medias o finales y para cuando alguna voz interpreta un canto llano.
- c) La blanca con punto (semibreve con punto), cuando es utilizada, se pone casi siempre para generar síncopa al pasar de un compás a otro, es decir, de tiempo débil a tiempo fuerte.

- d) La negra con punto más corchea (mínima con punto más semimínima), constituye una fórmula rítmica recurrente.
- e) Las corcheas (semimínimas) se utilizan con mucho equilibrio, dando generalmente esta subdivisión rítmica a sólo una de las voces a la vez. Por lo regular, se escriben en grupos de dos corcheas y rara vez superan las cuatro corcheas.
- f) Las semicorcheas (fusas) aparecen sólo esporádicamente. Las podemos encontrar en 24 motetes, lo que representa un poco más de la tercera parte del total del repertorio analizado. Cuando se presentan en estos motetes sólo lo hacen un máximo de cuatro veces, en grupos de dos notas, y con las siguientes fórmulas rítmicas:¹⁷³



Para ilustrar las anteriores tendencias generales de la rítmica de Morales en el contrapunto disminuido, analizaremos el caso particular de uno de sus motetes que se puede emplear como representativo del resto de las obras analizadas por estar compuesto con las figuras rítmicas más recurrentes del compositor. Nos referimos al *Ad tantae Nativitatis* a cuatro voces. Para hacer este análisis señalaremos con letras minúsculas que corresponden a los incisos anteriormente explicados, a las partes que coinciden con esos mismos perfiles rítmicos. Así, el inciso *a* se referirá a los pasajes que tengan una presencia importante de notas blancas y/o negras (semibreves y mínimas), el inciso *b* a la presencia de redondas (breves), el *c* a las blancas con punto (semibreve con punto), el *d* a la fórmula negra con punto más corchea (mínima con punto más semimínima), el *e* al uso de corcheas (semimínimas), y el *f* a las semicorcheas (fusas) si es el caso. No hemos incluido la letra por no resultar indispensable para este ejemplo concreto, y además, para facilitar una mayor limpieza visual de lo que señalamos en la partitura:

¹⁷³ Excepciones a esta característica general son los motetes *Sub tuum praesidium* y *Spem in alium*, en donde se presentan más de cuatro figuras de semicorcheas (fusas) seguidas.

Ejemplo 91. Cristóbal de Morales, *Ad tantae Nativitatis*¹⁷⁴

The image displays a musical score for 'Ad tantae Nativitatis' by Cristóbal de Morales. It is divided into three systems of music. The first system (measures 1-4) features four vocal parts: Contralto (C), Alto (A), Tenor (T), and Bajo (B). The second system (measures 5-8) and the third system (measures 11-14) feature a keyboard accompaniment with four staves (treble and bass clefs). The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. Annotations 'a)', 'c)', and 'd)' are placed above specific musical phrases in the vocal and keyboard parts, likely indicating specific performance techniques or editorial interventions. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is common time (C).

¹⁷⁴ Transcripción a partir de la versión de Higinio Anglés: Morales, Cristóbal, *Opera Omnia*, Roma: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1971. Colección Monumentos de la Música Española, vol. VIII, núm. 34.

16

a) c) d) d) a)
 a) c) a) c) c) a)
 c) a) c) a)
 c) a) d) a)

21

b) d) a) c) a)
 d) a) d) d)
 d) a) d) a) d) a)
 d) a) b) d) a)

26

d) a) d) b)
 a) c) a) c) a)
 d) a) d) a)
 (No labels for the bottom staff)

Del análisis anterior podemos observar lo siguiente:

- Los pasajes rítmicos con figuras de blancas y negras (*a*) son los más recurrentes en todo el desarrollo de la obra. Los encontramos al inicio del motete, durante el desarrollo y como parte del proceso de la cláusula final.
- Las redondas (*b*) sólo las encontramos en cuatro puntos de la composición: en los compases 21 y 23 como parte de una cláusula intermedia, en el compás 30 como acorde final del motete, y en los compases 15 y 16 de forma sincopada.
- La blanca con punto (*c*) está presente cuatro veces, de las cuales dos de ellas están escritas como síncope al pasar de un compás a otro.
- La negra con punto más corchea (*d*) está escrita un total de 22 veces. Para un motete de treinta compases significa una gran presencia de esta fórmula rítmica.
- Del uso de las corcheas (*e*) se contabilizaron un total de 18 casos, de los cuales dos de ellos presentan simultaneidad rítmica en dos voces, y hay otro caso en que hay escritas seis corcheas seguidamente. El resto de los casos se limita a las características generales, no superando así las cuatro corcheas seguidas ni presentando simultaneidad rítmica.
- De las semicorcheas (*f*) no se presenta ningún caso.

Con esta observación terminamos nuestro análisis del estilo rítmico del contrapunto disminuido de Cristóbal de Morales, que como pudimos ver a partir del motete que hemos tomado como muestra representativa del resto de las obras semejantes, tiene unas tendencias generales que se pueden delimitar fácilmente. Aunque el *Ad tantae Nativitatis* representa el uso común del contrapunto rítmico del compositor, no queremos dejar de decir que cada uno de los 61 motetes analizados presenta ciertas subtendencias o características particulares, pero que, sin embargo, están sujetas al uso general que nos referimos anteriormente.

b) La disposición de las voces

Del análisis de los motetes de Morales, observamos que no siempre cumplen los ámbitos establecidos por la teoría hispana para la disposición de las voces. Podemos decir que el compositor se asemeja más al criterio que tiempo después establecería

Cerone, quien sugiere seguir el libre criterio compositivo. Aunque Morales realizó motetes a tres, cuatro, cinco y seis voces, además de uno a ocho voces, no parece haber diferencias sustanciales en la disposición de las partes entre unos y otros.

En el ámbito máximo externo, los motetes fluctúan entre una decimoquinta y una vigésima. Entre este límite, el más recurrente es el de decimonovena. Se presenta solamente una o dos veces en cada obra, y por lo general se justifica con el desarrollo melódico.¹⁷⁵ Así lo podemos observar en los siguientes ejemplos de dos fragmentos de motetes:

Ejemplo 92. *Per tuam crucem* (c. 76)

Ejemplo 93. *Gaude et laetare* (c. 52)

La vigésima sólo la encontramos en el *Andreas Christi famulus* a ocho voces en un breve fragmento (c. 10):

Ejemplo 94

¹⁷⁵ Una excepción es el motete *Tu es Petrus*, que presenta once veces el intervalo de decimonovena.

No obstante, a pesar de que el límite máximo externo de Morales llega a una vigésima, de la observación detallada de los motetes podemos decir que el desarrollo contrapuntístico se realiza la mayor parte dentro del ámbito de una decimoquinta y una decimoséptima, tal como lo establecen los tratadistas. Sin embargo, en algunos puntos concretos en todas las obras analizadas vemos que se supera este rango.

En al ámbito máximo interno todos los motetes superan el rango de una octava establecido por los tratadistas. Al respecto Morales nunca sobrepasa la decimoquinta. Este intervalo se presenta generalmente entre las voces agudas. Así lo podemos ver en una parte del *Miserere nostri* (c. 36):

Ejemplo 95

Por el contrario, entre las voces graves, el ámbito no suele superar la decimosegunda, siendo común también la décima. Así lo ilustran los siguientes fragmentos de motetes:

Ejemplo 96. *Gloriosus confessor Domini* (c. 66)

Ejemplo 97. *Exaltata est* (c. 22)

Ejemplo 98. Per tuam crucem (c. 76)

Ejemplo 99. Ave Maria (c. 19)

Y sobre el ámbito melódico de las voces, podemos concluir que en nuestro análisis observamos que generalmente se fluctúa entre una octava y una decimosegunda, superando así el ámbito máximo establecido por los tratadistas. Al respecto, no se observan constantes de ningún tipo, ya que cada motete presenta diferentes resultados. Así, en algunos podemos ver que las voces agudas son las que más se extienden melódicamente, pero en muchos otros sucede lo contrario.

6.3 Peñalosa versus Morales (B)

En los que se refiere a la conformación rítmica del contrapunto, podemos decir que en Peñalosa y Morales el contrapunto de tipo llano se pudo identificar en algunos pasajes de sus motetes. Debido a que esta forma rítmica está hecha con iguales valores en todas las voces que conforman la composición, y que por ello sugieren un momento de pausa o reposo en el que no hay lugar para las disonancias, por lo general en la transcripción moderna no se extienden más allá de cuatro compases de duración y no se presentan con mucha regularidad. Cuando lo hacen se desarrollan de la manera que después describiría Cerone, es decir, con variaciones rítmicas y simultáneas en todas las voces. Un caso excepcional lo encontramos en uno de los motetes de Morales, el *O magnum mysterium*, que comienza en contrapunto llano extendiéndose durante nueve compases. Este caso demuestra que el compositor también utilizaba formas rítmicas no habituales de su estilo si así lo requería el fragmento musical que quería representar.

El contrapunto partido, que funciona correspondiéndose dos notas contra una, es prácticamente nulo en Morales. En todo su repertorio de motetes sólo encontramos un

fragmento de tres compases en el *Cum natus esset Iesus* que sugiere este tipo de contrapunto. Sin embargo, en Peñalosa son bastante más comunes los fragmentos con esta textura rítmica, pero no al grado de constituir una característica de su estilo.

En cambio, el contrapunto disminuido o florido de tipo libertado, como después lo llamaría Bermudo, es el que caracteriza la estructura rítmica de los dos compositores. Este tipo de contrapunto funciona con la combinación de diversos valores o figuras rítmicas en todas las voces que integran el canto. En Peñalosa observamos que su estilo rítmico disminuido es muy experimental. Esto quiere decir que no es posible determinar fórmulas rítmicas recurrentes a razón de que no tiene definidas ningunas constantes visibles. No obstante, podemos enumerar unas características generales: que las figuras que más utiliza son las redondas (breves), blancas (semibreves), negras (mínimas) y corcheas (semimínimas); que de las combinaciones resultantes de estas figuras se obtiene una polifonía rítmica de una redonda contra cuatro negras, una blanca contra dos negras, una blanca contra cuatro corcheas, y en general, las variantes que resulten de las superposición de las tres anteriores variantes.

En Morales el contrapunto disminuido de tipo libertado es el que determina su estilo rítmico en su totalidad. A diferencia de Peñalosa, este compositor presenta unas constantes muy definidas que dan lugar a fórmulas rítmicas recurrentes que podemos describir con exactitud. De ello se puede determinar: que las figuras más utilizadas son las blancas y las negras (semibreves y mínimas); que las redondas (breves) se reservan casi siempre para el inicio del canto y las cláusulas; que la blanca con punto (semibreve con punto) se utiliza para hacer síncopas al pasar de un compás a otro; que la negra con punto (mínima con punto) se utiliza con mucha frecuencia; que las corcheas (semimínimas) se usan con mucho equilibrio y en grupos de dos, sin superar nunca los grupos de cuatro; que las semicorcheas son casi nulas.

Tabla 16. Tipos de contrapunto en Peñalosa y Morales

Tipos de contrapunto	El estilo de Peñalosa	El estilo de Morales
Llano	Se presenta limitadamente en algunos pasajes de sus motetes a la manera de Cerone.	=
Partido	Se presenta en algunos pasajes de sus motetes de manera muy limitada.	No se presenta en sus motetes.

Disminuido	Es la forma rítmica predominante en sus motetes, utilizando principalmente los valores de blanca, negra, corchea y doble corchea. Tiene un estilo experimental con carácter ligero y de movimiento rítmico rápido.	Es la forma rítmica predominante en sus motetes, utilizando principalmente los valores de redonda, blanca, negra y corchea. Tiene un estilo equilibrado y apacible.
------------	--	---

En la parte correspondiente a la disposición de las voces, ya habíamos mencionado anteriormente que de la información proporcionada por los teóricos pudimos determinar tres ámbitos fundamentales: el ámbito máximo externo, que se refiere a la máxima distancia que puede haber entre la voz más grave y la más aguda; el ámbito máximo interno, que es la máxima distancia que puede haber entre las voces internas del canto; y el ámbito melódico de las voces, que se refiere precisamente al ámbito melódico en el que se pueden desenvolver cada una de las voces. La aplicación de estos criterios teóricos a nuestro análisis de motetes nos ha permitido definir el perfil de la extensión sonora utilizada por Peñalosa y Morales. Esta extensión sonora presenta algunas diferencias en ambos compositores. En lo referente al ámbito máximo externo, los tratadistas establecieron una distancia máxima que fluctúa entre una decimoquinta y una decimoséptima, aunque el más conservador de ellos, en este caso Diego del Puerto, dijo que era más correcto limitarse a una decimosegunda. En el caso de Peñalosa observamos que aunque la mayoría de sus motetes oscilan entre una decimosegunda y una decimoquinta, también hay una cantidad importante de obras (8 motetes) que llegan de forma excepcional hasta una decimoséptima. En el caso de Morales pudimos constatar que dicho ámbito es mayor, desarrollándose normalmente entre una decimoquinta y una decimoséptima, pero llegando de forma excepcional hasta una vigésima. Aunque los dos compositores tienen mayoritariamente un discurso polifónico con un ámbito máximo externo dentro de los límites fijados por los tratadistas, en Morales este ámbito es superado en algunos casos excepcionales.

En el ámbito máximo interno los tratadistas establecen que una sonoridad ideal es aquella que no sobrepasa la distancia de una octava entre las voces internas, permitiendo así una buena disposición de las voces. También aclaran que dicha sonoridad puede sobrepasarse hasta una décima si se hace entre las voces del bassus y tenor. En ambos compositores españoles estos límites son sobrepasados con regularidad en sus motetes. En Peñalosa es común que este ámbito oscile entre una décima y una decimosegunda, aunque en el *Ave Regina caelorum* hay excepcionalmente una

decimotercera. En Morales nuevamente este ámbito es mayor, estableciéndose entre una decimosegunda y una decimoquinta.

Por recomendación de Mateo de Aranda, las voces deben desempeñarse en un ámbito melódico máximo que no supere el rango de una décima o decimosegunda. Aunque el resto de los tratadistas no hacen una mención explícita de este ámbito, podemos observar que en sus ejemplos musicales escritos se ciñen a estos principios por norma general. Al respecto, los dos compositores españoles también se desenvuelven con estricto apego a este criterio. Peñalosa maneja un rango melódico que fluctúa entre una octava y una décima, y Morales, una vez más, tiene un rango mayor que va desde la octava hasta la decimosegunda. Así que, según estas consideraciones, la regla que daría Mateo de Aranda es una práctica generalizada en este contexto musical.

Dicho lo anterior, podemos afirmar que sobre este aspecto de nuestro análisis hay una diferencia de estilo entre las dos generaciones musicales que representan nuestros compositores. Por un lado Peñalosa se ve generalmente más apegado a la tradición musical de los tratadistas de la primera generación, y Morales se muestra más distante al utilizar una disposición de las voces mucho más extensa, sobrepasando así la práctica musical de su antecesor y los criterios teóricos de su época.

Tabla 17. La disposición de las voces en Peñalosa y Morales

Ámbitos de disposición de las voces	El estilo de Peñalosa	El estilo de Morales
Ámbito máximo externo	Entre una 12 ^a y una 15 ^a , excepcionalmente una 17 ^a .	Entre una 15 ^a y una 17 ^a , excepcionalmente una 20 ^a .
Ámbito máximo interno	Entre una 10 ^a y una 12 ^a .	Entre una 12 ^a y una 15 ^a .
Ámbito melódico de las voces	Entre una 8 ^a y una 10 ^a .	Entre una 8 ^a y una 12 ^a .

7. El contrapunto imitativo

En este último capítulo analizaremos la parte correspondiente al estilo del contrapunto imitativo que encontramos en los motetes de Peñalosa y Morales. Vimos que esta temática fue presentada muy tardíamente hacia la segunda mitad del siglo XVI, cuando el teórico internacional Zarlino ya había publicado *Le istituzioni harmoniche*, un tratado que influye a una nueva generación de teóricos por todo Europa. En España ésta influencia se vio reflejada en los tratados de Santa María y Montanos, quienes por primera vez publicaron en el contexto hispano ejemplos de contrapunto imitativo ampliamente explicados. El primero de ellos, en su *Arte de tañer fantasia* de 1565, se concreta casi totalmente, en lo que a teoría del contrapunto se refiere, en las técnicas de las entradas de las voces a cuatro partes y divididas en dos dúos, que dice que es “tañer a concierto y por arte”.¹⁷⁶ El segundo de ellos, en su *Arte de musica theorica y practica* de 1592, amplía estas entradas de las voces de Santa María y propone las que denomina “de dos pasos”. Tanto Santa María como Montanos, lo que en realidad hacen, es desarrollar las técnicas más básicas de Zarlino hacia otra vía.

Una de las novedades de Santa María respecto a Zarlino fue la introducción de dos conceptos para la fuga, la denominada con “pasos trabados” (poca distancia de tiempos entre la guía y la consecuente) y la de “pasos sueltos (mayor distancia de tiempos entre la guía y la consecuente), determinando de esta manera que la del primer tipo debe seguir unos lineamientos estrictos para que resulte correcta. Para Montanos las fugas trabadas no se sujetan a los lineamientos de su predecesor. Por otra parte, más tarde Cerone denominó a las técnicas que plantearon Santa María y Montanos como “fugas comunes”, diciendo que eran las más utilizadas por todos los compositores. No obstante, ampliaría con más de un centenar de ejemplos de entradas con uno y dos pasos

¹⁷⁶ Santa María, Tomás de, *Arte de tañer fantasia*, (Valladolid: Francisco Fernández de Córdoba, 1565), facsímil Madrid: Arte Tripharia, 1982, vol. II, fol. 72.

las posibilidades propuestas por los dos teóricos españoles. Sin embargo, Cerone también desarrollaría las técnicas más avanzadas de Zarlino, particularmente la de los movimientos contrarios y el contrapunto doblado.

Uno de los problemas fundamentales de la teoría del contrapunto imitativo en los teóricos hispanos, es la falta de precisión en los conceptos. Santa María diría que fuga es una “huida de voces” que se hace a la cuarta, quinta u octava, y Montanos llamaría a esta técnica indistintamente como fuga o imitación. Sin embargo, tiempo antes, Zarlino ya había resuelto este problema explicando las diferencias que existen entre una fuga y una imitación, pero como es evidente, esto no se vio reflejado en los dos teóricos españoles. De la primera dice que es un procedimiento en el cual se respetan grados e intervalos, y en el segundo caso sólo se respetan los grados. Tiempo después, Cerone corroboraría estos conceptos en *El melopeo* y adoptaría también otros términos para definir las particularidades de cada técnica imitativa. Primeramente utiliza los términos de “guía” y “consecuente” para denominar a las voces que intervienen en una fuga o imitación. Diría asimismo que tanto la imitación como la fuga pueden ser de forma “atada-obligada” o “desatada-libre” (Zarlino utiliza los términos “sciolta” y “legata”, respectivamente), según se trate de un procedimientos estricto y prolongado o de uno breve y no estricto.

También Cerone reproduce otro aspecto de Zarlino que los teóricos hispanos no mencionaron, nos referimos al “due parti ridutte in una”, y que el teórico de Bérgamo denominaría “canon”, un procedimiento que consiste en escribir una fuga o imitación estricta en una sola línea melódica. Cerone clasifica el canon como “simple” y con o sin fin determinado, y canon “resoluto” cuando, a diferencia del anterior, se trata de una fuga o imitación estricta que es acompañada simultáneamente por otras voces que proceden en forma libre o sin imitación. Al respecto Cerone reproduce, como Zarlino, uno de los problemas conceptuales que se derivan de los términos imitación y fuga. Zarlino denomina “guida & il consequente parte in fuga & parte in imitatione” a un tipo de procedimiento que puede ser fuga e imitación a la vez. Esto quiere decir que a momentos funciona respetando grados e intervalos, y a momentos sólo sigue los grados. Cerone lo llama “canon mixto”, diciendo que es el más practicado por los compositores. Con esto se hace evidente en los tratados, que para la música práctica, distinguir entre fuga e imitación, no resulta útil, de tal forma que fue necesario inventar el concepto de “canon mixto” para denominar lo que la mayoría de los compositores hacen en sus obras.

Considerando el problema derivado de los conceptos de fuga e imitación, nosotros hemos tenido que optar por una solución práctica para realizar el análisis de los motetes. En vista de que ambos conceptos solamente se discutían en el ámbito de la teoría musical, y que la práctica compositiva no era tan precisa, hemos decidido denominar “fuga” a todos aquellos procedimientos imitativos que se prolonguen por un mínimo de un compás en la transcripción moderna de los motetes, aun si dichas “fugas” no respetan con exactitud los mismos intervalos de la voz “guía”. Con ello queremos aclarar que si nos apegáramos al sentido más estricto de Zarlino y Cerone, la mayoría de los procedimientos imitativos que se prolongan por más de un compás en los motetes de Peñalosa y Morales, no podrían ser denominados ni fugas ni imitaciones, ya que a momentos proceden respetando intervalos y grados, y a momentos sólo los grados. El mismo Zarlino dio testimonio de que en su tiempo eran llamados como “fugas” todos aquellos procedimientos que estuvieran “parte in fuga parte in imitatione”,¹⁷⁷ o lo que es lo mismo según Cerone, como “cánones mixtos”. En contraparte a la fuga, llamaremos “imitación” a todos aquellos procedimientos imitativos que no se prolonguen durante más de un compás.

Dicho lo anterior, hemos tratado de apegarnos lo más posible a la visión histórica de los tratadistas del contrapunto imitativo. A partir de la observación de los pasos imitativos realizados por Peñalosa y por Morales en sus motetes, hemos determinado que existen cinco tipos de texturas imitativas que nombramos de la siguiente manera: fuga desatada, imitación libre, fuga atada o canon, imitación sobre cantus firmus, y contrapunto sin imitación.

Hay un tipo de paso imitativo en los motetes de Peñalosa y Morales que se prolonga con exactitud en las voces consecuentes durante al menos cuatro compases, procediendo después libremente o sin imitación. Según los criterios que hemos deducido a partir de los teóricos, este procedimiento podría ser denominado “fuga”. Siguiendo la clasificación de las fugas de Zarlino (“sciolta-legata”) y su posterior adopción por Cerone como “desatadas-libres” y “atadas-obligadas”, creemos que el término histórico más correcto para este tipo de pasos imitativos es “fuga desatada”. La fuga desatada entonces, es cualquier procedimiento imitativo estricto que tiene una duración mínima de un compás (cuatro tiempos en notación moderna), y que después procede libremente sin imitación. Según las propuestas de Santa María y Montanos, y

¹⁷⁷ Zarlino, Gioseffo, *Le istituzioni harmoniche*, Venecia, 1558, p. 219-220.

su posterior ampliación por Cerone, estas fugas pueden ser de dos tipos, fugas desatadas “con un paso” y fugas desatadas “con dos pasos”. Las que son de un paso sólo presentan una guía, ya las de dos pasos tiene la presencia de dos guías. También las fugas, según la propuesta de Santa María, pueden ser con los “pasos trabados” cuando la distancia entre la guía y consecuente es mínima, y con los “pasos sueltos” cuando ambas voces se encuentran más distantes. En el primer caso, con los “pasos trabados”, habría que comparar el perfil melódico de las fugas según lo que dice el mismo Santa María, con lo que proponen posteriormente Montanos y Cerone.

En Peñalosa y Morales también encontramos otro tipo de imitaciones que no se apegan a ningún procedimiento expuesto por la teoría musical. Se trata de un paso que procede con una imitación parcial de lo podría ser considerado como “guía”. Esta “guía” propone un material rítmico y melódico que es reproducido de forma inexacta e incompleta por las supuestas voces “consecuentes”. Generalmente, este paso imitativo no se prolonga más allá de un compás de duración (cuatro tiempos en notación moderna). Creemos que aunque los teóricos no incluyeron este procedimiento en sus tratados, el término histórico que más se le puede parecer es el de “imitación libre”, justamente por tratarse de una imitación que no es estricta.

En cambio, en Morales encontramos otra textura imitativa que no se presenta en Peñalosa. Basándonos en la teoría musical del Renacimiento, este paso imitativo podría ser denominado sin ningún problema como “fuga atada o canon”. Se trata de una imitación estricta en donde la “guía” es reproducida con exactitud por la voz “consecuente”. Según Zarlino, este tipo de imitación es la que denominaría “due parti ridutte in una”, y que después Cerone definiría como “cánones”. De igual manera, estas imitaciones de Morales pueden reducirse perfectamente a una sola parte. Por tal motivo, hemos decidido llamarlas en nuestro análisis con el término histórico “fuga atada o canon”. Al respecto, Cerone concordaría tiempo después con lo que Morales ya había llevado a la práctica como un tipo de canon a dos voces acompañado por otras partes en contrapunto libre o sin imitación, lo que llamó “canon resolutivo”.

Otra textura imitativa que no encontramos descrita en la teoría del contrapunto, es una que realiza Morales sobre un material melódico preexistente, de tal forma que existe alguna relación imitativa entre esta melodía preexistente y los pasos del resto de las voces que la acompañan. Por dicha razón, y por motivo de que los teóricos no dicen nada al respecto, hemos nombrado a este tipo de textura como “imitación sobre cantus

firmus”. Evidentemente, y como lo comentaremos más adelante, el material melódico preexistente pertenece a repertorio sacro, de ahí que lo denominemos “cantus firmus”.

Por último, hay una textura polifónica que encontramos en mayor o menor medida, tanto en Peñalosa como en Morales, y es justamente aquella que carece de pasos en imitación. Por esta razón, la hemos llamado “contrapunto sin imitación”. Al respecto, Francisco Montanos reconoció en su tratado un procedimiento similar a que denominó “fabordón” para referirse a aquellos pasajes contrapuntísticos que sólo se limitan a hacer consonancias comunes. El teórico de Valladolid da testimonio, hacia 1592, de una textura polifónica que era todavía muy usada en su época. Lo curioso es que otros tratadistas anteriores, como es el caso de Zarlino y Santa María, no hicieron referencia a estos tipos de “pasos”, ya que al parecer estaban más centrados en trabajar la parte correspondiente al contrapunto imitativo. Después de todo, la polifonía imitativa fue la principal innovación y vía de desarrollo de la música renacentista y su teoría.

A continuación emprenderemos el análisis del contrapunto imitativo que nos hemos propuesto, basándonos en los principios y conceptos teóricos que anteriormente hemos discutido. Primeramente trataremos lo correspondiente al repertorio de Peñalosa y seguidamente el de Morales. Como lo hemos hecho antes, finalmente presentaremos los resultados del análisis con la correspondiente comparación entre la teoría y la práctica musical.

7.1 El estilo Peñalosa

En Peñalosa se pueden identificar tres tipos de texturas polifónicas: la fuga desatada, la imitación libre y el contrapunto sin imitación. Aunque los teóricos hispanos y Cerone hablan de ciertas características que ya estaban presentes en los pasos imitativos de este compositor, veremos que no siempre son del todo idénticas. Recordemos que Peñalosa fue anterior a la aparición de la teoría del contrapunto imitativo en el mundo hispano, y por dicha razón podemos ver en su estilo un carácter experimental, en donde aún no cristalizaban ni se definían totalmente los pasos imitativos que tiempo después Zarlino se encargaría de concretar para transmitirlo así a la generación de Santa María, Montanos y Cerone. A continuación observaremos detalladamente cada una de las circunstancias que presentan las texturas imitativas de Peñalosa.

a) Fuga desatada

En Peñalosa encontramos pasos imitativos con motivos melódicos que se prolongan hasta seis compases, generando así un efecto similar al de la fuga. Para acercarnos lo más posible a la concepción de la teoría histórica del contrapunto hispano, hemos decidido denominar “fuga desatada” a todos aquellos pasos contrapuntísticos del compositor español en donde hay la presencia de una guía que es reproducida por voces consiguientes con el mismo perfil melódico y rítmico, a una distancia de tiempo y tono determinados, y que se prolonga durante varios compases.

En la mayoría de los motetes analizados nos hemos encontrado con pocos pasos en fuga desatada. Aparecen casi siempre esporádicamente entre otros pasos imitativos de tipo libre o sin imitación. Una excepción a esta circunstancia es el *Ne reminiscaris, Domine*, en donde al menos la mitad de la textura polifónica está compuesta con pasos en fuga desatada. Otros cuatro motetes, éstos a cuatro voces, el *Sancta Mater istud agas*, el *O Domine secundum actum*, y el *Tribulater, si nescirem*, presentan aproximadamente, una tercera parte de esta textura contrapuntística. El resto de los motetes apenas tienen estos pasos, y alguno de ellos ni uno solo.

Algunas de las características más comunes en los pasos con fuga desatada de Peñalosa son los siguientes:

- Las fugas se hacen indistintamente con los pasos trabados y sueltos, es decir, que la distancia que hay entre la guía y la consiguiente puede ser desde medio compás o hasta los seis compases.
- Las entradas de las fugas se hacen generalmente con un solo paso, es decir, que casi siempre hay la presencia de una sola guía.
- Las voces consiguientes se construyen a intervalos de unísono, cuarta, quinta y octava, todas ellas en disposición superior e inferior.

Observemos algunos casos concretos para ejemplificar cada una de estas características y también señalar situaciones excepcionales del ingenio de Peñalosa para dotar de riqueza imitativa a sus motetes.

El *O Domina sanctissima* inicia con una fuga desatada a cuatro voces (c. 1-15). La voz del bassus es la guía y sus consiguientes el tenor I a la quinta superior, el tenor II al unísono, y el altus a la octava superior:

Ejemplo 100. Francisco de Peñalosa, *O Domina sanctissima* (fragmento)

The image shows a musical score for four vocal parts: Alto (A), Tenor I (T I), Tenor II (T II), and Bass (B). The time signature is common time (C). The score is divided into two systems. The first system shows the initial entries of the parts. Annotations include:

- 'Consiguiente a la 8a. superior' pointing to a note in the T I part.
- 'Consiguiente a la 5a. superior' pointing to a note in the T II part.
- 'Consiguiente al unísono' pointing to a note in the B part.
- 'Guía' pointing to the B part.

 The second system shows the continuation of the parts. Circled and boxed motifs indicate imitative passages. The B part is circled in the first system, and its motif is repeated in the T I and T II parts in the second system. The score ends with 'etc...'.

Como se puede observar en el ejemplo, la duración del motivo que se imita estrictamente es de tres compases. Sin embargo, aunque el resto de los pasos que hacen las voces consiguientes sean en contrapunto libre, es común que aquí Peñalosa reproduzca un fragmento del resto del material melódico y/o rítmico de la guía. Así, los cuatro tiempos que siguen al motivo estricto de compás y medio de la guía es reproducido en las voces consiguientes con variantes rítmicas y melódicas mediante aumentación rítmica y añadiendo o quitando algunas notas de la melodía, tal como lo señalamos en la partitura.

Hay otros casos en que la duración del motivo que se imita supera los seis compases según nuestros criterios de transcripción. Así está hecho en el motete *Ne reminiscaris, Domine* (c. 1-10) en el que la voz del tenor I, que es la guía, es imitado por el tenor II al unísono. Una vez finalizado este paso imitativo ambas voces proceden en contrapunto libre:

Ejemplo 101. Francisco de Peñalosa, *Ne reminiscaris, Domine* (fragmento)

The image shows a musical score for Example 101. It consists of four staves. The top three staves are for vocal parts: T I (Tenor I), T II (Tenor II), and B (Bass). The bottom staff is for keyboard accompaniment. The vocal parts are in common time (C) and G major. The T I part starts with a whole note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The T II part has a two-measure rest, then enters with a whole note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The B part has a two-measure rest. The keyboard part starts with a sixteenth note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The score is numbered 6 at the beginning of the keyboard part and ends with 'etc...'.

En este ejemplo vemos que por la distancia que separa la guía de la consiguiente, que es de dos compases según nuestros criterios de transcripción, se trata de una entrada con los pasos sueltos. En estos casos, la máxima distancia que utiliza Peñalosa para estos efectos es de tres compases, como lo podemos observar en la siguiente fuga desatada del motete *Inter vestibulum et altare* (c. 37-46) entre las voces del tenor II que es la guía, y el altus que es la primera consiguiente:

Ejemplo 102. Francisco de Peñalosa, *Inter vestibulum et altare* (fragmento)

The image shows a musical score for Example 102. It consists of four staves: A (Altus), T I (Tenor I), T II (Tenor II), and B (Bass). The parts are in common time (C) and G major. The T II part starts with a two-measure rest, then enters with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The A part has a two-measure rest, then enters with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The T I part starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The B part starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5.



Por el contrario, Peñalosa también utiliza algunas entradas imitativas con los pasos trabados, es decir, con menos de un compás. Por ejemplo, en el motete a cuatro voces *Sancta Mater istud agas* (c. 12-19) hay una entrada en dúo a la quinta inferior entre la voz del tenor I que es la guía y la voz del bassus que es la consiguiente. La distancia que las separa es de medio compás:

Ejemplo 103. Francisco de Peñalosa, *Sancta Mater istud agas* (fragmento)



En lo que respecta al orden de las entradas de las voces, vemos que Peñalosa utiliza todo tipo de combinaciones posibles de la misma forma como lo documentan después los tratadistas hispanos. Sin embargo, el compositor español no realiza sus entradas dividiendo el canto en dos dúos con el sentido estricto de la teoría hispana. Lo que hace es que una vez que ha propuesto la melodía de la guía a imitar, las voces consiguientes entran libremente sin ningún patrón a seguir, de tal forma que cada uno de los pasos imitativos a cuatro voces que encontramos en los motetes no son completamente iguales. Por ejemplo, regresemos de nuevo a citar la entrada del *O Domina sanctissima* (c. 1-10), que parece dividirse en dos dúos, uno conformado por el bassus-guía y el tenor I a la quinta superior, y el otro conformado por el tenor II al unísono y el altus a la octava superior:

Ejemplo 104. Francisco de Peñalosa, *O Domina sanctissima* (fragmento)

The musical score shows four staves: A (Altus), T I (Tenor I), T II (Tenor II), and B (Bassus). The Bassus part is labeled 'Guía'. Annotations include 'Dúo I?' pointing to the Bassus and Tenor I parts, 'Dúo II?' pointing to the Tenor II and Altus parts, and 'Consiguiente a la 5a. superior', 'Consiguiente a la 8a. superior', and 'Consiguiente al unísono' indicating the intervals between the parts. The score ends with 'etc...'.

Si observamos a detalle podemos dar cuenta de que no se trata de una entrada a cuatro voces dividida en dos dúos según lo que establece Santa María. Esto lo podemos deducir porque, aunque sí coinciden las distancias de tiempo entre las voces del supuesto primer dúo con las del segundo, los intervalos en los cuales se hace la imitación son diferentes en uno y en otro. En el primero la fuga se hace a la quinta superior, pero en el segundo se hace a la octava. Este hecho demuestra que Peñalosa no estaba pensando en dos dúos para componer esta entrada imitativa, al menos a la manera como tiempo después Santa María concebiría en su tratado. Algo similar ocurre en el *Pater noster* (c. 1-10) con una fuga que parece estar estructurada en dos dúos, uno conformado por el bassus-guía y su consiguiente el tenor a la quinta superior, y el otro dúo, altus-cantus, conformado con la misma relación de intervalos pero ubicado una octava más aguda. No obstante, aunque sí coinciden las relaciones interválicas de los

dúos, no lo hacen las mismas distancias de tiempo, pues en el primero hay un compás de diferencia y en el otro dos compases:

Ejemplo 105. Francisco de Peñalosa, *Pater noster* (fragmento)

Si bien es cierto, Peñalosa no divide los cantos imitativos a cuatro voces en dos dúos cuando hay la presencia de una sola guía, algo diferente ocurre cuando utiliza dos guías. La teoría hispana del contrapunto llamó a este tipo de procedimiento imitativo “entradas con dos pasos”, por presentar cada una de las guías diferentes melodías a imitar por sus respectivas consiguientes. En dos de los motetes del compositor español encontramos excepcionalmente unas entradas a cuatro voces hechas con dos guías. Estas entradas con dos pasos no proceden estrictamente como lo establecen los tratados teóricos. Veamos cada uno de los casos. En el *Tribularer si nescirem* (c. 1-10) hay una entrada con estas características que se puede apreciar claramente:

Ejemplo 106. Francisco de Peñalosa, *Tribularer si nescirem* (fragmento)

Tal como sucede en la mayoría de los ejemplos que después harían los tratadistas hispanos, aquí Peñalosa inicia los pasos imitativos exponiendo en primer

lugar las dos guías y posteriormente las consiguientes. Si dividimos el canto por dúos en la relación de guía-consiguiente, tenemos que el primero de ellos está integrado por la voz del tenor I que es la guía y el bassus su consiguiente a la octava inferior después de cuatro compases, y el dúo segundo está integrado por la voz del cantus como guía y su consiguiente el tenor II también a la octava inferior después de cuatro compases. Además de coincidir ambos dúos en distancia de tiempos e intervalos, vemos que hay una gran relación entre el tema melódico de las dos guías, el cual se diferencia solamente por algunas variantes rítmicas. Sin embargo, a pesar de las similitudes, consideramos que se tratan de dos temas melódicos distintos porque las consiguientes reproducen exactamente dichas variantes rítmicas según sus respectivas guías.

Dos casos distintos los encontramos en el motete *Ave Regina caelorum* (c. 63-73, 110-113). En uno de ellos tenemos primeramente la entrada de las dos guías seguidas por sus respectivas consiguientes, que entran en ambos casos, a una distancia de cuatro compases. Uno de los dúos está conformado por la voz del tenor I que es la guía y su consiguiente el tenor II al unísono; y el otro dúo está hecho por el bassus que es la guía y su consiguiente el cantus a la octava inferior:

Ejemplo 107. Francisco de Peñalosa, *Ave Regina caelorum* (c. 63-73)

The musical score consists of four staves: C (Cantus), T I (Tenor I), T II (Tenor II), and B (Bassus). The first system shows the entry of the guides and their counterparts. The second system shows the continuation of the melodic lines. Labels 'Guía I', 'Guía II', 'Consiguiente I', and 'Consiguiente II' are placed under the respective staves to identify the parts. A bracket groups the T I and T II staves in the first system. The score ends with 'etc...'.

Podemos observar que se presenta nuevamente una coincidencia entre los dos dúos respecto a la distancia que guardan entre la guía y la consiguiente, pero en cambio, no sucede lo mismo con los intervalos en los cuales se hace la imitación, ya que uno se construye al unísono y el otro a la octava superior. Otra particularidad de esta entrada es que solamente el dúo tenor I-tenor II se hace en imitación obligada, ya que el dúo bassus-cantus procede en un tipo de imitación más libre, pues sólo las primeras tres notas de la melodía se reproducen con exactitud en su consiguiente. Algo similar ocurre en otro fragmento de este mismo motete en donde ambas guías, bassus-tenor II, inician la “entrada” seguidas por sus voces consiguientes, el cantus y tenor I respectivamente, a una distancia de un compás:

Ejemplo 108. Francisco de Peñalosa, *Ave Regina caelorum* (c. 110-113)

Aquí ambos dúos coinciden con la distancia de tiempos entre las guías y consiguientes, pero no, al igual que en el ejemplo pasado, con los intervalos de la fuga a la octava superior y al unísono. Respecto a los tipos de imitación nos encontramos con que nuevamente un dúo, el del tenor II-cantus, procede con fuga desatada, y el otro, bassus-tenor I, con imitación libre.

Además de las entradas con un paso, que son las más comunes en Peñalosa, y las poco presentes entradas con dos pasos, también encontramos otros dos tipos de estructuras de fuga desatada. Una de ellas es la que se hace a cuatro voces con la alternancia de dúos imitativos. Consiste en una entrada en la que comienzan primeramente dos de las voces interactuando en imitación obligada, y una vez que hace la cláusula, da paso a las dos voces restantes que también interactúan obligadamente. En

este procedimiento, mientras un dúo canta, el otro calla, de tal forma que nunca proceden simultáneamente. Así se puede observar en un fragmento del *O Domine secundum actum* (c. 18-34):

Ejemplo 109. Francisco de Peñalosa, *O Domine secundum actum* (fragmento)

The image displays a musical score for a fugue in common time. It is divided into two systems. The first system, starting at measure 18, shows four vocal staves: C (Cantus), T I (Tenor I), T II (Tenor II), and B (Bass). The Bass part is labeled 'Guía' and the Tenor I part is labeled 'Consiguiente'. The second system, starting at measure 30, shows three vocal staves: C (Cantus), T II (Tenor II), and B (Bass). The Cantus part is labeled 'Guía' and the Tenor II part is labeled 'Consiguiente'. The score ends with 'etc...'.

En el ejemplo se puede ver que el primero de los dúos de esta fuga a cuatro voces está compuesta por la voz del bassus que es la guía y su consiguiente el tenor I a la cuarta superior. Después de la cláusula de este primer dúo, entra el segundo dúo que está integrado por la voz del cantus que es la guía, y su consiguiente el tenor II a la quinta superior. En este tipo de procedimientos de alternancia de dúos, se observa que el compositor intenta utilizar siempre mucha diversidad de pasos, de tal forma que el primero de los dúos contraste con la entrada del segundo en una especie de fórmula de pregunta-respuesta. El contraste en este ejemplo concreto, está en la relación de la función que hacen las voces de guía-consiguiente, así como los intervalos en los que se hace la imitación. De esta manera, el primer dúo, bassus-tenor, está compuesto por la guía que es la voz grave y la consiguiente a la cuarta superior que es la voz aguda; y el

segundo dúo, cantus-tenor II, hace el paso opuesto, siendo la guía la voz aguda y la consiguiente la voz grave.

El otro tipo de fuga desatada utilizada por Peñalosa frecuentemente, es la que se acompaña con una de las voces en contrapunto libre. Así sucede que la entrada a tres voces del motete *Adoro te, Domine* (c. 1-7), en donde la parte del tenor II es la guía y su consiguiente el tenor I, que hace una imitación obligada a la quinta superior. Mientras tanto, la voz del bassus acompaña a este dúo imitativo en contrapunto libre:

Ejemplo 110. Francisco de Peñalosa, *Adoro te, Domine* (fragmento)

The musical score for Example 110 shows three staves: T I (Tenor I), T II (Tenor II), and B (Bassus). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). T II starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. T I enters with a half note C5, which is a fifth above the first note of T II. B enters with a half note G3, which is an octave below the first note of T II. The label 'Guía' is under T II, 'Consiguiente a la 5a. superior' is under T I, and 'Contrapunto libre' is under B. The score ends with 'etc...'.

Lo mismo podemos observar en el motete a cuatro voces *Pater noster* (c. 67-73). Aquí tres voces son las que proceden en fuga y una de ellas en contrapunto libre. La voz de bassus es la guía, el altus hace la consiguiente a la quinta superior, y el cantus otra consiguiente a la octava superior. Por último entra la voz del tenor en contrapunto libre:

Ejemplo 111. Francisco de Peñalosa, *Pater noster* (fragmento)

The musical score for Example 111 shows four staves: C (Cantus), A (Altus), T (Tenor), and B (Bassus). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). B starts with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4. A enters with a half note C4, which is a fifth above the first note of B. C enters with a half note G4, which is an octave above the first note of B. T enters with a half note G3, which is an octave below the first note of B. The label 'Guía' is under B, 'Consiguiente a la 5a. superior' is under A, 'Consiguiente a la 8a. superior' is under C, and 'Contrapunto libre' is under T. The score ends with 'etc...'.

Como hemos visto en todos los ejemplos de fugas desatadas hasta aquí, los intervalos más comunes para hacer estos pasos son los de unísono, cuarta, quinta y octava. Sin embargo, excepcionalmente encontramos un caso en que Peñalosa utiliza el de novena, que es compuesto de la segunda. Este hecho supone sin duda un adelanto

ocasional a las técnicas imitativas de los tiempos del compositor, pues no era nada usual utilizar dicho intervalo para este fin. Sobre esto ningún teórico hispano anterior a Cerone hace mención alguna. Sólo el tratadista italiano incluye tardíamente esta posibilidad en sus técnicas más vanguardistas de fugas e imitaciones en forma de canon con movimientos ordinarios y contrarios (ver transcripciones 82, 85 y 88). Veamos en qué condición se presenta en Peñalosa.

En el motete *Precor te, Domine* (c. 102-106) hay un fragmento de imitación obligada en donde la guía es el tenor II, la consiguiente a la quinta inferior el bassus I, a la novena inferior el bassus II, y a la cuarta superior el tenor I:

Ejemplo 112. Francisco de Peñalosa, *Precor te, Domine* (fragmento)

The musical score consists of four staves. The top staff is Tenor I (T I) in a soprano clef, starting at measure 102 with a whole rest, then entering with a melodic phrase. The second staff is Tenor II (T II) in a soprano clef, starting at measure 102 with a melodic phrase labeled 'Guía'. The third staff is Bassus I (B I) in a bass clef, starting at measure 102 with a melodic phrase labeled 'Consiguiente a la 5a. inferior'. The fourth staff is Bassus II (B II) in a bass clef, starting at measure 102 with a melodic phrase labeled 'Consiguiente a la 9a. inferior'. The score ends with 'etc...'.

El motivo melódico que se reproduce es de una extensión de dos compases, lo que supone que se trata de una fuga desatada breve. También hay que considerar que la voz del bassus I, que hace la consiguiente a la quinta inferior, no reproduce con exactitud las particularidades de su guía, por lo que esta voz podría ser más bien considerada como una imitación libre. No obstante, las otras voces, incluyendo la del bassus II que hace la fuga a la novena inferior, se apegan más a su guía.

Las circunstancias bajo las cuales Peñalosa utiliza este intervalo de novena para un paso imitativo, en ningún caso son similares a los que más tarde argumentaría Cerone en sus técnicas modernas de “cánones”. Se tratan más bien de una breve imitación experimental que apenas constituyen un preámbulo a las modernas técnicas imitativas que después describiría el teórico italiano. Sin embargo, resulta curioso que el sentido experimental de Peñalosa no haya utilizado otros intervalos vanguardistas como los de terceras, sextas y séptimas, que serían ampliamente utilizadas por generaciones de compositores posteriores.

b) Imitación libre

La imitación libre es la textura polifónica más utilizada por Peñalosa en sus motetes. Consiste en una imitación no estricta en donde el motivo melódico de la guía, cuando lo hay, no es reproducido con exactitud en las voces consiguientes. Recordemos que en la fuga desatada dicho motivo melódico se respeta idénticamente en las voces consiguientes durante varios compases, pero en la imitación libre este principio no se sigue. En los tratadistas posteriores al compositor español no encontramos ninguna referencia a este tipo de imitación. En los ejemplos de esos teóricos siempre hay la presencia de una guía al estilo de fuga desatada, pero ninguna como la que utiliza en este caso concreto.

Encontramos dos tipos de imitación libre en los motetes. Uno de ellos se da cuando el motivo de la guía es imitado con algunas variantes rítmicas y melódicas en las consiguientes. La llamaremos imitación libre del primer tipo. El otro consiste en la imitación aleatoria de pequeños motivos melódicos y/o rítmicos entre las voces que conforman el paso contrapuntístico, de tal forma que no hay una guía. A ésta última la llamaremos imitación libre del segundo tipo. Analicemos cada una de ellos.

En el *Inter vestibulum et altare* (c. 17-28) hay un fragmento de imitación libre a cuatro voces de la forma que nosotros hemos llamado “del primer tipo”. En este caso se presenta un mínimo de variantes rítmicas en la reproducción del motivo de la guía. Este es expuesto por la voz del tenor I que es seguido por la voz del bassus a la octava inferior, el tenor II a la cuarta inferior, y el altus al unísono:

Ejemplo 113. Francisco de Peñalosa, *Inter vestibulum et altare* (fragmento)

The musical score shows four staves: A (Altus), T I (Tenor I), T II (Tenor II), and B (Bassus). The key signature is G minor (two flats) and the time signature is common time (C). The score begins at measure 17. The T I staff is labeled 'Guía' and contains a circled motif of four notes: G4, F4, E4, D4. The B staff is labeled 'Consiguiente I' and contains a circled motif of four notes: G3, F3, E3, D3. The T II staff is labeled 'Consiguiente II' and contains a circled motif of four notes: D4, C4, B3, A3. The A staff contains a circled motif of four notes: G4, F4, E4, D4. The score shows the first four measures of the fragment, with measure 17 indicated at the beginning.

Podemos observar que las voces consiguientes hechas en el bassus y el altus presentan una pequeña modificación rítmica por aumentación de dos notas de la guía, tal como se puede ver señalado en el ejemplo. En cambio, la voz del tenor II no tiene ninguna modificación, por lo que podría decirse que hace una imitación de tipo obligada. En este paso imitativo libre de cuatro voces casi no se pueden percibir las variables entre las guías y sus consiguientes debido a las mínimas modificaciones que se presentan. Sin embargo, no todos los pasos libres de Peñalosa de este tipo funcionan así, pudiéndose también presenciar otros con más variantes. Este es el caso del *Tribularer, si nescirem* (c. 67-71), en donde hay un fragmento en contrapunto imitativo a cuatro voces:

Ejemplo 114. Francisco de Peñalosa, *Tribularer si nescirem* (fragmento)

Aquí el compositor hace una imitación mucho más libre que en el ejemplo anterior. La voz que inicia el paso imitativo es el tenor I y es respondido sucesivamente por el cantus, el bassus y el tenor II con diferentes variantes. Para ello utiliza la

aumentación y disminución rítmica y la variación de algunas notas de la melodía principal. Sin embargo, el motivo común que se reproduce en todas las voces es la siguiente relación melódica:

Ejemplo 114-a



Otro caso similar en donde se utiliza la relación melódica como motivo común de imitación libre entre voces, lo encontramos en el *Ave Regina caelorum* (c. 38-44):

Ejemplo 115. Francisco de Peñalosa, *Ave Regina caelorum* (fragmento)

También aquí podemos observar que el motivo de la voz guía, en este caso el tenor II, es reproducido con diferentes variantes por las voces del bassus, cantus y tenor I. No obstante, la idea común sigue siendo de ámbito melódico:

Ejemplo 115-a



En algunos casos la idea común de una imitación libre se reduce solamente a un intervalo melódico de dos notas. Este es el caso de un fragmento del *O Domine secundum actum* (c. 34-37) en donde el intervalo melódico de cuarta justa expuesto por

la voz del bassus es reproducido sucesivamente por las voces del tenor I, el tenor II y el cantus:

Ejemplo 116. Francisco de Peñalosa, *O Domine secundum actum* (fragmento)

The musical score for Example 116 consists of four staves: C (Cantus), T I (Tenor I), T II (Tenor II), and B (Bassus). The time signature is common time (C). The C staff begins with a whole note, followed by two measures of rests, and then a phrase of four notes boxed and labeled 'Consiguiente III'. The T I staff has a whole rest, followed by a phrase of four notes boxed and labeled 'Consiguiente I'. The T II staff has a whole note, followed by two measures of rests, and then a phrase of four notes boxed and labeled 'Consiguiente II'. The B staff has a whole rest, followed by a phrase of four notes boxed and labeled 'Guia', and then continues with notes. The score ends with 'etc...'.

La otra forma de imitación libre utilizada por Peñalosa, a la que nosotros hemos llamado “del segundo tipo”, no tiene la presencia de una guía. Se da cuando las voces que integran un paso contrapuntístico usan motivos melódicos o rítmicos recurrentes de tal manera que se escucha un efecto imitativo. El caso más claro de este tipo de imitación libre lo encontramos en el mismo motete que hemos citado anteriormente (c. 43-57):

Ejemplo 117. Francisco de Peñalosa, *O Domine secundum actum* (fragmento)

The musical score for Example 117 consists of four staves: C (Cantus), T I (Tenor I), T II (Tenor II), and B (Bassus). The time signature is common time (C). The C staff starts with a whole note, followed by two measures of rests, and then a phrase of four notes circled and labeled 'A'. The T I staff has a phrase of four notes circled and labeled 'A', followed by a phrase of eight notes circled and labeled 'B'. The T II staff has a phrase of four notes circled and labeled 'A', followed by a phrase of eight notes circled and labeled 'B'. The B staff has a phrase of four notes circled and labeled 'A', followed by a phrase of eight notes circled and labeled 'B', and then another phrase of four notes circled and labeled 'B'. The score ends with 'etc...'.

Podemos observar que las cuatro voces hacen uso de dos motivos melódico-rítmicos que se repiten más de una vez a lo largo del proceso contrapuntístico en cada una de las voces. Los dos motivos son los siguientes:

Ejemplo 117-a

En las voces del bassus, el tenor I y el cantus, tanto A como B están presentes incluso en más de una ocasión. En cambio, en la voz del tenor II sólo encontramos A. Aunque ambos motivos estén escritos aleatoriamente en las voces, se puede percibir un efecto imitativo entre las partes debido a la recurrencia de ideas con un perfil melódico y rítmico similares.

c) Contrapunto sin imitación

No toda la textura de los motetes de Peñalosa es de tipo imitativo. De hecho, un gran porcentaje de los pasos contrapuntísticos contenidos en este repertorio está sin imitación. Un caso excepcional en el que no encontramos ninguna imitación es el motete *Ave verum corpus natum*. Su textura polifónica se atiene a los tipos de contrapunto llano y partido que ejemplifican algunos tratadistas hispanos. Esto lo podemos notar en la entrada a cuatro voces (c. 1-9) del motete:

Ejemplo 118. Francisco de Peñalosa, *Ave verum corpus natum* (fragmento)

The musical score for Example 118 consists of four staves labeled C, T I, T II, and B. The music is in common time (C) and a key signature of one flat (B-flat). The first two staves (C and T I) feature a melodic line with a long note value (likely a half note or longer). The third staff (T II) and fourth staff (B) provide a harmonic accompaniment. Brackets below the staves indicate sections of 'Contrapunto llano' (spanning the first two staves) and 'Contrapunto partido' (spanning the last two staves). The score ends with 'etc...'.

Aunque este es el único motete en el que encontramos sólo contrapunto sin imitación, no es el único que tiene una entrada de este tipo. Otros motetes, aunque incluyan texturas imitativas en sus desarrollos, inician con pasos sin imitación, dotando así de un carácter de reposo el inicio de la composición. Este es el caso del *Precor te, Domine* (c. 1-6), en donde podemos presenciar en su entrada contrapunto de tipo llano, partido y disminuido de forma progresiva:

Ejemplo 119. Francisco de Peñalosa, *Precor te, Domine* (fragmento)

The musical score for Example 119 consists of two systems of four staves each, labeled T I, T II, B I, and B II. The music is in common time (C) and a key signature of one flat (B-flat). The first system shows the initial entry of the counterpoint. The first staff (T I) has a long rest followed by a melodic line. The second staff (T II) and third staff (B I) provide a harmonic accompaniment. Brackets below the staves indicate sections of 'Contrapunto llano' (spanning the first two staves) and 'Contrapunto partido y disminuido' (spanning the last two staves). The second system continues the development of the counterpoint. The score ends with 'etc...'.

No obstante, la mayoría de los pasos sin imitación de Peñalosa tienen mucha riqueza rítmica y son parte del desarrollo contrapuntístico de la composición, así que no están sujetos a una función o lugar específico dentro de la estructura polifónica. Sin embargo, hay algunas excepciones interesantes en que el contrapunto sin imitación se encuentra entre otros pasos imitativos, de manera tal que hace la función de pausa o reposo entre ambos.

El contrapunto sin imitación es utilizado por Peñalosa con mucha frecuencia en casi todos sus motetes en gran equilibrio con las secciones imitativas. Sólo uno de los motetes a tres voces, el *Sancta Maria, succurre miseris* carece de pasos en contrapunto sin imitación.

Ahora que hemos expuesto los tres tipos de texturas polifónicas utilizados por Peñalosa en sus motetes, y analizado cómo funcionan, vamos a observar un ejemplo concreto para ver cómo se articulan estas texturas dentro del discurso imitativo del compositor. Para ello hemos elegido uno de sus motetes más representativos por contener la mayoría de las características distintivas de su estilo y los recursos compositivos más frecuentes de todo su repertorio estudiado. Se trata del *O Domine secundum actum* a cuatro voces, que damos a continuación:

Ejemplo 120. Francisco de Peñalosa, *O Domine secundum actum*¹⁷⁸

The musical score consists of four staves. The top staff (C) is the Cantus part, which is mostly silent with a few whole notes. The second staff (T I) is the Tenor I part, starting with a vocal line 'O Do - mi - ne,'. The third staff (T II) is the Tenor II part, starting with 'O' and ending with 'Do -'. The bottom staff (B) is the Bass part, starting with 'O Do -'. The notation includes various note values and rests, with some melodic lines featuring grace notes and slurs.

¹⁷⁸ Edición a partir de la transcripción de Dionisio Preciado: Peñalosa, Francisco, *Opera Omnia*, Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1986. Ediciones de Música Antigua, vol. I, núm. 5.

7 1b

mi - ne, se - cum - dum a - ctum me -
 Do - mi - ne, se - cum - dum a - ctum
 mi - ne, se - cum - dum a - ctum me
 mi - ne, se - cum - dum a - ctum me -

13

me - um no - li me iu - di - ca - re,
 me - um no - li me iu - di - ca - re,
 - um no - li me iu - di - ca - re, 2a
 - um no - li me iu - di - ca - re, ni -

19

ni - hil di - gnum in con-spe-ctu tu - o
 -hil di - gnum in con - spe - ctu tu - o

25 **2b**

I - de - o de - pre - cor ma - ie -
e - gi
I - de - o de - pre - ctor ma -
e - gi

31

sta - tem tu - am ut
ut tu de - le - as,
- ie - sta - tem tu - am ut -
ut tu de - le - as,

3a

37 **3b**

tu de - le - as, i - ni - qui - ta - tem - me -
de - le - as, i - ni - qui - ta - tem me - - am,
tu de - le - as, i - ni - qui - ta - tem me -
de - le - as i - ni - qui - ta - tem me - -

43

am. ab in - iu -

Am - pli - us la - va me, Do - mi - ne,

- am. ab in - iu - sti - ti - a me -

- am. Am - pli - us la - va me, Do - mi - ne. Do -

49

- sti - ti - a me - a et a de -

ab in - iu - sti - ti - a me - a et a de - li - cto me - -

- a, in - iu - sti - ti - a me - a et a de - li - cto

- mi - ne, Do - mi - ne, et a de - li -

55

- li - cto me - o mun - da

- o me - o mun - da me, mun -

me - o mun - da me,

- cto me - o mun - da me, mun - da

61

-da me.
- da me, mun - da me, mun - da me,
mun - da me,
me, mun - da me, mun - da me, mun - da

66

me.
mun - da me.
me.

Debemos decir que los diversos pasos imitativos están delimitados por el “mensaje” escrito, de tal forma que podemos decir que la música se encuentra subordinada a la letra. De esta manera, el motete se puede dividir en las siguientes cinco secciones:

- 1a.** *O Domine* (c. 1-9), **1b.** *secundum actum meum noli me iudicare*, (c. 10-18)
- 2a.** *nihil dignum in conspectus tuo egi* (c. 18-26) **2b.** *Ideo deprecor maiestatem tuam* (c. 26-34)
- 3a.** *ut tu deleas* (c. 34-38) **3b.** *iniquitatem meam* (c. 38-43)
- 4.** *Amplius lava me. Domine, ab iniustitia mea*, (c. 43-53)
- 5.** *et a delicto meo munda me* (c. 52-69).

Cada una de estas secciones se desarrolla con una estructura imitativa distinta. La primera de ellas se divide en dos partes. La del *O Domine* está compuesta con fuga desatada a tres voces entre el tenor I, el bassus y el cantus. Simultáneamente la voz del tenor II procede en contrapunto sin imitación. La parte del *secundum actum meum noli me iudicare* hace un procedimiento a cuatro voces en contrapunto libre. De esta forma tenemos una sección que inicia con fuga desatada seguida por un paso con carácter de pausa o reposo en homofonía sin imitación.

La segunda sección continúa con dos partes que se desarrollan en fuga desatada a dúos alternados. El primero, el *nihil dignum in conspectu tuo egi*, se hace entre la voz del bassus y el tenor I a la cuarta superior. El segundo dúo, hecho sobre *Ideo deprecor maiestatem tuam*, se hace entre la voz del cantus y el tenor II a la quinta inferior. Así tenemos la participación de las cuatro voces en una misma sección pero sin hacerlo de forma simultánea, sino alternándose en dúos.

La tercera sección comienza haciendo un paso en imitación libre del primer tipo a cuatro voces sobre el texto *ut tu deleas*. Después continúa con el *iniquitatem meam* en contrapunto sin imitación. Esta sección resulta contrastante, al igual que la primera, por contener una parte en imitación y otra en homofonía.

La cuarta sección consta de una sola parte compuesta sobre el *Amplius lava me Domine, ab iniustitia mea*, en donde se procede en imitación libre del segundo tipo con breves motivos rítmico-melódicos que son repetidos por las cuatro voces. La quinta sección, hecha sobre *et a delicto meo munda me*, es en realidad una continuación del paso que hace la sección que le precede, alargando así hasta el final la textura imitativa libre del segundo tipo.

Dicho lo anterior, podemos definir la estructura polifónica del motete de la siguiente manera:

- 1a.** Fuga desatada a tres voces. Contrapunto sin imitación a una voz.
- 1b.** Contrapunto sin imitación.
- 2a.** Fuga desatada a dos voces. **2b.** Fuga desatada a dos voces.
- 3a.** Imitación libre del primer tipo a cuatro voces. **3b.** Contrapunto sin imitación.
- 4.** Imitación libre del segundo tipo a cuatro voces.
- 5.** Imitación libre del segundo tipo a cuatro voces.

Con esto podemos visualizar el procedimiento habitual de Peñalosa al realizar la estructura polifónica de sus motetes. Aunque en este caso los pasos con fuga desatada corresponden a las dos primeras secciones del motete, no siempre resulta así. Muchas veces el compositor español los utiliza en medio del desarrollo de la obra. No obstante, como se puede observar en el esquema, ambas secciones en fuga desatada están separadas por una parte en contrapunto sin imitación (sección 1b). Este procedimiento, como lo habíamos mencionado antes, es habitual en el repertorio analizado, para así evitar enlazar dos secciones fugadas sin poner en medio de ambas una parte con una textura contrastante.

También es característico en Peñalosa los pasos imitativos con alternancia de dúos, tal como lo hace en la segunda sección del ejemplo. Por esta razón en muchos pasajes de los motetes no encontramos a todas las voces cantando simultáneamente. Este juego de entradas de las voces contribuye a dotar a la composición de diversas variables estructurales.

En la tercera, cuarta y quinta sección, observamos un desarrollo imitativo libre. Si exceptuamos el breve pasaje de contrapunto sin imitación que presenta la tercera sección (3b, c. 38-43), y que sirve como unión entre una parte en imitación libre del primer tipo y una del segundo tipo, este conjunto de tres secciones constituye la mitad del motete. Bajo estas circunstancias encontramos un gran equilibrio entre la primera mitad de la obra en la que predomina la fuga desatada (c. 1-34), y la segunda mitad con imitaciones libres (c. 34-69). Sin embargo, tal como lo habíamos comentado anteriormente, es frecuente que las partes en fuga sean menos abundantes en los motetes, constituyéndose más bien con las de tipo libre.

7.2 El estilo Morales

Los motetes de Cristóbal de Morales están compuestos por los cinco tipos de texturas polifónicas que definimos en la introducción a este capítulo: la fuga desatada, la imitación libre, la fuga atada o canon, la imitación sobre cantus firmus, y el contrapunto sin imitación.

Antes de continuar debemos aclarar que la música de la época de Morales, al igual que la de Peñalosa, estaba regida en su totalidad por la letra. Así que por regla general a cada enunciado del “mensaje” escrito le corresponde un determinado motivo

rítmico-melódico desarrollado bajo alguna de las texturas imitativas que expondremos a continuación. Aunque en esta ocasión no es nuestro propósito principal estudiar la relación que existe entre la letra y la música, sino solamente lo que corresponde a los pasos contrapuntísticos en un estudio del lenguaje puramente musical, no podemos prescindir totalmente de esta característica estilística de la música que analizamos. Así que cuando sea necesario colocaremos también la letra en la partitura de los ejemplos musicales, especialmente en donde tratamos la forma en que se articulan los distintos pasos imitativos en el desarrollo de los motetes.

a) Fuga desatada

En el capítulo anterior explicamos los motivos que justifican llamar así a un tipo de imitación que procede de manera estricta durante algunos compases (véase Capítulo 6). En Morales hemos observado que estas imitaciones se prolongan generalmente entre dos y cuatro compases. Casi siempre las encontramos haciendo la función de entradas al inicio de los motetes o para comenzar la segunda o tercera sección de estas composiciones. Sin embargo, no podemos decir que la imitación obligada sea un rasgo característico de la textura imitativa del compositor. En los 61 motetes analizados sólo encontramos 30 que tienen alguno de estos pasos. Ello representa prácticamente el 50% del repertorio que estudiamos.

Es común que cada uno de estos motetes sólo contenga uno o dos procedimientos en fuga desatada. Algunos motetes que tienen dos secciones presentan al inicio de cada una de ellas procedimientos fugados. El *Ave Domine Iesu Christe* es un caso excepcional, ya que consta de tres secciones que inician con esta textura contrapuntística. También el *Salve Regina* está compuesto de cuatro breves secciones que utilizan, en cada parte, un procedimiento de este tipo.

Las siguientes son algunas de las características más importantes de los pasos en fuga desatada que encontramos a partir del análisis del repertorio seleccionado de Morales:

- Se hacen generalmente con un solo paso, es decir, con la presencia de una guía.
- Tienen una extensión de dos a cuatro compases, procediendo después en imitación libre.

- Se hacen con los pasos trabados o sueltos, según sea el caso, ya que la distancia que hay entre la guía y la primera consiguiente fluctúa entre medio compás y cuatro compases.
- Los intervalos principales en los que se hacen las imitaciones son al unísono, a la cuarta, a la quinta y a la octava, todos ellos en disposición superior e inferior.

A continuación observaremos cada una de estas características para analizar cómo se cumplen en la práctica compositiva de Morales y también para señalar algunos casos excepcionales de su destreza como creador musical.

Una entrada común en fuga desatada la podemos observar al inicio del *Sub tuum praesidium* (c. 1-9):

Ejemplo 121. Cristóbal de Morales, *Sub tuum praesidium* (fragmento)

The image shows a musical score for a fugue entry in common time. It consists of four staves: C (Cantus), A (Alto), T (Tenor), and B (Bass). The Alto part is the 'Guía' (leader) and is boxed. The other parts are 'Consiguiente I', 'Consiguiente II', and 'Consiguiente III'. The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 6. The piece ends with 'etc...'.

Es una entrada con un solo paso en donde la voz del altus hace la función de guía, y sus consiguientes son la voz del tenor al unísono y el cantus a la octava superior. Sin embargo, también es común encontrar estas entradas organizadas en dos dúos, sobre

todo en los motetes a cuatro voces. En el *Ave Domine Iesu Christe* (c. 1-15) encontramos una entrada con estas características:

Ejemplo 122. Cristóbal de Morales, *Ave Domine Iesu Christe* (fragmento)

The image displays a musical score for a four-part vocal entry in a motet. The score is written in G minor and common time (C). It consists of three systems of staves, each with four parts: Cantus (C), Altus (A), Tenor (T), and Bass (B). The first system shows the beginning of the entry. The Cantus part starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The Altus part enters in the second measure with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. An arrow labeled 'Duo I' points to the Altus part. The Tenor and Bass parts are silent in the first system. The second system shows the continuation of the entry. The Cantus part has a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The Altus part has a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The Tenor part enters in the third measure with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The Bass part enters in the fourth measure with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. An arrow labeled 'Cláusula' points to the final note of the Cantus part. The third system shows the continuation of the entry. The Cantus part has a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The Altus part has a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The Tenor part has a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The Bass part has a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. An arrow labeled 'Duo II' points to the Tenor part. The score ends with 'etc...'.

Como se puede observar, el dúo I está compuesto por la voz del cantus que es la guía, y el altus que es la consiguiente a la quinta inferior. La distancia que separa a

ambas voces es de dos compases. El dúo II entra poco después reproduciendo exactamente los mismos pasos del dúo I pero una octava inferior. Según lo que después diría Santa María, la ligadura que une ambos dúos en este caso, se da en el momento de la cláusula del primero de ellos (c. 9). Si comparamos esta entrada con el cuadro de las combinaciones más comunes de los tratadistas que hicimos en el capítulo 4 (Cuadro 10), veremos que coincide justamente con la combinación cuatro.

No obstante, también existen otras entradas a cuatro voces que sugieren la división en dos dúos pero no se presentan con las estrictas condiciones establecidas por los teóricos hispanos. Por ejemplo, la entrada del *Ecce virgo concipiet* está constituida de la siguiente manera:

Ejemplo 123. Cristóbal de Morales, *Ecce virgo concipiet* (fragmento)

The image shows a musical score for four voices: Cantus (C), Altus (A), Tenor (T), and Bassus (B). The score is in common time (C) and consists of two systems. The first system shows the beginning of the piece. The Cantus part starts with a melodic line, and the Altus part enters with a similar line an octave lower. A bracket labeled 'Dúo I' spans the first two measures of the Altus part. The Tenor and Bass parts are silent. The second system begins with a measure marked '6'. The Cantus part has a note circled and labeled 'Cláusula'. The Altus part has a similar line. A bracket labeled 'Dúo II' spans the first two measures of the Altus part in this system. The Tenor and Bass parts enter with their respective lines. The score ends with 'etc...'.

Se puede ver que el dúo I está hecho por la voz del cantus como guía y la voz del altus como consiguiente a la octava inferior habiendo una distancia de medio compás entre ambas. El dúo II, aunque sigue los mismos pasos de la guía que está en el cantus, no se reproduce con las mismas relaciones que hay entre las voces del primer dúo. Aquí la guía es la voz del bassus y la consiguiente la voz del tenor a la cuarta

superior después de un compás y medio. Según la teoría hispana, y en concreto lo que establece tiempo después Sancta María, esta entrada no se constituye correctamente como dividida en dos dúos, ya que lo que hace el primero de ellos no es reproducido con exactitud por el segundo.

Tal como lo dijimos anteriormente, la mayoría de los procedimientos con fugas desatadas se presentan en Morales con un solo paso. Sin embargo, hay algunas excepciones puntuales en donde encontramos la presencia de dos pasos, es decir, de dos guías. Este es el caso concreto de los motetes *Per tuam crucem* y el *Salve Regina*. En el primero de ellos (c. 1-7) tenemos una entrada a cuatro voces constituida de la siguiente manera:

Ejemplo 124. Cristóbal de Morales, *Per tuam crucem* (fragmento)

En el ejemplo se puede ver que las dos voces guías, el tenor y el bajo, inician juntas. Sus consiguientes, el altus y el cantus, entran después de dos compases. Si observamos bien este procedimiento nos podemos dar cuenta de una irregularidad que no es descrita por ningún tratadista hispano. Esta irregularidad consiste en el orden de entrada de las voces consiguientes, que generalmente, deberían seguir el mismo que sus guías. Pero aquí este orden es invertido ya que primero entra la consiguiente de la guía II y después la de la guía I.

El *Salve Regina* es un motete que está dividido en cinco pequeñas secciones que se encuentran separadas por largas cadencias. Al comenzar cada sección hay entradas de fuga desatada de las cuales la segunda, la tercera y la cuarta están hechas con dos guías. La entrada de la segunda sección (c. 29-37) se constituye de la siguiente manera:

Ejemplo 125. Cristóbal de Morales, segunda sección del *Salve Regina* (fragmento)

The image displays a musical score for a vocal ensemble. It is divided into two systems. The first system, starting at measure 30, features four vocal staves: C (Cantus), A (Alto), T (Tenor), and B (Bassus). The C and A parts are labeled 'Guías' (Guides). The T and B parts are initially silent. The second system, starting at measure 35, shows the T and B parts entering. The C and A parts continue their melodic lines. The T and B parts enter with a different melodic line. The C and A parts are enclosed in a box, and the T and B parts are enclosed in another box. The word 'Consiguientes' is written below the T and B staves. The score ends with 'etc...'.

Las guías son el cantus y el altus. Ambas inician al mismo tiempo y se prolongan en contrapunto libre durante cuatro compases. En el quinto compás entran las voces consiguientes, el tenor y el bassus, también de forma simultánea. En la teoría hispana, Francisco Montanos propondría tiempo después la posibilidad de que las dos guías iniciaran juntas, pero no le conocemos ningún ejemplo en donde las voces consiguientes reproduzcan este mismo principio, sino que, por el contrario, proponía que entraran en forma dispar (véanse voces consiguientes en Ejemplo 17).

Las entradas de la tercera y cuarta sección (c. 79-87 y 108-116) proceden con apego a la tradición musical, en donde las guías y sus consiguientes aparecen con el mismo orden, ambas siguiendo la combinación 1 del cuadro de entradas de dúos con dos pasos (Tabla 11):

Ejemplo 126. Cristóbal de Morales, tercera sección del *Salve Regina* (fragmento)

Musical score for Example 126, showing vocal parts C, A, T, B and instrumental parts Guía I, Guía II, Consiguiente I, Consiguiente II. The score is in common time (C) and features a mix of whole, half, and quarter notes. The vocal parts (C, A, T, B) are in soprano, alto, tenor, and bass clefs respectively. The instrumental parts (Guía I, Guía II, Consiguiente I, Consiguiente II) are in bass clefs. The score is divided into two systems, with measures 80 and 85 marked. The first system shows measures 80-84, and the second system shows measures 85-89. The score ends with "etc..."

Ejemplo 127. Cristóbal de Morales, cuarta sección del *Salve Regina* (fragmento)

Musical score for Example 127, showing vocal parts C, A, T, B and instrumental parts Guía I, Guía II. The score is in common time (C) and features a mix of whole, half, and quarter notes. The vocal parts (C, A, T, B) are in soprano, alto, tenor, and bass clefs respectively. The instrumental parts (Guía I, Guía II) are in bass clefs. The score is divided into two systems, with measures 110 and 115 marked. The first system shows measures 110-114, and the second system shows measures 115-119. The score ends with "etc..."

Como hemos podido ver hasta ahora en los ejemplos expuestos, la mayoría de las imitaciones obligadas tienen una extensión de dos a cuatro compases en cada una de las voces. Las que duran más de cuatro compases son poco frecuentes y es común que una vez cumplidas estas extensiones se proceda después en imitación libre. Casi siempre la duración de estas imitaciones obligadas varían en cada voz en una misma entrada. En el *Miserere nostri* (c. 1-11) tenemos una entrada con estas características:

Ejemplo 128. Cristóbal de Morales, *Miserere nostri Deus* (fragmento)

De manera excepcional, y como único caso de este tipo en todos los motetes analizados de Morales, tenemos una fuga desatada que tiene una extensión de nueve compases en la voz del bassus que es la guía y la voz del tenor que es la consiguiente I.

Sin embargo, las otras dos consiguientes, la voz del cantus y el altus, tienen una extensión menor de apenas tres compases.

Respecto a la distancia que hay entre las guías y sus consiguientes se puede decir que encontramos pasos trabados de medio compás y pasos sueltos de hasta cuatro compases. Los más frecuentes son los pasos sueltos de dos compases (así lo hemos podido observar en los ejemplos que se han citado hasta ahora), pues los de tipo trabado sólo los hay en cinco motetes: en el *Ecce virgo concipiet* (c. 1-16, 42-47), en el *Per tuam crucem* (c. 1-10), en el *Verbum iniquom* (c. 1-15), en el *Veni Domine et noli tardare* (c. 1-10, 53-60), y en el *Andreas Christi famulus* (c. 71-96).

Ya habíamos comentado en el capítulo anterior que los teóricos hispanos y Cerone establecieron criterios especiales para hacer los pasos trabados. Coinciden ampliamente en las reglas generales que se deben seguir para componer una melodía-guía que se replica después de un tiempo. Sin embargo, no sucedió lo mismo con las reglas para hacer pasos trabados después de medio compás (o dos tiempos), pues al respecto hubieron opiniones encontradas. Cerone diría que si hay una imitación obligada a la quinta superior o cuarta inferior después de medio compás se deben evitar en la guía los movimientos melódicos ascendentes de segunda y cuarta y los descendentes de tercera y quinta. Si observamos la entrada a la quinta superior del *Veni Domine et noli tardare* (c. 1-10) podemos ver que la melodía guía no tiene el perfil que Cerone tiempo después recomendaría:

Ejemplo 129. Crsitóbal de Morales, *Veni Domine et noli tardare* (fragmento)

The image shows a musical score fragment for 'Veni Domine et noli tardare' by Crsitóbal de Morales. The score is written for six parts: C (Cantus), A I (Altus I), A II (Altus II), T I (Tenor I), T II (Tenor II), and B (Bass). The time signature is common time (C). The T II part is highlighted with a box and labeled 'Guía'. Within this box, two intervals are marked with arrows and labeled '2n' and '3n', indicating a second and a third interval respectively. The A I part is also highlighted with a box and labeled 'Consiguiente I'. The C part has a box labeled 'Consiguiente II' at the end of the fragment. The B part is mostly silent, indicated by rests.

A musical score for five voices. The staves are labeled from top to bottom: Soprano, Alto, Tenor, Bass, and another voice. Three specific melodic fragments are highlighted with boxes and labeled: 'Consiguiente IV' in the Alto part, 'Consiguiente III' in the Tenor part, and 'Consiguiente V' in the Bass part. The score ends with 'etc...'.

En la guía están presentes los movimientos melódicos de segunda ascendente y tercera descendente que Cerone prohibiría. En cambio, Sancta María si recomendaría estos movimientos en los ejemplos musicales de su tratado (véase Ejemplo 10-a.2), por lo que estaría más apegado a lo que Morales tiempo antes ya estaría practicando en sus composiciones. Una situación similar se puede observar en otra entrada con los pasos trabados que encontramos en el mismo motete (c. 53-60) citado con anterioridad, pero esta vez a la quinta inferior:

Ejemplo 130. Cristóbal de Morales, *Veni Domine et noli tardare* (fragmento)

A musical score for six voices: C (Cantus), A I (Alto I), A II (Alto II), T I (Tenor I), T II (Tenor II), and B (Bass). The score is in common time (C). Four melodic fragments are highlighted with boxes and labeled: 'Consiguiente I' in the Bass part, 'Consiguiente II' in the Alto I part, 'Consiguiente III' in the Tenor I part, and 'Consiguiente IV' in the Cantus part. The T II part has a box labeled 'Guia' with an arrow pointing to a note, and another box labeled '2as.' with an arrow pointing to a note. The number '55' is written above the Cantus staff. The score ends with a wavy line.

59

Consiguiente V

etc...

En el tratado tardío de Cerone encontramos la recomendación de evitar en la guía los movimientos melódicos de terceras y quintas ascendentes y los de segundas y cuartas descendentes en una imitación a la quinta inferior o cuarta inferior. El tratadista italiano no se apegaría en este caso a la práctica realizada con anterioridad por Morales. Pero por el contrario, en este caso Santa María sí estaría más cerca de Morales, ya que recomienda que se utilicen los movimientos melódicos que vemos en los motetes del compositor (véase Ejemplo 10-b.2).

Hemos visto en todos los ejemplos de entradas de Morales que los intervalos principales en los que se hacen las fugas son al unísono, a la cuarta, a la quinta y a la octava superior e inferior. Sin embargo, encontramos tres excepciones interesantes en donde se utilizan los intervalos de segunda, séptima y novena. Recordemos que la teoría hispana no menciona la posibilidad de usar estos intervalos y sólo Cerone los consideraría para realizar unos tipos de fugas modernas que en ningún caso son similares a las más antiguas del compositor español. Una de ellas se encuentra en el *Ecce virgo concipiet* (c. 42-47) en donde la voz del altus replica la melodía de la guía que está en el bassus a la séptima superior:

Ejemplo 131. Cristóbal de Morales, *Ecce virgo concipiet* (fragmento)

43

Consiguiente a la 7a. superior

Guía

etc...

Otro caso se presenta en el *Lamentabatur Jacob* (c. 118-127) en donde la voz del bassus reproduce a la novena inferior la guía que está en el alto:

Ejemplo 132. Cristóbal de Morales, *Lamentabatur Jacob* (fragmento)

118

Guía

123

Consiguiente a la 9a. inferior

etc...

Y el tercer caso lo encontramos en el *Gloriosus confessor Domini* (c. 55-64), en donde dos voces reproducen en intervalos excepcionales la voz de la guía que está en el altus I. La voz del bassus lo hace a la novena inferior y la voz del altus II a la segunda inferior:

Ejemplo 133. Cristóbal de Morales, *Gloriosus confessor Domini* (fragmento)

The image shows a musical score for five voices: C (Cantus), A I (Altus I), A II (Altus II), T (Tenor), and B (Bassus). The score is in common time (C) and has a key signature of one flat (B-flat). Measure 55 is marked at the beginning. The A I staff is labeled 'Guía' and contains a melodic line. The A II staff is labeled 'Consiguiente a la 2a. inferior' and contains a line that is a second below the A I staff. The B staff is labeled 'Consiguiente a la 9a. inferior' and contains a line that is a ninth below the A I staff. Measure 62 is marked later in the score. The score ends with 'etc...'. There are boxes around the melodic lines in the A I, T, and B staves.

Dicho lo anterior, hemos terminado el análisis de la fuga desatada de Morales exponiendo las características más comunes y también los casos excepcionales, para así obtener una visión de los extremos experimentales del compositor. De las observaciones realizadas podemos confirmar que estos pasos se utilizan casi exclusivamente para el inicio de los motetes y al principio de sus secciones cuando se dividen en más de una. Asimismo, el nivel de experimentación que hace de este tipo de textura imitativa en pocas ocasiones sobrepasa lo mencionado por la tradición hispana. En todos los casos la fuga desatada no constituye un rasgo esencial del compositor español.

b) Imitación libre

En términos generales la imitación libre de Morales no se diferencia mucho de la que corresponde al estilo de Peñalosa. En el capítulo pasado habíamos explicado que esta textura polifónica no es descrita por la teoría musical de la época ya que sólo se centra en describir la del tipo fugado. Sin embargo, esta forma de imitación es la más frecuente en ambos compositores. En todos los motetes de Morales está presente sin excepción compartiendo los pasos imitativos con otras texturas contrapuntísticas, pero constituyendo la mayor parte del desarrollo polifónico. Sólo encontramos diez motetes que están conformados totalmente con procedimientos en imitación libre, es decir, que no encontramos otros tipos de texturas imitativas.¹⁷⁹

Hay dos tipos de imitación libre. Una de ellas se da principalmente al inicio de los motetes o en algunas de sus secciones con la presencia de una melodía-guía que es reproducida en forma inexacta por las voces consiguientes añadiendo variantes rítmicas y/o melódicas. El otro tipo aparece generalmente en el desarrollo interno de los motetes y consiste en que las diversas voces que integran el canto se desenvuelvan bajo un mismo motivo, ya sea rítmico o melódico y de duración más breve. En el siguiente ejemplo que pertenece al *Accipit Iesus panes* (c. 1-7) podemos ver el primero de estos tipos de imitación con la presencia de una melodía-guía en la voz del tenor:

Ejemplo 134. Cristóbal de Morales, *Accipit Iesus panes*

The image shows a musical score for four voices: Contralto (C), Alto (A), Tenor (T), and Bajo (B). The time signature is common time (C). The Tenor part (T) is the 'Guía' (guide) melody. The other voices (C, A, B) imitate this melody. Annotations include: 'Variantes rítmicas' pointing to the Alto part; 'variante rítmica' pointing to the Contralto and Bajo parts; and 'nota añadida' pointing to an extra note in the Alto and Bajo parts. The score ends with 'etc...'. The Alto part has a box around its first two notes, and the Tenor part has a box around its first four notes.

La melodía-guía de la voz del tenor es reproducida en las voces sucesivas con una duración de un poco más de dos compases. No obstante, las réplicas de esta melodía se presentan con variantes rítmicas de aumentación o disminución de los valores

¹⁷⁹ Estos motetes son: *Accipit Iesus panes*; *Antequam comedam suspiro*; *Asperges me*; *Candida virginitas*; *Domine Deus agnus Dei*; *Sacerdos et Pontifex*; *Salve Regina*; *Sancta Maria succurre miseris*; *Signum crucis mirabile*; *Pastores dicite*.

originales de la guía. También vemos que en las voces del bassus y el cantus se añaden unas notas de valores breves. En otro ejemplo se puede observar que las variantes no son sólo de tipo rítmico, sino también melódico. Así se presenta en el *Asperges me* (c. 1-5):

Ejemplo 135. Cristóbal de Morales, *Asperges me* (fragmento)

La melodía-guía que se encuentra en el bassus de una duración de dos compases es replicada por las otras voces con variantes rítmicas y melódicas. La voz del cantus es la que más se asemeja a la guía pues sólo presenta una breve variante melódica. En cambio, las voces del altus y el tenor la modifican en gran medida.

En el mismo motete encontramos más adelante (c. 49-53) otra imitación de tipo libre, pero a diferencia de la anterior, ésta parece presentar dos guías que también son replicadas con variantes melódicas y rítmicas. Una de las guías está en la voz del cantus y su consiguiente en el bassus. La otra guía está en la voz del altus y su consiguiente en el tenor:

Ejemplo 136. Cristóbal de Morales, *Asperges me* (fragmento)

Sobre el segundo tipo de imitación, que es la que se desarrolla con motivos más breves, podemos decir que es bastante más recurrente en el desarrollo polifónico de Morales. Todos los motetes analizados sin excepción se desenvuelven mayormente con esta textura imitativa. Para observar a detalle cómo funciona, tomaremos como ejemplo el motete *Signum crucis mirabile* (c. 1-43) del compositor. En la primera parte podemos observar un fragmento que se desarrolla con diferentes motivos. A excepción de los primeros cinco compases, el resto lo hace con el segundo tipo de imitación libre:

Ejemplo 137. Cristóbal de Morales, *Signum crucis mirabile*¹⁸⁰

The image displays a musical score for the motet *Signum crucis mirabile* by Cristóbal de Morales. It consists of two systems of four staves each, labeled C (Cantus), A (Alto), T (Tenor), and B (Bass). The music is in common time (C). The lyrics are written below the staves. In the first system, the lyrics are: "Si - gnum cru - cis mi - ra - bi - le, Si - gnum cru - cis mi - ra - bi - le, Si - gnum cru - cis mi - ra - bi - le, Si - gnum". The second system continues with: "bi - le, Si - gnum cru - cis mi - ra - bi - le, Si - gnum cru - cis mi - ra - bi - le, Si - gnum cru - cis mi - ra - bi - le, Si - gnum cru - cis mi - ra - bi - le, Si - gnum". Two musical motifs are highlighted: "1a (Melodía-guía)" in the Tenor staff and "1b (Motivo I)" in the Bass staff. The score shows various imitative textures between the voices.

¹⁸⁰ Edición a partir de la Transcripción de Higinio Anglés: Morales, Cristóbal, *Opera Omnia*, Roma: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1959. Colección Monumentos de la Música Española, vol. V, núm. 20.

13

cis - mi - ra - bi - le, o - lim - per or - bem re - ni - tens o - lim - per

2a (Motivo II) 2b (Repetición motivo II)

o - lim - per or - bem re - ni - tens o - lim - per or - bem re - ni

ra - bi - le, o - lim - per or - bem re - ni - tens

le, o - lim - per or - bem re - ni - tens re - ni - tens o - lim

19

or - bem re - ni - tens o - lim per or - bem re - ni -

tens, o - lim per or - bem re - ni - tens re -

o - lim per or - bem re - ni - tens re - ni

per or - bem re - ni - tens re - ni - tens

3a (Motivo III)

25

tens in quo pe - pen - dit in - no - cens in

ni - tens in quo pe - pen - dit in - no - cens

tens in quo pe - pen - dit in - no - cens in

quo pe - pen - dit in - no - cens in - no - cens in - no - cens in quo pe -

3b (Repetición motivo III)

31

4a (Motivo IV)

quo pe - pen - dit in - no - cens Christus re - dem - ptor
 in - quo pe - pen - dit in - no - cens Christus re -
 dit in - no - cens Christus re - dem -
 pen - dit in - no - cens Christus re -

37

4b (Repetición motivo IV)

o - mni - um,
 dem - ptor o - mni - um, Christus re - dem - ptor o - mni - um,
 ptor o - mni - um, Christus re - dem - ptor o - mni - um,
 dem - ptor o - mni - um, Christus re - dem - ptor o - mni - um,

El motete está dividido en cuatro pequeños partes o periodos. Cada una de estas partes está delimitada por un verso que integra la estrofa sobre la cual se desarrolla la composición, quedando de la siguiente manera:

1. Signum crucis mirabile, (c. 1-15)
2. olim per orbem renitens, (c. 13-26)
3. in quo pependit innocens (c. 24-35)
4. Christus, redemptor omnium. (c. 35-43)

La primera parte o periodo, desarrollada bajo el *Signum crucis mirabile*, consta de quince compases y dos pasos imitativos diferentes. El primero de ellos (1a, c. 1-8) está hecho con el primer tipo de imitación libre, en donde la voz del tenor hace la

función de guía exponiendo un motivo de tres compases de duración que el resto de las partes reproducen con variantes rítmicas y melódicas. El otro paso imitativo (1b, c. 6-15) reexpone de nuevo el mismo pero con el segundo tipo de imitación libre bajo un motivo más breve que es cantado por todas las voces de manera inexacta en el orden de bassus-tenor-altus-cantus.

La segunda parte, compuesta sobre *olim per orbem renitens*, se prolonga durante catorce compases y consta de un paso imitativo que se repite. La primera exposición del paso imitativo (2a, c. 13-18) es iniciada por la voz del altus con un motivo breve que reproducen el resto de las voces. La repetición del paso (2b, c. 16-26) se hace siguiendo el mismo orden de la exposición y con la misma letra.

La tercera y cuarta sección, compuesta sobre *in quo pependit innocens* (3a, c. 24-30; 3b, c. 29-35) y la otra sobre *Christus, redemptor omnium* (4a, c.35-39; 4b, c. 38-43) funcionan de manera semejante a la segunda sección de tal manera que al exponerse el motivo breve por la voz guía y sus consiguientes, es de nuevo repetido siguiendo o no el mismo orden de la primera vez.

Entonces la estructura del motete queda de la siguiente manera:

- 1a. Imitación libre del primer tipo (c. 1-8)
- 1b. Imitación libre del segundo tipo (c. 6-15)

- 2a. Imitación libre del segundo tipo (c. 13-18)
- 2b. Repetición (c. 16-26)

- 3a. Imitación libre del segundo tipo (c. 24-30)
- 3b. Repetición (c. 29-35)

- 4a. Imitación libre del segundo tipo (c. 35-39)
- 4b. Repetición (c. 38-43)

Este motete puede ser un ejemplo representativo del estilo y la estructura imitativa predominante de Morales en el repertorio estudiado. El compositor español tiene tendencia a iniciar sus motetes con un paso en imitación más estricta y prolongada que se diferencie del resto de pasos que se presenten en el desarrollo de la obra, los cuales son en términos generales mucho menos estrictos y más breves. De esta manera,

el compositor inicia los motetes con un fuerte carácter imitativo. En el ejemplo anterior este carácter se establece con la utilización de una imitación libre del primer tipo con un motivo que tiene una duración de tres compases (1a). No obstante, este primer paso se torna rápidamente menos imitativo con la irrupción de un segundo paso en estilo imitativo libre del segundo tipo (1b). En otros motetes, Morales también utiliza para estos efectos imitaciones del tipo obligado, tal como lo ejemplificamos con anterioridad en el lugar correspondiente.

La segunda, tercera y cuarta sección del motete son una muestra representativa del procedimiento más recurrente de los pasos imitativos de Morales. Los pasos realizados en imitación libre del segundo tipo, seguidos de su correspondiente repetición (2a-2b, 3a-3b, 4a-4b), es la estructura básica en la mayoría de las obras analizadas.

c) Fuga y canon

En el repertorio seleccionado de motetes de Morales, hay un total de siete obras que están escritas con fugas de tipo “atadas” u “obligadas”, a las que después Cerone, vía Zarlino, llamaría “cánones”. Pero en este caso, estas fugas son un tanto conservadoras porque no experimentan intervalos que no sean los tradicionales. Así sólo encontramos fugas a la cuarta, quinta y octava en disposición superior e inferior:

- *Regina caeli laetare* (1a de 4 voces): fuga a la 4ª superior después de 1,5 compases.
- *Ave María*: fuga a la 8ª inferior después de 2 compases.
- *Cum natus esset Iesus*: fuga a la 5ª superior después de 3 compases.
- *Pater noster*: fuga a la 4ª inferior después de 2 compases, y fuga a la 8ª inferior después de 2 compases.
- *Salva nos, stella maris*: fuga a la 8ª superior después de 2 compases.
- *Regina caeli laetare* (1a de 5 voces): fuga a la 5ª inferior, después de 2 compases.
- *Regina caeli laetare* (1a de 6 voces): Fuga a la 4ª inferior después de 3 compases.

Cerone, en una fecha tan tardía como a principios del siglo XVII, distinguió dos tipos de cánones. Uno de ellos es el que llamó “*canon simple*” porque no tiene acompañamiento de otras voces más que sólo las que integran el canon propiamente dicho. Al otro lo llamó “*canon resolutivo*” porque contiene acompañamientos de otras voces en contrapunto libre que no forman parte de él, diciendo que estos son los más utilizados por los compositores porque tienen más gracia. Precisamente, Morales ya utilizaba con anterioridad los tipos de cánones “*resolutivos*” que el teórico italiano informó hacia 1613.

Las fugas o cánones de Morales están hechas a dos voces con acompañamiento de otras partes en imitación libre que no integran el desarrollo fugado. Estas voces libres a veces anteceden al inicio de la fuga, y a veces comienzan conjuntamente con ella. El primer caso se puede observar en el *Ave Maria* (c. 1-13):

Ejemplo 138. Cristóbal de Morales, *Ave Maria* (fragmento)

The image displays a musical score for a fragment of a canon. It consists of two systems of staves. The first system includes staves for Contralto (C), Alto I (A I), Alto II (A II), Tenor (T), and Bajo (B). The Alto I staff begins with a circled melodic phrase. The Alto II staff has a circled phrase that is labeled "Imitación libre" (free imitation) with a line pointing to the Alto I staff. The Bajo staff also has a circled phrase. A box labeled "Guía" (Guide) is placed above the Alto I staff. The second system shows a Soprano (S) staff and a Bass (B) staff. The Soprano staff has a circled phrase. The Bass staff has a circled phrase. A box labeled "Consiguiente: fuga al unísono" (Consequent: fugue in unison) is placed above the Soprano staff. The score ends with "etc..."

En este ejemplo las voces acompañantes que son el altus I, el altus II y el bassus comienzan el motete realizando en imitación libre el motivo melódico inicial de la fuga que se integra hasta el compás 5. Pero no siempre sucede esto. En el *Cum natus esset Iesus* (c. 1-10) las voces que no forman parte del desarrollo fugado que son el altus, el tenor y el bassus, inician el motete en contrapunto sin imitación entrando la fuga sólo medio compás después:

Ejemplo 139. Cristóbal de Morales, *Cum natus esset Iesus* (fragmento)

The image displays a musical score for five vocal parts: Contraltus (C), Alto (A), Quarta (Q), Tenor (T), and Bassus (B). The music is in common time (C) and a key signature of one flat (B-flat). The score is divided into two systems. The first system shows the initial entries of the fugue. The Contraltus part (C) has a boxed-in entry labeled 'Consigniente: fuga a la 5a. superior'. The Alto (A) and Bassus (B) parts have a circled entry labeled 'Gula'. The Tenor (T) part has an entry labeled 'Contrapunto sin imitación'. The second system continues the vocal entries, with the Bassus part ending with 'etc...'. The score uses various note values including minims, crotchets, and quavers.

Por último, también puede acontecer que la fuga y su acompañamiento inicien conjuntamente. En *Regina caeli laetare* (el de cuatro voces, c. 1-10) podemos observar un caso de estos en donde además el acompañamiento procede en imitación libre, pero no siguiendo el motivo de la fuga sino uno independiente:

Ejemplo 140. Cristóbal de Morales, *Regina caeli laetare* (fragmento)

The image displays a musical score for a fragment of 'Regina caeli laetare' by Cristóbal de Morales. It features four vocal parts: C (Cantus), A (Alto), T (Tenor), and B (Bassus). The score is written in a single system with a common time signature (C) and a key signature of one flat (B-flat). The C part begins with a rest followed by a melodic line. The A part is labeled 'Guía' and provides a melodic guide. The T and B parts are circled, and an arrow points to them with the label 'Imitación libre', indicating a free imitation of the C part. The score continues with several measures, ending with 'etc...'. The notation includes various note values, rests, and bar lines.

Para analizar cómo se articulan las voces acompañantes con la fuga durante el desarrollo de la obra, tomaremos como ejemplo el *Regina caeli laetare* a cinco voces. En esta composición se asigna el procedimiento fugado a las voces del cantus-altus II que se llevan una distancia interválica de quinta inferior y a dos compases. Las voces acompañantes, que se encargan de iniciar el motete antes de la entrada de la fuga en el compás cinco, son el bassus, el altus I y el tenor:

Ejemplo 141. Cristóbal de Morales, *Regina caeli laetare*¹⁸¹

The musical score is for the piece 'Regina caeli laetare' by Cristóbal de Morales. It consists of five vocal parts (C, A I, A II, T, B) and a basso continuo line. The music is in C major and 4/4 time. The lyrics are in Latin. The score is divided into three systems of staves. The first system (measures 1-5) shows the vocal parts with the lyrics 'Re - gi - na cae - li lae - ta - re'. The second system (measures 6-10) continues the lyrics and includes a 'S' marking above the soprano staff. The third system (measures 11-15) includes the lyrics 'ia, al - le - lu - ia: Qui - a' and 'quem'. Key markings '1a', '1b', and '2a' are placed above the vocal staves. Circled notes are present in the A I, T, and B parts, highlighting specific melodic intervals.

¹⁸¹ Edición a partir de la transcripción de Higinio Anglés: Morales, Cristóbal, *Opera Omnia*, Roma: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1959. Colección Monumentos de la Música Española, vol. 5, núm. 20.

16 2b

me - ru - i - sti por - ta - re, al -
 quem me - ru - i - sti por - ta - re, por - ta -
 Quia - a quem me - ru - i - sti por -
 a - quem me - ru - i - sti
 a quem me - ru - i - sti por - ta - re, por -

21

le - lu - ia, al - le - lu - ia,
 - re, por - ta - re,
 - ta - re, al - le - lu - ia, al - le -
 re, por - ta - re, por - ta -
 ta - re, al - le - lu - ia, al - le - lu -

26

al - le - lu - ia: Re -
 re, al - le - lu - ia: Re - sur - re - xit
 - lu - ia, al - le - lu - ia:
 re, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia: Re - sur
 in, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia:

31

sur - re - xit sic - ut di -
 sic - ut di - xit, sic - ut di - xit, sic - ut di -
 Re - sur - re - xit,
 re - xit, sic - ut di - xit, sic - ut
 Re - sur - re - xit, sic - ut di -

36

xit, al - le - lu - ia,
 . xit, al - le - lu - ia, al - le
 sic - ut di - xit, al -
 di - xit, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,
 3b xit, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al -

41

al - le - lu - ia: O - ra
 lu - ia, al - le - lu - ia: O -
 le - lu - ia, al - le - lu - ia:
 al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia: o - ra - pro
 le - lu - ia: O - ra pro - no - bis,

46 4b

pro - no - bis De - um al - le -
 ra pro no - bis, o - ra pro no - bis De - um al - le -
 O - ra pro no - bis De - um,
 no - bis De - um, O - ra pro no - bis De - um, al - le -
 no - bis, O - ra pro no - bis De - um, al -

51

lu - ia, al - le - lu - ia, al -
 lu - ia, al - le - lu - ia, al - le -
 al - le - lu - ia, al - le - lu -
 lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le -
 le - lu - ia, al - le - lu - ia, al -

56

le - lu - ia, al - le - lu - ia,
 lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,
 ia, al - le - lu - ia,
 lu - ia, al - le - lu - ia, al -
 le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu -

La estructura de la obra se divide en cuatro partes o periodos de la siguiente manera:

1. Regina caeli laetare, alleluia. (c. 1-15)
2. Quia quem meruisti portare, alleluia. (c. 14-30)
3. Resurrexit, sicut dixit, alleluia. (c. 29-45)
4. Ora pronobis Deum, alleluia. (c. 44-63)

En cada una de estas partes las voces acompañantes de la fuga se desenvuelven con una estructura imitativa distinta. Es importante mencionar también que dichos periodos se subdividen también en dos subperiodos debido a que cada verso del motete está complementado con un *alleluia*.

La primera parte, desarrollada sobre *Regina caeli laetare, alleluia*, consta de dos pasos. El primero sirve de entrada a la obra (c. 1-9), y como lo mencionamos anteriormente, las voces acompañantes entran aquí antes que la fuga, pero lo hacen basándose en el mismo motivo que ésta, aunque con variantes rítmicas y melódicas distintas en cada voz en una forma de imitación libre del primer tipo. El segundo paso, hecho sobre el *alleluia* (1b, c. 6-15), empieza también con las voces acompañantes en contrapunto imitativo del segundo tipo sin basarse en el motivo de la fuga, en este caso, utilizando uno independiente.

En la segunda parte, basada en *Quia quem meruisti portare, alleluia*, el primer paso es empezado por la fuga (2a, c. 14-26). El resto de las voces proceden en

contrapunto sin imitación y sin seguir el motivo propuesto por la fuga. El segundo paso (2b, c. 20-30) es empezado también por la fuga y el resto de las voces proceden seguidamente en contrapunto sin imitación.

La tercera parte, hecha sobre el *Resurrexit, sicut dixit, alleluia*, inicia con las voces acompañantes en el primer paso (3a, c.29-38). Aquí tenemos dos procedimientos simultáneos, uno de ellos desarrollado por la voz del alto I en imitación libre del primer tipo con variantes basadas en el motivo de la fuga; el otro procedimiento lo desarrollan la voz del bassus y el tenor imitando ambas voces un mismo motivo que no se basa en la fuga. Este último procedimiento se hace según la imitación del primer tipo. El segundo paso de esta parte, el *alleluia* (3b, c. 36-45), también es iniciado por las voces acompañantes. Aquí el altus I y el tenor se basan en el motivo de la fuga haciendo una imitación del primer tipo con variantes rítmicas y melódicas. En cambio, la voz del bassus se desarrolla en contrapunto sin imitación.

Por último, la cuarta parte de la fuga, hecha sobre *Ora pronobis Deum*, inicia con un paso en el que las voces acompañantes y la fuga irrumpen simultáneamente (4a, c. 44-50). Sin embargo, las voces acompañantes proceden en contrapunto sin imitación y sin basarse en el motivo de la fuga. El segundo paso, que es hecho sobre el *alleluia* (4b, c. 50-63), sigue un procedimiento similar al anterior. Aunque aquí la fuga y las voces acompañantes inician simultáneamente, éstas últimas proceden en imitación libre del primer tipo sin basarse en el tema de la fuga.

Una vez explicada la estructura de la obra, podríamos sintetizarla de la siguiente manera:

- 1a. Voces acompañantes en imitación libre del primer tipo basado en el motivo de la fuga – entrada de la fuga. (c. 1-9)
- 1b. Voces acompañantes en imitación libre del segundo tipo sin basarse en el motivo de la fuga – entrada de la fuga. (c. 6-15)

- 2a. Entrada de la fuga – voces acompañantes en contrapunto sin imitación y sin basarse en el motivo de la fuga. (c. 14-26)
- 2b. Entrada de la fuga – voces acompañantes en contrapunto sin imitación sin basarse en el motivo de la fuga. (c. 20-30)

- 3a. Voces acompañantes en imitación libre del primer tipo basado y no basado en el motivo de la fuga – entrada de la fuga. (c. 29-38)
- 3b. Voces acompañantes basadas en motivo del fuga en contrapunto sin imitación – entrada de la fuga. (c. 36-45)
- 4a. Inicio simultáneo de la fuga y voces acompañantes, éstas últimas en contrapunto sin imitación y sin basarse en el motivo de la fuga. (c. 44-50)
- 4b. Inicio simultáneo de la fuga y voces acompañantes, éstas últimas en contrapunto libre del primer tipo y sin basarse en el motivo de la fuga. (c. 50-63)

Con el ejemplo que acabamos de analizar podemos observar que Morales realiza una articulación variada entre las voces que hacen la fuga y las voces acompañantes. Por ello pudimos ver que la estructura imitativa de cada una de las cuatro partes es distinta, incluso hacia el interior de cada sección los dos pasos que lo conforman no son completamente iguales. El compositor español utiliza en estos casos estructuras imitativas contrastantes combinando las siguientes variantes: a) entrada de la fuga o de las voces acompañantes, b) imitación libre basada o no en el motivo de la fuga, c) y utilización del contrapunto sin imitación para las voces acompañantes. En todos los casos, Morales busca articular la máxima diversidad de pasos en cada una de las partes o periodos que integran el motete, de tal manera que cada uno de ellos sea distinto respecto al otro.

d) Imitación sobre cantus firmus

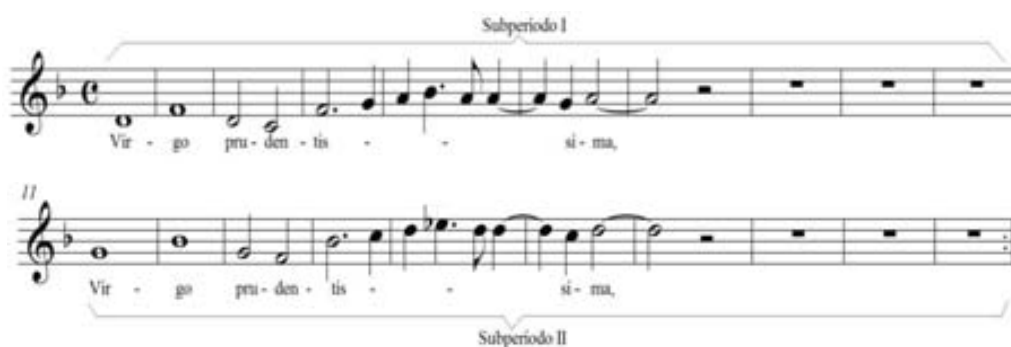
En Cristóbal de Morales encontramos un total de cinco motetes que están compuestos sobre una melodía preestablecida o cantus firmus.¹⁸² Estas melodías o cantus firmus, en la mayoría de los casos constituyen sólo un breve motivo melódico de pocas notas, que es cantado por una de las voces que integran el motete y es repetido obstinadamente hasta el final de la composición. Aunque hay una excepción que más tarde comentaremos, el resto de las voces generalmente proceden en imitación libre sin basarse en el motivo del cantus firmus. De esta manera hay dos temas que se

¹⁸² Los motetes son: *Tu es Petrus, Quanti mercenarii, Exaltata est, Jubilate Deo omnis terra, Gaude et laetare ferrariensis.*

superponen en el desarrollo del motete, uno de ellos cantado por la voz que lleva el cantus firmus, y el otro cantado e imitado entre las voces restantes.

En el *Exaltata est* a seis voces, Morales utiliza un cantus firmus basado en el tema de la antífona *Virgo prudentissima*.¹⁸³ Se trata de un tema melódico que en la transcripción moderna se puede dividir en un subperiodo de diez compases. Sin embargo, a razón de que el compositor decide repetir alternadamente dicho subperiodo transportando la melodía a la cuarta superior, se da lugar así a un periodo de veinte compases:

Ejemplo 142. Cantus firmus del *Exaltata est*



Este periodo de veinte compases es repetido siete veces de forma simétrica durante todo el motete. Decimos que simétricamente por no sufrir alteraciones en el número de compases que lo compone. No obstante, en razón de que dicho motete se divide en dos grandes secciones, la distancia de compases que hay entre el inicio de cada una de ellas y la entrada del cantus firmus es diferente en cada ocasión. Así en la primera sección tenemos una distancia de quince compases y en la segunda una distancia de ocho compases. Pero una vez iniciado el cantus firmus las repeticiones se hacen estrictamente simétricas dejando siempre de esta manera una distancia de tres compases de silencio entre cada uno de los subperiodos y formando periodos con una duración total de veinte compases.

La simetría del tema melódico del cantus firmus no es un requisito indispensable para Cristóbal de Morales. En el *Jubilate Deo omnis terra* a seis voces, nos encontramos con un cantus firmus basado en el introito *Gaudeamus omnis in Domino*.¹⁸⁴ Se trata de un periodo que se constituye asimétricamente con una duración que fluctúa entre los cuatro y los diez compases a razón de que en ciertas partes del

¹⁸³ LU: 1600².

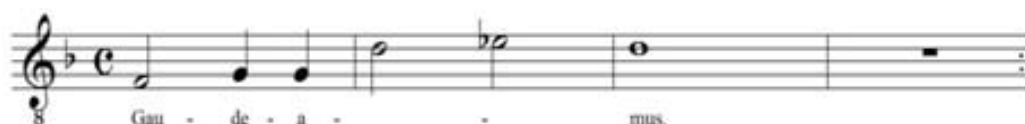
¹⁸⁴ LU: 1571.

desarrollo del motete es necesario reducirlo para hacerlo coincidir con el procedimiento del resto de las voces:

Ejemplo 143. Cantus firmus del *Jubilate Deo omnis terra*



(Reducción del cantus firmus)



Un caso distinto sucede en el *Quanti mercenarii* a seis voces. Aquí la melodía del cantus firmus es de larga duración, así que no es necesario repetirlo como en los anteriores ejemplos. El motete consta de dos partes, ambas basadas en la melodía del *Pater noster*:¹⁸⁵

Ejemplo 144. Cantus firmus del *Quanti mercenarii*

Primera parte



Segunda parte



En los tres ejemplos anteriores el cantus firmus se desarrolla de forma paralela e independiente a los distintos motivos melódicos que cantan el resto de las voces entre sí. Tampoco la letra coincide entre ambas partes, llegando a tener dos textos diferentes que cantan simultáneamente. En estos casos el trabajo de Morales consiste en realizar una composición imitativa totalmente nueva sobre una melodía preestablecida. No obstante, algo diferente sucede en el *Tu es Petrus* a cinco voces.¹⁸⁶ En la entrada de este motete

¹⁸⁵ La fuente más antigua de esta melodía se encuentra en un libro de misas de la Biblioteca Statale del Monumento Nazionale di Montecassino (I-Mc 426).

¹⁸⁶ LU: 1521.

encontramos una gran relación entre el cantus firmus derivado del original gregoriano – comunión- y el desarrollo del resto de las voces, de tal manera que tanto la voz de aquí como de éstas se basan en la misma letra, y en alguna ocasión, en el mismo motivo melódico. Esta es la única ocasión en que Morales articula completamente la voz del cantus firmus con el resto de las partes. Sin embargo, una vez finalizada la entrada del motete, el resto de la obra se desarrolla según las formas que hemos descrito en los anteriores ejemplos. Al presentar este caso una excepción, y además servir como un testimonio del gran ingenio creativo del compositor al articular un cantus firmus con un canto imitativo, hemos decidido analizar en profundidad la primera parte de esta obra.

El tema del cantus firmus del motete, cantado por la voz del cantus II, está compuesto de sólo tres compases que a la vez es precedido por otros tres compases de silencio:

Ejemplo 145-a. Cantus firmus del *Tu es Petrus*



Sin embargo, Morales repite el tema seguidamente transportándolo a la quinta superior:

Ejemplo 145-b. Cantus firmus del *Tu es Petrus* transportado a la 5ª superior



Si añadimos la distancia de tres compases de silencio que hay entre cada repetición, obtenemos un periodo simétrico de doce compases que se repite un total de cinco veces durante la primera parte de la obra (secciones a, b, c, d, e):

Ejemplo 146. Cristóbal de Morales, *Tu es Petrus*¹⁸⁷

The image shows a musical score for the setting "Tu es Petrus" by Cristóbal de Morales. The score is arranged for five vocal parts: Contraltos I and II, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are in Latin and are written below the corresponding vocal staves. The score is divided into three systems, with measures 1, 6, and 11 marked at the beginning of each system. Several musical features are highlighted with circles or boxes: in the first system, the first notes of the Contralto I and Alto parts are circled; the second system has a circled '1' above the Alto part and a circled '2' above the Alto part; in the third system, the final notes of the Alto and Tenor parts are circled. The lyrics include: "Tu es Pe - trus," "Tu es Pe - trus, et su - per," "su - per hanc pe - tram, et su - per hanc pe - tram, et su - per hanc pe - tram, et su - per hanc pe - tram, et su - per hanc pe - tram." The score is written in a common time signature (C) and uses a key signature of one flat.

¹⁸⁷ Edición a partir de la transcripción de Higinio Anglés: Morales, Cristóbal, *Opera Omnia*, Roma: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1953. Colección Monumentos de la Música Española, vol. II, núm. 13.

16

tram ae - di - fi - ca - bo,

b

Tu es Pe - trus,

pe - tram ae - di - fi - ca - bo Ec - cle - si - am me -

tram ae - di - fi - ca -

di - fi - ca - bo Ec - cle - si - am me - am, me

21

ae - di - fi - ca - bo Ec - cle - si - am me -

Tu es Pe - trus,

am, Ec - cle - si - am me - am,

bo Ec - cle - si - am me - am, Ec - cle - si - am

am, Ec - cle - si - am me -

26

am, et por - tae in - fe - ri non

c

Tu es Pe - trus,

4

et por - tae in - fe - ri non prae - va - le - bunt

me - am, et por - tae in - fe - ri non prae -

am, et por - tae in - fe - ri non

31

prae-va-le-bunt ad-ver-sus e-am, Tu es ad-ver-sus e-am, ad-ver-sus e-am, non prae-va-le-bunt ad-ver-sus prae-va-le-bunt ad-ver-sus e-am.

36

am: Et ti-bi da-bo, Et Pe-trus, Tu am: Et ti-tu da-bo, Et ti-bi e-am: Et ti-bi da-bo, Et ti-bi da-bo, Et ti-bi da-bo, Et ti-bi da-bo.

41

ti-bi da-bo, Et ti-bi da-bo, Et ti-bi da-bo, Et ti-bi da-bo, Et ti-bi da-bo, Et ti-bi da-bo, Et ti-bi da-bo, Et ti-bi da-bo.

46

da - bo, Et ti - bi da - bo cla - ves re - gni cae - rum,
 Tu es Pe - trus,
 ti - bi da - bo cla - ves re - gni cae - lo - rum,
 - bo, Et ti - bi da - bo cla - ves re - gni cae - lo - rum,
 bo, Et ti - bi da - bo

51

lo - rum, cla - ves re - gni cae - lo - rum,
 Tu es Pe - trus,
 rum, cla - ves re - gni cae - rum,
 rum, cla - ves re - gni cae - lo - rum,
 cla - ves re - gni cae - lo - rum, cla - ves re - gni cae - lo - rum

56

rum, cla - ves re - gni cae - lo - rum, rum,
 Tu es Pe - trus,
 lo - rum,
 rum, cla - ves re - gni cae - lo - rum, rum,
 rum, cae - lo - rum

Si observamos el desarrollo de las voces que proceden en imitación, en este caso el cantus I, el altus, el tenor y el bassus, y excluimos de esta consideración a la voz del cantus firmus que es cantada por el cantus II, podemos determinar que la primera parte del motete se divide en las siguientes seis secciones imitativas:

1. Tu es Petrus, (c. 1-11)
2. et super hanc petram aedificabo (c. 10-23)
3. Ecclesiam meam, (c. 17-26)
4. et portae inferi non praevalerunt adversus eam: (c. 26-36)
5. Et tibi dabo (c. 36-51)
6. claves regni caelorum. (c. 48-60)

Así tenemos un motete que contiene un cantus firmus con un periodo rítmico melódico de doce compases que se repite cinco veces, sobre el cual se construye un desarrollo imitativo a cuatro voces que se divide en seis secciones. Dicho lo anterior podemos deducir que los periodos del cantus firmus y las secciones imitativas del resto de las voces no coinciden estructuralmente.

La primera sección imitativa, compuesta sobre *Tu es Petrus*, es iniciada por la voz del altus interpretando el tema del cantus firmus, al que le siguen el resto de las voces que hacen una imitación libre del primer tipo.

La segunda, tercera, cuarta y quinta secciones, se realizan con procedimientos muy semejantes con imitaciones libres del segundo tipo que son menos estrictas y con más variantes rítmicas y melódicas.

La sexta y última sección se desarrolla, al igual que la primera, con una imitación libre del primer tipo en donde es más fácil reconocer el motivo melódico que repiten cada una de las voces. Paralelo al desarrollo imitativo que realizan las partes mencionadas, la voz del cantus II, que es el cantus firmus, repite incesantemente *Tu es Petrus* con la intención de reforzar el mensaje del texto.

Finalmente, la estructura imitativa del motete queda de la siguiente manera:

1. Imitación libre del primer tipo sobre el tema del cantus firmus (c. 1-11)
2. Imitación libre del segundo tipo (c. 10-23)
3. Imitación libre del segundo tipo (c. 17-26)
4. Imitación libre del segundo tipo (c. 26-36)
5. Imitación libre del segundo tipo (c. 36-51)

6. Imitación libre del primer tipo no basado en tema del cantus firmus (c. 48-60)

Con los casos comentados podemos deducir que Morales utilizaba dos procedimientos para componer sobre un cantus firmus. Uno de ellos es cuando lo presenta de forma simétrica y sin alterar. En este caso el compositor adapta todas las voces al esquema que presenta la melodía predeterminada. El otro procedimiento se da cuando se presenta de forma asimétrica, adaptando y modificando el cantus firmus al desarrollo imitativo del resto de las voces.

Ningún teórico hispano del siglo XVI, ni tampoco Cerone posteriormente, dan noticia acerca del procedimiento compositivo sobre cantus firmus, a pesar de que su tradición se remonta a fines del primer tercio del siglo XV. En cualquier caso, el método que más se le parece es el del “canon resolutio” del teórico italiano, pues de alguna manera también este tipo de composición se basa en una melodía fugada preestablecida, pero si acaso de nueva creación.

e) Contrapunto sin imitación

El contrapunto sin imitación es una textura polifónica muy poco usada por Cristóbal de Morales en sus motetes. Apenas encontramos un total de diez motetes que contienen breves fragmentos de este tipo.¹⁸⁸ La esencia del contrapunto del compositor español es fundamentalmente imitativo, así que no resulta extraño descubrir que su música carece de pasajes que no buscan replicar motivos rítmicos y melódicos. No obstante, los pocos fragmentos de contrapunto sin imitación que hay en los diez motetes se presentan circunstancialmente con la intención de hacer una pausa o reposo en medio del desarrollo de la composición para así después continuar nuevamente con otros pasos imitativos. Un ejemplo claro de estas características lo encontramos en el *Ecce virgo concipiet* (c. 32-47):

¹⁸⁸ Los motetes son: *Ecce virgo concipiet*, *Per tuam crucem*, *Antequam comedam suspiro*, *Inter natos mulierum*, *O magnum mysterium*, *O Iesu bone*, *Vidi aquam*, *Simile est regnum caelorum*, *Vae Babylon*, *Apostole Christi Jacobe*.

Ejemplo 147. Cristóbal de Morales, *Ecce virgo concipiet* (fragmento)

The image displays a musical score for a fragment of 'Ecce virgo concipiet' by Cristóbal de Morales. It consists of four systems of staves. The first system (measures 32-39) features four vocal parts: C (Cantus), A (Alto), T (Tenor), and B (Bass). Each part has a boxed section of notes, and the label 'Imitación libre' is placed above the Alto staff. The second system (measures 40-43) shows instrumental parts with the label 'Contrapunto sin imitación' below the Bass staff. The third system (measures 44-47) returns to the vocal parts with another boxed section and the label 'Imitación libre' above the Alto staff. The score concludes with 'etc...' at the end of the Bass staff in the final system.

Como podemos observar, el fragmento en contrapunto imitativo de ocho compases (c. 35-42) es precedido y continuado por pasos en imitación libre. La función de la parte sin imitación es precisamente realizar un breve reposo. Según los teóricos hispanos este fragmento estaría escrito en contrapunto de tipo llano (c. 35-37), en contrapunto partido (c. 38-39), y contrapunto disminuido (c. 40-42).

El fragmento más extenso sin imitación que encontramos en el repertorio analizado está en el *Vidi aquam* (c. 52-69):

Ejemplo 148. Cristóbal de Morales, *Vidi aquam* (fragmento)

The image displays a musical score for a fragment of 'Vidi aquam' by Cristóbal de Morales. It consists of four staves labeled C (Cantus), A (Alto), T (Tenor), and B (Bass). The score is written in common time (C) and features a contrapuntal texture. The first system shows measures 55-59, the second system shows measures 60-64, and the third system shows measures 65-69. The notation includes various rhythmic values such as minims, crotchets, and quavers, along with rests and accidentals. The piece concludes with a double bar line and the text 'etc...'.

Se trata de una breve sección que está escrita en contrapunto disminuido principalmente, y aunque está precedido por un pasaje en canto llano, es continuado por un fragmento en imitación libre.

Como una excepción extraordinaria, sólo encontramos dos motetes, el *O magnum mysterium* y el *Vae Babylon*, que inician en contrapunto sin imitación. El resto de los motetes de Morales que hemos analizado siempre inician con una entrada en

contrapunto con imitación. Sin embargo, estos dos casos excepcionales están dotados de un carácter distinto en su introducción, pues el tipo de contrapunto sin imitación que utilizan es de tipo llano:

Ejemplo 149. Cristóbal de Morales, *O magnum mysterium* (fragmento inicial)

The musical score for Example 149 consists of two systems of four staves each. The first system is labeled C I, C II, C III, and A. The second system continues the same four parts. The music is in a common time signature (C) and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic values such as whole, half, quarter, and eighth notes, as well as rests and slurs. The piece concludes with the text "etc..." at the end of the second system.

Ejemplo 150. Cristóbal de Morales, *Vae Babylon* (fragmento inicial)

The musical score for Example 150 consists of a single system of four staves labeled C I, C II, C III, and T. The music is in a common time signature (C) and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic values such as whole, half, quarter, and eighth notes, as well as rests and slurs.



Ambos motetes empiezan con figuras largas de redonda, dotándolos de un cierto reposo en los primeros compases. Sin embargo, poco después vemos que estas notas se van reduciendo hasta alcanzar el contrapunto de tipo disminuido con figuras que sugieren más movimiento. No obstante, al terminar estos breves fragmentos que no superan los diez compases, el desarrollo de las obras se realizan con la textura imitativa.

Este tipo de contrapunto no es una característica distintiva en Morales. Con ello queda demostrado que el compositor español es más bien un maestro de la imitación.

7.3 Peñalosa versus Morales (C)

El contrapunto imitativo es un rasgo característico en Peñalosa y Morales. Los dos compositores utilizan este recurso para el desarrollo de la mayoría de sus obras, pero algunas veces lo hacen con un estilo muy diferenciado. Por su parte, la teoría hispana del contrapunto y después Cerone, explicaron una serie de pasos imitativos que no describen completamente las técnicas utilizadas por los dos compositores españoles. Por este motivo, nos vimos obligados a hacer una adaptación en algunos casos, de la teoría del contrapunto a la práctica compositiva, tratando de apegarnos lo más posible a los conceptos históricos de los tratadistas. En su momento ya explicamos ampliamente las cinco texturas imitativas que encontramos en los motetes, así como una justificación de los nombres que les hemos puesto basándonos en la teoría histórica del contrapunto. Empecemos entonces por discutir los resultados del análisis de cada uno de ellos.

Empecemos primeramente por la fuga desatada. En este caso, una diferencia que encontramos entre Peñalosa y Morales es que el motivo que se imita tiene diferentes extensiones. En el primero la duración más común es de dos compases de la transcripción moderna, pudiendo llegar en algunos casos hasta los seis compases. En el

segundo la duración mínima es de dos compases y la máxima de cuatro. Así que en primera instancia podemos decir que la guía de la fuga desatada de Peñalosa es más extensa que la de Morales.

Dos coincidencias que encontramos entre los dos compositores es en lo que se refiere a la distancia entre la guía y consiguiente y los intervalos en los cuales se hace la fuga. En el primer caso, la fuga desatada puede ser con los pasos “trabados” o “suelos” (según la definición de Santa María). En ambos compositores esta distancia va desde medio compás hasta los cuatro compases. En el segundo caso, los intervalos más comunes en los que replican las melodías de las guías en las voces consiguientes son al unísono, a la cuarta, a la quinta y a la octava, todas ellas en disposición inferior y superior. No obstante, tratándose de intervalos extraordinarios, Peñalosa llega a utilizar el de novena en alguno de sus motetes y Morales se atreve a usar el de segunda, el de séptima y el de novena. Aunque Morales en este sentido es más atrevido que Peñalosa, ninguno de los dos experimenta con tipos de pasos modernos como los que más tarde Cerone calificaría como “fugas vanguardistas”, utilizando para ello intervalos de terceras y sextas.

En lo referente al orden de las entradas de las voces podemos decir que Peñalosa no desarrolla la línea que después propone Santa María respecto a la división en dúos. Este teórico dijo posteriormente que las entradas imitativas debían hacerse organizando las voces en dúos, de tal forma que los pasos que hiciera el primero de ellos fuera repetido por los que le siguen (véanse Ejemplos 13, 14-a, 14-b, 14-c, 14-d). No obstante, Peñalosa no se limita a la división en dúos y prefiere organizar las entradas de las voces con mayor libertad. En cambio, la forma de algunas de las entradas de Morales tienen una gran similitud con lo que después propone Santa María. Una de ellas la podemos encontrar en el *Ave Domine Iesu Christe* (véase Ejemplo 122), en donde los pasos hechos por el primero de los dúos son exactamente reproducidos por el segundo dúo. Sin embargo, también encontramos en este compositor algunas entradas que sugieren la división en dos dúos pero no cumplen con las estrictas condiciones de Santa María (véase Ejemplo 123). Salvo los casos anteriormente comentados, podemos concluir que Peñalosa y Morales organizan las entradas de las voces en sus fugas desatadas de forma más libre, interviniendo primeramente la voz-guía y después respondiendo sucesivamente las voces consiguientes en diferentes órdenes y distancias de tiempo (véanse Ejemplos 102 y 121). De esta manera, los dos compositores tienen un estilo que se parece más al propuesto posteriormente por Montanos y después por

Cerone en su Libro XV de *El melopeo*, lugar donde el teórico italiano pone una gran cantidad de entradas comunes en contrapunto imitativo con un paso.

Las fugas desatadas de los dos compositores españoles se hacen preferentemente con una guía o con “un paso”, aunque de manera excepcional también las encontramos con dos guías. En Peñalosa, las denominadas posteriormente como entradas con “dos pasos” por Montanos y Cerone, se encuentran solamente en dos motetes (véanse Ejemplos 106, 107 y 108). Allí el compositor español realiza procedimientos similares a los que después expondrían los teóricos en sus ejemplos, en donde las voces “guías” son las que están en primer término y las voces “consiguientes” en segundo término. Los pasos del dúo compuesto por guía I-consiguiente I, guarda una cierta relación de similitud con los pasos del dúo guía II-consiguiente II. Curiosamente, Morales también tiene dos motetes en los que utiliza entradas con dos guías (véanse Ejemplos 124, 125, 126 y 127) y se apegan igualmente a los procedimientos de los teóricos, salvo algunas diferencias que hay en el orden de las entradas de las voces consiguientes.

Además de lo que hemos mencionado antes, hay una diferencia sustancial entre las fugas desatadas de los dos compositores españoles. Nos referimos al uso estructural de esta textura imitativa en los motetes. En Peñalosa, aunque no es muy frecuente este tipo de fuga, generalmente la encontramos en el desarrollo de las obras entre otros pasos imitativos como la imitación libre y el contrapunto sin imitación. En Morales, se encuentra justamente en 30 motetes haciendo la función de entradas al inicio de las obras o de alguna de sus secciones.

Respecto a la imitación libre podemos decir con seguridad que el contrapunto de Peñalosa y Morales está constituido casi en su totalidad por este tipo de textura imitativa. Resulta paradójico que siendo este tipo de imitación el más utilizado por los dos maestros españoles, y probablemente también por sus contemporáneos, no se encuentre mencionado en ninguno de los tratados musicales de la época. Los teóricos hispanos y Cerone únicamente se dedican a explicar pasos en imitación y fuga más estrictos, pero no explican la esencia del contrapunto imitativo hispano de la época que estudiamos, que en todo caso es mucho más libre.

El arte de la imitación en nuestros dos compositores se presenta en forma de breves motivos, ya sean rítmicos, melódicos, o una combinación de ambos, que se repiten sucesivamente por todas las voces que integran el canto. Cada vez que una de las voces repite un motivo, no lo hace en forma exacta, sino que lo reproduce con diferentes variantes. Estas variantes pueden consistir en una ligera alteración de la conformación

rítmica o melódica del motivo original, o también pueden llegar a transformarlo. En cualquier caso los compositores siempre buscan que de alguna manera dicho motivo original sea recordado por el resto de las voces para así formar el característico efecto del estilo imitativo libre.

En Peñalosa y Morales pudimos distinguir dos tipos de imitación libre. A una de ellas la denominamos del “primer tipo” y consiste en una imitación en la que está presente una melodía-guía que es reproducida con variantes rítmicas y melódicas en las voces consiguientes. En Peñalosa, la melodía-guía suele ser más breve que en Morales, pues en algunas ocasiones constituye un pequeño motivo de un compás (véase Ejemplo 116), pero en ocasiones puede llegar a durar los dos compases (véase Ejemplo 113). En Morales, la melodía-guía puede tener las mismas características que en la fuga desatada y llegar a tener una duración de hasta tres compases (véase Ejemplo 136), pero la diferencia sustancial en este caso consiste precisamente, en que las voces consiguientes reproducen dicho motivo con algunas variantes.

La otra forma de imitación libre la hemos denominado del “segundo tipo”, ya que en ambos compositores presenta una diferencia sustancial con la imitación del primer tipo. En Peñalosa no existe la presencia formal de una melodía-guía, y en sustitución de ésta, se presentan una serie de breves motivos melódicos o rítmicos que se repiten incesantemente en todas las voces. Durante todo el pasaje en imitación libre del segundo tipo cada una de las voces puede repetir más de una vez cada pequeño motivo (véase Ejemplo 117). En Morales, este tipo de imitación libre se presenta de una forma distinta. En éste sí hay la presencia de una guía, pero a diferencia de la imitación libre del primer tipo, aquí es de una extensión más breve, pues nunca supera los dos compases. Además de la breve extensión, es una característica común que las voces consiguientes reproduzcan la guía con menos exactitud que la imitación del primer tipo (véase Ejemplo 137).

En Peñalosa, la imitación libre del primer y el segundo tipo se presentan casi siempre en igualdad de condiciones, así que ambas texturas imitativas son igualmente recurrentes y constituyen la mayor parte del desarrollo de todos los motetes. En Morales, la imitación libre del primer tipo, que tiene una melodía-guía que llega a los tres compases de extensión, se presenta generalmente en las entradas iniciales de los motetes o sus secciones, haciendo así la misma función que la fuga desatada. En cambio, la imitación libre del segundo tipo, cuya breve guía es reproducida con menos

exactitud en las voces consiguientes, constituye casi la totalidad de los pasos imitativos que encontramos en todos los motetes de Morales.

La presencia de pasos sin imitación es otra característica que podemos encontrar en mayor o menor medida en Peñalosa y Morales. Como ya lo mencionamos, sobre este tipo de textura contrapuntística hay una referencia teórica en el tratado de Francisco Montanos, cuando cita un ejemplo que denomina “fabordón” para referirse a un tipo de entrada sin imitación que se limita sólo a hacer consonancias. El ejemplo del tratadista contiene una rítmica muy sencilla que es reproducida simultáneamente en las todas las voces y sólo al final presenta una breve disminución rítmica (véase Ejemplo 20). En nuestros dos compositores se utiliza el contrapunto sin imitación para diferentes fines estructurales, además de que tienen un carácter rítmico distinto.

En Peñalosa la mayoría de los pasos sin imitación tienen una riqueza rítmica característica. Una excepción a esta particularidad la encontramos en el motete *Ave verum corpus natum*, ya que está construido con una textura parecida al tipo de contrapunto llano y partido que los teóricos hispanos ejemplifican en sus tratados. También en algunos otros motetes observamos que se inician con esta forma contrapuntística con la finalidad de dotar a la primera entrada de la obra con un carácter apacible o sereno. Pero en cambio, en la mayoría de los motetes estos pasos se presentan con movimiento rítmico de notas más cortas que se constituyen con valores de negras y corcheas en la transcripción moderna. Después de los pasos en imitación libre, los pasos en contrapunto sin imitación constituyen la textura polifónica más utilizada por el compositor. Los lugares más comunes en donde aparecen son en medio de otras texturas imitativas; es una forma de separar, por medio de una pausa o descanso, a las secciones construidas con imitación de tipo libre y obligado.

En Morales el contrapunto sin imitación es menos usado que en Peñalosa, pues sólo se encuentra en 10 de un total de 61 motetes. Los pocos pasos sin imitación que hay en este reducido repertorio de obras, tienen por lo general la función de hacer una pausa o reposo en medio del desarrollo de la composición. A diferencia del otro compositor español, éste utiliza notas con menos movimientos rítmicos. Para ello utiliza valores de redondas, blancas y negras principalmente, combinadas con alguna corchea que dota de un movimiento equilibrado al pasaje contrapuntístico. En todos los casos, este tipo de contrapunto no es característico de Morales, ya que este compositor hace de la imitación su esencia.

De los dos tipos de texturas imitativas que sólo se encuentran en los motetes de Morales, la “fuga-atada” o “canon” y la imitación sobre “cantus firmus”, podemos decir que ambas tienen una cierta similitud, puesto que son unos tipos de composiciones que se construyen sobre una melodía preestablecida. En la fuga o canon, la melodía preestablecida, que siempre es de gran extensión, se canta en dos voces que se imitan de manera estricta a una cierta distancia de tiempo e intervalos. En la imitación sobre cantus firmus la melodía preexistente sólo se canta en una voz, y a razón de que muchas veces constituye sólo un motivo breve de pocas notas, se repite continuamente en la misma voz.

Santa María y Montanos nos habían hablado en sus tratados de forma inexacta de la fuga. Este concepto fue retomado y ampliado por Cerone en *El melopeo*, por vía zarliniana, diciendo que toda imitación que pudiera escribirse en una sola línea melódica añadiendo las correspondientes presas y calderones, podría ser considerada igualmente como una fuga o un canon. Por esta razón, en el presente análisis nosotros hemos determinado darle ese mismo significado a estos dos conceptos.

El caso de los procedimientos fugados utilizados por Morales en siete de sus motetes, corresponden precisamente a los que más tarde el teórico italiano llamaría fugas y cánones. Son fugas de tipo “atadas” u “obligadas” porque la voz consiguiente, que es la que sigue la melodía de la guía, se ve “obligada” a reproducir con exactitud cada particularidad de la guía desde el principio hasta el final de la composición. La fuga se hace en los intervalos tradicionales de cuarta, quinta y octava. Es por esta característica que no se corresponden con las fugas de vanguardia que después describe Cerone en su tratado, pero sí se asemejan a las descritas por Santa María y Montanos. No obstante, estas fugas de Morales sí se diferencian de los tratadistas hispanos en razón de la distancia que separa a la guía de la consiguiente. En las fugas de “vanguardia”, Cerone propone una distancia que va más allá del compás de duración, y los teóricos hispanos generalmente no superan un compás. En Morales, la distancia que separa a la guía de la consiguiente fluctúa entre uno y dos compases. Por otro lado, las siete fugas del compositor se desarrollan en lo que el teórico italiano denominaría más tarde cánones “resoluto” por acompañarse de voces en contrapunto libre o en imitación. Esto da lugar a una estructura imitativa que se compone de dos pasos simultáneos, uno que es desarrollado por las dos voces que proceden en fuga, y el otro que es desarrollado por las voces que proceden libremente y tienen la función de acompañamiento de la fuga.

En los tratadistas hispanos y después en Cerone no existe ninguna referencia sobre el procedimiento que Morales utiliza en cinco de sus motetes en los que desarrolla una imitación libre sobre un tema melódico preestablecido. Por esta razón, como ya lo hemos explicado antes, hemos denominado a este tipo de estructura polifónica como “imitación sobre cantus firmus”. Esta melodía preestablecida, que a razón de su brevedad tiene que repetirse varias veces en la voz que la canta, puede presentarse de forma simétrica o asimétrica. En el primer caso la melodía que se repite en la misma voz no sufre ninguna alteración cada vez que se expone, teniendo de esta manera la misma duración en compases. Así tenemos una estructura preestablecida e inamovible a la que se le adapta el desarrollo imitativo e independiente del resto de las voces acompañantes (véase Ejemplo 142). En el segundo caso, cada vez que se repite la melodía preexistente, se ve alterada la duración de ésta viéndose sometida la mayoría de las veces a reducciones o aumentaciones para así articularse al desarrollo imitativo del resto de las voces. En este tipo de estructura polifónica, y al igual que en la fuga atada o canon, tenemos la presencia de dos procedimientos imitativos independientes que se complementan.

Tabla 18. El contrapunto imitativo en Peñalosa y Morales: estilos comparados¹⁸⁹

Textura polifónica	El estilo de Peñalosa	El estilo de Morales
Fuga desatada	<ul style="list-style-type: none"> - El motivo imitado puede superar los seis compases de duración (n.m.). - Con pasos trabados y sueltos, desde medio compás hasta tres compases (n.m.). - Las imitaciones se hacen al unísono, 4ª, 5ª y 8ª. En un caso excepcional se utiliza la 9ª. - Las imitaciones se hacen generalmente con una guía. Extraordinariamente con dos guías. - No divide las entradas en dos dúos. 	<ul style="list-style-type: none"> - El motivo imitado se prolonga entre dos y cuatro compases (n.m.). - Con pasos trabados y sueltos, desde medio compás hasta cuatro compases (n.m.). - Las imitaciones se hacen al unísono, 4ª, 5ª y 8ª. Excepcionalmente a la 2ª, 7ª y 9ª. - Las imitaciones se hacen mayormente con una guía, pero también las hay con dos guías. - Algunas entradas se dividen en dos dúos, pero no con la exactitud de Santa María.

¹⁸⁹ n.m.= notación moderna.

	<ul style="list-style-type: none"> - Es una textura polifónica poco frecuente. La encontramos en el desarrollo de los motetes entre otros procedimientos imitativos. 	<ul style="list-style-type: none"> - Sólo se encuentran en 30 motetes como entrada de introducción a la obra o a alguna de sus secciones.
Imitación libre	<ul style="list-style-type: none"> - Del “primer tipo”: la melodía guía no es reproducida con exactitud en las voces consiguientes, y constituye un motivo con una duración de medio compás a dos compases (n.m.). - Del “segundo tipo”: no existe la presencia de una melodía-guía, sino la aparición incesante de diversos motivos breves, ya sean rítmicos o melódicos. - La imitación libre del primer y segundo tipo, es la textura polifónica más recurrente en los motetes. 	<ul style="list-style-type: none"> - Del “primer tipo”: la melodía-guía no es reproducida con exactitud en las voces consiguientes, y constituye un motivo con una duración de hasta tres compases (n.m.). - Del “segundo tipo”: hay la presencia de una melodía-guía breve, con una duración que no supera los dos compases. Las voces consiguientes imitan la guía con muy poca exactitud. - La imitación libre del segundo tipo es la textura polifónica más recurrente en los motetes.
Contrapunto sin imitación	<ul style="list-style-type: none"> - Tienen una riqueza rítmica característica con notas cortas en valores de negras y corcheas (n.m.). - Aparece generalmente en el desarrollo de la composición y en medio de otras texturas imitativas. Constituye una forma de separación, pausa o descanso de otros pasos en imitación. - Representa una e las texturas polifónicas más recurrentes en los motetes después de la imitación libre. 	<ul style="list-style-type: none"> - Se presenta con notas con poco movimiento rítmico, principalmente en redondas, blancas y negras (n.m.). - Aparece como una pausa o reposo general en medio de la composición. - No es una textura característica en los motetes, pues su aparición es escasa.
La fuga atada o canon y la imitación sobre “cantus firmus”	<ul style="list-style-type: none"> - No tiene presencia en Peñalosa. 	<ul style="list-style-type: none"> - La fuga atada o canon: es con pasos obligados; se hace con los intervalos de 4^a, 5^a y 8^a; la distancia que separa a la guía de la consiguiente fluctúa entre uno y dos compases (n.m.); y se constituye como cánones “resoluto” con acompañamientos de voces en contrapunto libre o en imitación. - Imitación sobre cantus firmus: se realiza con una melodía preestablecida en forma simétrica o asimétrica que es acompañada por voces en contrapunto libre o en

		imitación. En el primer caso las voces acompañantes se adaptan al cantus firmus. En el segundo caso el cantus firmus se adapta a las voces acompañantes.
--	--	--

Conclusión práctica

Como conclusión a nuestro análisis histórico de los motetes de Peñalosa y Morales a partir de los tratadistas hispanos, nos hemos propuesto llevar al ámbito práctico los resultados obtenidos. Para ello hemos realizado la composición de dos breves motetes basándonos en un par de textos de antifonas que fueron utilizadas, respectivamente, por cada uno de nuestros dos compositores. El *Sancta María, succurre miseris* está compuesto al estilo de Peñalosa, y el *Salva nos, stella maris* al estilo de Morales.

En cada motete podemos encontrar un contraste de estilo que se sustenta en los cuatro aspectos en los que se orientó nuestro análisis histórico. Sobre el primero de ellos, que se refiere al uso de las especies, podemos observar que el motete al estilo Peñalosa comienza utilizando una consonancia imperfecta, y que en casi todas las cláusulas intermedias, y especialmente en la cláusula final, se presenta una configuración armónica de consonancias perfectas. En cambio, en el motete al estilo de Morales sucede justamente lo contrario, pues se inicia con consonancias perfectas y se termina con consonancias imperfectas. Es importante mencionar que en algunas partes de ambos motetes cometimos intencionadamente algunos movimientos directos de consonancias perfectas, pues así lo encontramos en los dos compositores españoles. Respecto al uso de las disonancias vemos que la composición al estilo Peñalosa es menos atrevida, pues basándonos en la relación que hay entre el número de disonancias y la extensión de los motetes, el que está hecho al estilo de Morales utiliza un número mucho mayor de este tipo de especies. Desde luego que en ambas composiciones utilizamos las disonancias más comunes del estilo Peñalosa-Morales, las notas de paso en primera instancia y los retardos en segundo lugar.

En el aspecto que trata de la conformación rítmica, podemos decir que los motetes fueron compuestos utilizando la métrica más común en ambos compositores, usando para ello un compás de tipo binario. En el motete al estilo Peñalosa podemos

observar un estilo rítmico más sencillo que en el motete al estilo Morales. En el primero se usan combinaciones rítmicas con figuras de redondas (breves), blancas (semibreves) y negras (mínimas) principalmente, y las figuras de corcheas (semimínimas) se presentan en menos cantidad y con mucho equilibrio entre otras figuras mayor duración. En el segundo, por el contrario, hay un mayor contraste rítmico en el que incluso se llegan a presentar algunas figuras de semicorcheas (fusas).

En cuanto a la disposición de las voces también presentamos un contraste significativo en ambas composiciones. La que está hecha al estilo Peñalosa presenta un ámbito sonoro más reducido y con voces más graves, usando para ello las de bassus, tenor I, tenor II y altus. En el ámbito máximo externo encontramos una decimosexta que es generada por una nota de paso en una ocasión, pero el resto del motete se limita a la decimoquinta. En el ámbito máximo interno podemos observar que las voces nunca superan la décima, y que el ámbito melódico de las voces se mantiene en una octava, con la excepción de la voz del alto que se desenvuelve dentro de una décima. En cambio, el motete compuesto al estilo de Morales presenta un ámbito sonoro más extenso, compuesto con las voces del bassus, tenor, altus y cantus. Su ámbito máximo externo se ubica entre una decimoséptima y una decimonovena, el ámbito máximo interno se limita a una decimoprimer, y el ámbito melódico de las voces también en una decimoprimer.

Finalmente, en lo concerniente al contrapunto imitativo, también presentamos un contraste significativo en ambas composiciones, usando en cada una de ellas la textura imitativa más recurrente según el estilo de cada compositor. En la que está compuesta al estilo de Peñalosa comenzamos con una entrada en fuga desatada a cuatro voces con una guía de tres compases de duración (c. 1-16). Seguidamente se da paso a un proceso de interacción de dúos en fuga desatada con una guía de un compás de duración (c. 15-32). Después se presenta un fragmento en contrapunto sin imitación (c. 32-40) que da paso hacia el final de la obra a un proceso en imitación libre (c. 40-51). En cambio, en el motete al estilo de Morales comenzamos en fuga desatada con una guía de sólo dos compases de duración (c. 1-14) que da paso a tres secciones en imitación libre que cubren el resto del motete (c. 14-20, 18-28, 27-34). La imitación libre en los motetes de Morales es la textura más recurrente, por esa razón nosotros también la hemos utilizado para desarrollar la composición a su estilo.

Sancta Maria, succurre miseris

(Al estilo Peñalosa)

Rigoberto Macias

A

T II

T I

B

San - cta Ma - ri - a, su - cur - re

7

San - cta Ma - ri - a, su - re mi - se - San - cta Ma - ri - a, su - cur - re mi - mi - se - ris, su - cur - re

13

- cur - re mi - se - ris, ris, iu - va pu - sil - la - ni - mes, se - ris, mi - se - ris, iu - va pu - sil - la - ni -

19

re - fo - ve fle - bi - les,
mes, re - fo - ve fle - vi - les,

25

ra pro po - pu - lo, in - ter - ve - ni pro cle -
- ra pro po - pu - lo, in - ter - ve -

31

- ro, in - ter - ce - de pro de - vo -
in - ter - ce - de pro de - vo -
- ni pro cle - ro, in - ter - ce - de pro de - vo -
in - ter - ce - de pro de - vo -

37

to, fe - mi - ne - o se - xu. Sen - ti - ant om - nes tu -

43

nes tu - um iu - va - men, qui - cum - que ce - le - brant
 Sen - ti - ant om - nes tu - um iu - va - men, qui - cum - que ce - le
 um iu - va - men, qui - cum - que ce - le - brant tu - am
 Qui cum - que ce - le - brant tu -

48

tu - am com - me - mo - ra - ti - o - nem.
 brant tu - am com - me - mo - ra - ti - o - nem.
 com - me - mo - ra - ti - o - nem.
 - am com - me - mo - ra - ti - o - nem.

Salva nos, stella maris

(Al estilo Morales)

Rigoberto Macias

C Sal - va nos, stel - la ma - ris,
A Sal - va
T Sal - va nos,
B

6
stel - la ma -
nos, stel - la ma - ris,
stel - la ma - ris, stel - la ma -
Sal - va nos, stel -

11
- ris, tu quae te - nes in
stel - la ma - ris, ma - ris,
- ris, tu quae te - nes in gre -
la ma - ris, stel - la ma - ris, tu quae te -

16

gre - mi - o Re - gem, cu -
 tu quae te - nes in gre - mi - o Re - gem,
 mi - o Re - gem, cu - i re - ges co - e - unt,
 nes in gre - mi - o Re - gem, cu - i re - ges

21

i re - ges co - e - unt, cu - i re - ges
 cu - i re - ges co - e - unt, cu - i re - ges
 co - e - unt, cu - i re - ges co - e - unt, co - e -
 co - e - unt, co - e - unt, cu - i re - ges co - e

26

co - e - unt: au - rum, thus,
 co - e - unt: au - rum, thus, myr - rham
 - unt: au - rum, thus, myr - rham of - fe -
 unt, co - e - unt: au - rum, thus, myr -

31

myr - rham of - fe - runt.

of - fe - runt.

runt, myr - rham of - fe - runt.

rham of - fe - runt.

Detailed description: This is a musical score for four voices, likely SATB. It consists of four staves. The top staff is the Soprano part, the second is the Alto part, the third is the Tenor part, and the bottom is the Bass part. The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature. The lyrics are: 'myr - rham of - fe - runt.' The Soprano part starts with a half note, followed by quarter notes. The Alto part has a half note, quarter notes, and a half note with a slur. The Tenor part has a half note, quarter notes, and a half note. The Bass part has a half note, quarter notes, and a half note. The lyrics are aligned with the notes across all parts.

Conclusiones generales

A lo largo de nuestro estudio hemos logrado realizar los objetivos que nos habíamos propuesto al inicio. En primer lugar propusimos estudiar la teoría del contrapunto en los tratados musicales del contexto del Renacimiento hispano con la finalidad de establecer unos criterios y una metodología de análisis histórico. A continuación emprendimos el análisis del repertorio de motetes de dos compositores españoles pertenecientes a generaciones musicales distintas, para así obtener una visión de la evolución del lenguaje contrapuntístico en el contexto musical hispano desde finales del siglo XV hasta la primera mitad del siglo XVI. Y finalmente, a partir de la revisión de la teoría del contrapunto histórico y del análisis del repertorio musical seleccionado, determinamos la relación existente entre la teoría y la práctica compositiva.

En lo referente a la teoría del contrapunto histórico, seleccionamos una serie de tratadistas hispanos que explicaron de forma muy particular la teoría del contrapunto practicada durante la época en que se produjo el repertorio de motetes que sometimos a análisis. Algunos de ellos fueron contemporáneos de Peñalosa y Morales, y otros fueron posteriores. Así empezamos por el tratado de Ramos de Pareja, publicado en 1482, y terminamos por el de Francisco Montanos de 1592. También nos basamos en la teoría expuesta por Pedro Cerone, que a pesar de haberse publicado muy tardíamente (1613), constituyó una síntesis de la teoría de todo el Renacimiento musical, incluyendo los contenidos de los mismos tratadistas hispanos y otros internacionales como Johannes Tinctoris y Gioseffo Zarlino.

En lo que respecta a nuestro objetivo de obtener una visión comparativa de dos generaciones musicales hispanas, el análisis que emprendimos a partir de una de las formas polifónicas más experimentales como lo es el motete, y haber hecho una selección de estas obras a partir de los dos compositores españoles más representativos

del Renacimiento al menos hasta la primera mitad del siglo XVI, en este caso Francisco de Peñalosa y Cristóbal de Morales, nos ha arrojado resultados claros sobre el lenguaje contrapuntístico que se practicaba en ese contexto musical.

Y en lo relativo a la relación entre la teoría y la práctica, hicimos un estudio comparativo a partir de los aspectos técnicos más difundidos por la tratadística hispana y Cerone, y su presencia en los recursos compositivos utilizados por Peñalosa y Morales.

A continuación pasamos a exponer nuestras conclusiones de la presente investigación en el orden en que las fuimos desarrollando. Así que primeramente enlistaremos los resultados del estudio realizado sobre la teoría del contrapunto histórico en el contexto del Renacimiento hispano, después explicaremos lo obtenido a partir del análisis del lenguaje contrapuntístico de los motetes de Peñalosa y Morales, y para terminar, expondremos las conclusiones que se refieren a la recepción e influencia mutua entre la teoría y la práctica musical de la época que estudiamos.

I

La primera tarea de investigación que tuvimos que realizar para alcanzar nuestros propósitos iniciales, fue la de establecer unos criterios de análisis contrapuntísticos a partir de la teoría del contrapunto hispano del Renacimiento. Los tratadistas que estudiamos fueron todos aquellos que desde finales del siglo XV, y hasta inicios del XVII, escribieron principios teóricos de contrapunto. Nuestra lista de tratadistas hispanos ascendió a la cantidad de doce, en los que incluimos a Ramos de Pareja, del Podio, Marcos Durán, del Puerto, Martínez de Bizcargui, Tovar, de Aranda, Bermudo, Santa María, Salinas, Montanos y el italiano Cerone, quien a pesar de encontrarse temporalmente a las puertas del Barroco, fue un gran conocedor de la teoría hispana del contrapunto previa a su generación y también la internacional, recogiendo principalmente lo expuesto por Zarlino.

A través de un “dialecto local”, los tratadistas españoles reprodujeron los principales principios del contrapunto, reflejando de esta manera los modelos imperantes en el mundo musical europeo. Una primera generación de teóricos hispanos, que se desenvuelve entre finales del siglo XV y la primera mitad del XVI, estaría influenciada en gran medida por el *Liber de arte contrapuncti* (1477) de Johannes Tinctoris, en donde habló de la definición y clasificación de los intervalos o especies del

contrapunto, así como sus reglas generales. Esta misma tarea sería realizada casi simultáneamente por su contemporáneo español Ramos de Pareja en su *Musica practica* (Bolonia, 1482), quien también cuestionó la teoría tradicional de la música anterior a su tiempo. Así, en mayor o menor medida, tratadistas de esta primera generación como Podio, Marcos Durán, del Puerto, Martínez de Bizcargui, Tovar y de Aranda, se empeñaron en reproducir con un estilo muy particular estos nuevos principios teóricos del contrapunto.

Hacia la segunda mitad del siglo XVI, con la *Declaracion de instrumentos musicales* (Osuna, 1555) de Juan Bermudo, se hicieron evidentes los primeros síntomas de fractura con la primera generación de teóricos hispanos. Bermudo cuestionó muchas de las reglas generales de tradición tinctoriana y propuso nuevas soluciones en el ámbito del uso de las especies consonantes y disonantes. Pocos años después sale a la luz pública *Le institutioni harmoniche* (Venecia, 1558) de Gioseffo Zarlino, que introduciría inéditamente la teoría del contrapunto imitativo. Este hecho fue un importante para que los tratadistas hispanos posteriores desarrollaran su teoría del contrapunto a partir de las innovaciones zarlinianas. Así, Tomás de Santa María en su *Arte de tañer fantasia* (Valladolid, 1565) y Francisco Montanos en su *Arte de música theorica y practica* (Valladolid 1592), proponen una interesante visión de la teoría del contrapunto imitativo que no había sido expuesta con anterioridad. Finalmente, Pedro Cerone, en *El melopeo y maestro* (Nápoles, 1613), se encargaría de hacer una síntesis general de la teoría del contrapunto hispano y también la internacional.

Una vez que terminamos con el estudio de los tratadistas hispanos y Cerone, sintetizamos todos sus principios de contrapunto en cuatro ámbitos: el “uso de las especies”, que son las reglas que establecen el buen uso de los intervalos consonantes y disonantes; los “tipos del contrapunto”, que se refiere a la conformación rítmica de una composición polifónica; la “disposición de la voces”, que son una serie de reglas que establecen la distancia que debe haber entre las voces que integran un canto; y el “contrapunto imitativo”, que son toda la serie de pasos que fueron establecidos por Santa María, Montanos y Cerone, a partir de las propuestas de Zarlino.

En lo que respecta al contrapunto imitativo, nosotros tuvimos que elaborar un vocabulario técnico que se apegara lo más posible a los términos históricos. Después de haber realizado una exploración de las texturas imitativas en los motetes de Peñalosa y Morales, encontramos algunas coincidencias con lo que describen los teóricos. Los pasos imitativos se hacen según lo que Santa María llamó como fugas o imitaciones con

los pasos trabados para referirse a los que presentan una corta distancia entre la “guía” y la “consiguiente”, y “pasos sueltos” para definir los que tienen una mayor distancia de separación. Llamamos “fuga desatada” a un tipo de imitación que sólo procede estrictamente durante un mínimo de un compás y un máximo de cuatro compases (según la transcripción moderna). El término lo adoptamos de las definiciones de Cerone, que retomó vía Zarlino, sobre los dos tipos de fugas: la “desatada o libre” y la “atada u obligada”. Respecto a la fuga que procede de manera estricta durante toda una obra, basándonos en lo que hemos comentado anteriormente, la denominamos “fuga atada o canon”. Según lo que explica Cerone, una fuga de tipo “atada” tiene las mismas formas que un canon, cuya particularidad radica en que se puede escribir en una sola parte (Zarlino lo llamaría “due parti ridutte in una”). En los compositores también hay otro tipo de textura imitativa que no encontramos explicada en los teóricos, pero que basándonos en principios parecidos, nosotros denominamos “imitación libre”. También hay otro tipo de textura imitativa propia de Morales, que se desarrolla a partir de un cantus firmus, por esa razón la llamamos “imitación sobre cantus firmus”. Y por último, otra textura que no es imitativa, pero que contrasta con las que hemos comentado anteriormente, es el que denominamos “contrapunto sin imitación”.

II

Una vez establecidos los ámbitos para un análisis histórico, emprendimos la tarea de hacer una selección de las obras de motetes de Peñalosa y de Morales. En ambos casos procuramos escoger aquellas obras que tuvieran una mayor seguridad de autoría, así que descartamos las obras más dudosas que algunos musicólogos atribuyeron a los dos compositores sin muchos fundamentos, aunque como ya lo comentamos, hayamos tenido que excluir obras de gran interés. Aun así, con nuestra selección pudimos estar más seguros de que los resultados obtenidos del análisis, que nos ayudaron a definir unos perfiles contrapuntísticos, les pertenecen a nuestros dos compositores. Entonces, de Peñalosa pudimos establecer con más seguridad que 22 motetes le pertenecen; y de Morales, pudimos definir que del total de motetes disponibles en ediciones modernas, hay 61 que le pueden pertenecer seguramente.

Del análisis del uso de las especies obtuvimos los siguientes resultados. Aunque Peñalosa perteneció a una generación musical anterior a Morales, la forma en que ambos utilizan los intervalos consonantes y disonantes en el discurso polifónico, es muy

similar. Un solo aspecto en el que difieren, es el referente a las especies para empezar y terminar un canto. Peñalosa usa las consonancias imperfectas (terceras y sextas) para empezar los cantos y las consonancias perfectas (unísono, quinta y octava) para los finales. En caso contrario, Morales prefiere las consonancias perfectas para el inicio de los cantos y las consonancias imperfectas para los finales.

En el aspecto del uso de las consonancias perfectas seguidamente, cuando se presentan, casi siempre ambos compositores las resuelven por movimientos contrarios, evitando así paralelismos. Sin embargo, un hecho que sí encontramos con regularidad, son los movimientos directos de quintas y octavas que provienen de un intervalo imperfecto de tercera o sexta. En Peñalosa encontramos una media de cinco casos por obra, y en Morales, una media de diez casos. La presencia de más movimientos directos en Morales que en Peñalosa se explica por la obvia razón de que los motetes del primero son más extensos que los del segundo.

En otros aspectos del uso de las consonancias, también ambos compositores españoles se parecen mucho. Así, en el uso de los intervalos imperfectos, vemos que en los dos músicos no hay restricción en la cantidad de terceras y sextas puestas seguidamente. No obstante, siempre procuran combinar especies imperfectas entre perfectas, o viceversa, fomentando de esta manera la máxima diversidad de pasos. De hecho, un gran porcentaje de los acordes estructurales de los motetes contienen como mínimo un intervalo perteneciente a las especies imperfectas. También los dos compositores buscan resolver a consonancias vecinas cercanas, evitando así grandes saltos melódicos. En las voces agudas nunca se supera el salto melódico de quinta y en las voces graves el de octava, y casi siempre se procura enlazar las consonancias por movimientos contrarios.

Respecto al uso de las disonancias, los datos estadísticos que arrojó nuestro estudio determinaron que hay una presencia importante de notas de paso y retardos en ambos compositores. Minoritariamente también se encuentran disonancias que en el lenguaje contemporáneo de la armonía denominamos bordaduras, notas cambiata, apoyaturas y retardos, en razón de que los tratadistas no dan constancia de ello. Más de la mitad de las disonancias presentes tanto en Peñalosa como Morales son notas de paso, y cerca de una quinta parte retardos. El resto lo conforman los otros tipos que comentamos más arriba, que en todos los casos se presentan excepcionalmente.

En el ámbito de los tipos de contrapunto y disposición de las voces, sí encontramos algunas diferencias entre las dos generaciones de compositores. En lo que

respecta a los tipos de contrapunto, ambos compositores se inclinan mayormente por el de tipo disminuido “libertado”. El contrapunto rítmico de tipo llano se encuentra en algunos pasajes de los motetes de ambos compositores en la forma que Cerone después describiría con variaciones rítmicas simultáneas. Nunca se prolongan durante muchos compases y sirven como un momento de pausa o reposo intermedio entre otros movimientos imitativos. El contrapunto partido solamente lo encontramos en Peñalosa de forma muy limitada, y en Morales es prácticamente nulo.

En la disposición de las voces también encontramos una diferencia importante en los motetes de los dos compositores españoles. En cuanto al ámbito máximo externo, vimos que Peñalosa utiliza sonoridades más reducidas, que oscilan entre una decimosegunda y una decimoquinta, y en casos excepcionales, llega hasta una decimoséptima. En cambio, Morales utiliza normalmente una distancia de una decimoquinta o decimoséptima, llegando en ocasiones hasta una vigésima. En el ámbito máximo interno, el primero no sobrepasa de una décima o decimosegunda, y el segundo se extiende entre una decimosegunda y una decimoquinta. En el ámbito melódico de las voces, Peñalosa no sobrepasa de una décima, y Morales llega a extenderse hasta una decimosegunda. Con estos datos podemos concluir que el ámbito sonoro de las voces es más reducido en el compositor de la primera generación, mientras que su sucesor utilizó un ámbito más extenso.

El contrapunto imitativo es el aspecto en donde más diferencias encontramos entre las dos generaciones de compositores. En lo que se refiere a la textura que llamamos “fuga desatada”, Peñalosa presenta movimientos imitativos con pasos “trabados” y “suelos” que oscilan entre medio compás y seis compases, y en el otro, ésta distancia se extiende entre el medio compás y los cuatro compases, según nuestro criterio de transcripción moderna. Así que podemos decir que Peñalosa deja una mayor distancia entre las voces que integran una fuga desatada.

Los intervalos en los cuales se hace la fuga es similar en ambos compositores, haciéndose principalmente al unísono, cuarta, quinta y octava, aunque excepcionalmente Peñalosa presenta una fuga hecha a la segunda, y Morales algunos casos en que se hacen a la segunda, séptima y novena.

En Peñalosa las “fugas desatadas” se hacen mayormente con “un paso”, siendo los casos con “dos pasos” muy extraordinarios. En Morales, es más común encontrar fugas que contemplen una “guía” o dos. El primero de los compositores no divide las entradas en dos dúos, mientras que el segundo si lo acostumbra a hacer, aunque no con

la rigidez que después describiría Santa María en su tratado. Además de todo lo comentado, una de las principales diferencias entre los dos compositores, es que Peñalosa utiliza las “fugas desatadas” con muy poca frecuencia en sus motetes, y cuando lo hace, las encontramos en el procedimiento interno de los mismos. En cambio, Morales utiliza esta textura imitativa en al menos la mitad del repertorio que seleccionamos para someter a análisis, y se encuentra siempre al comenzar una obra o alguna de sus secciones.

En cuanto a lo que denominamos “imitación libre”, encontramos en ambos compositores dos maneras en que se presenta esta textura, aunque no coinciden de forma semejante en uno y otro. Este tipo de textura imitativa es la más abundante en los dos músicos españoles y constituye su esencia polifónica. En Peñalosa, la imitación libre “del primer tipo” presenta una “guía” con una duración entre uno y dos compases, misma que no se reproduce con exactitud en las voces “consiguientes”; mientras que en la “del segundo tipo”, no existe la presencia de una “guía” y las voces repiten incesantemente diversos motivos rítmico-melódicos. En Morales, su imitación libre “del primer tipo” funciona de forma muy parecida a la de Peñalosa, pero en aquél la “guía” tiene una duración de hasta tres compases. En cambio, la “del segundo tipo” es muy diferente a la de su antecesor, pues aquí si hay la presencia de una guía muy breve (en ocasiones llega a los dos compases), pero es reproducida de forma muy inexacta por las voces “consiguientes”. La imitación “del segundo tipo” es la textura polifónica con más presencia en los motetes de Morales.

El “contrapunto sin imitación” es otra textura que encontramos en nuestros dos compositores. En Peñalosa constituyen los “pasos” más recurrentes después de la “imitación libre”, presentándose con mucha riqueza rítmica en valores de subdivisión que incluyen hasta la corchea (semimínima). En cambio, en Morales esta textura apenas tiene presencia, y cuando la encontramos, tiene generalmente valores rítmicos largos, como las redondas (breves) y blancas (semibreves), y excepcionalmente las negras (mínimas).

Finalmente, en Morales encontramos dos texturas imitativas que no se presentan en Peñalosa. Nos referimos a la “fuga atada o canon” y a la “imitación sobre cantus firmus”. La primera de ellas se hace con intervalos a la cuarta, quinta y octava, y con una distancia entre la “guía” y su “consecuente” que oscila entre uno y dos compases, es decir, con los pasos “suelos”. Estas fugas estrictas se hacen a dos voces durante todo el desarrollo de la obra, y a la vez son seguidas por otras voces que proceden con o sin

imitación libre, pero sin presentar relación temática con la fuga. Son con la forma que después Cerone denominaría “canon resolutivo” por tener otras voces en acompañamiento simultáneo. La “imitación sobre cantus firmus” la realiza el compositor sobre un fragmento de una melodía gregoriana, misma que se repite de manera simétrica (con igual número de compases) o asimétrica (cada vez que se repite lo hace sufriendo modificaciones rítmicas por aumentación o disminución).

La diferencia sustancial entre Peñalosa y Morales en cuanto al contrapunto imitativo se refiere, es que el primero presenta menos pasos imitativos que el segundo. Podemos decir que Morales es un compositor con un estilo imitativo más maduro que el de su antecesor, y no por pocas razones carece casi totalmente de texturas polifónicas sin imitación. En cambio, en Peñalosa, el “contrapunto sin imitación” es mucho más frecuente, de tal manera que el desarrollo de sus motetes llegan a constituir una forma de diálogo entre lo imitativo y lo no imitativo. Morales, por lo tanto, tiene un estilo más consolidado que contrasta con el sentido experimental que la generación de Peñalosa apenas comenzaba a explorar. Por esta razón, en Peñalosa no encontramos los procedimientos más estrictos que los teóricos hispanos tratarían tiempo después, como es el caso particular de la “fuga atada o canon” que Morales desarrolló ampliamente y con un sentido muy similar al que Cerone documentaría más tarde en *El melopeo* vía Zarlino.

III

Después de haber realizado una exploración de la teoría del contrapunto en el contexto musical hispano, y haber emprendido el análisis de los motetes de Peñalosa y de Morales a partir de los criterios históricos de los tratadistas, podemos hacer una valoración de la relación existente entre teoría y práctica. Y aquí justamente, tienen sentido dos preguntas obligadas, ¿Qué fue primero, la teoría del contrapunto de los tratadistas o la práctica musical de los compositores? ¿Existe alguna relación entre ambas? En este contexto musical es indudable que la práctica musical antecede, y por mucho, a los tratados teóricos.

Nuestro estudio, y por ende nuestra Tesis, se enfocó a la práctica musical de dos generaciones, una de ellas la de Peñalosa, que abarcó desde finales del siglo XV hasta la tercera década del XVI; y otra la de Morales, que se extiende hasta la primera mitad de este último siglo. En cambio, en cuanto al estudio de la teoría del contrapunto hispano,

nos vimos obligados a ampliar estos límites temporales mucho más allá que nuestros dos compositores, llegando a explorar hasta más de medio siglo después con *El melopeo* de Cerone.

La primera generación de teóricos hispanos, que estuvieron influidos por el *Liber de arte contrapuncti* (1477) de Johannes Tinctoris, expresaron unos lineamientos generales para enlazar las especies que no siempre se ven reflejados estrictamente en la práctica de Peñalosa y Morales. Esto se debe a que después de Tinctoris, los tratadistas fueron introduciendo muy lentamente algunas innovaciones, a tal grado que la velocidad del desarrollo de la práctica superó a la teoría. Un caso claro en el que podemos observar esta característica es en la regla que define los intervalos para empezar y terminar un canto. Al respecto Ramos de Pareja, Podio, del Puerto, Martínez de Bizcargui y Tovar, opinaban que sólo se debían utilizar las especies perfectas para este propósito. Mientras tanto, dos contemporáneos de todos ellos, Marcos Durán y Mateo de Aranda, comenzaron a aceptar también las especies imperfectas para el mismo propósito. En la práctica compositiva de Peñalosa y Morales vemos que utilizan consonancias perfectas e imperfectas, aunque, si bien es cierto, también cada uno muestra preferencias particulares. Peñalosa prefiere utilizar las consonancias imperfectas para iniciar los cantos, mientras que Morales las prefiere perfectas. En este caso, el compositor más antiguo se muestra más innovador que el segundo. Pero algo diferente sucede en los intervalos para terminar un canto. Aquí Morales se inclina mayoritariamente por las especies imperfectas y Peñalosa por las perfectas. Esta práctica sería descrita con exactitud sólo hasta la *Declaracion de instrumentos musicales* de Juan Bermudo en 1555.

Otro aspecto en el que no se corresponde la teoría con la práctica es en el uso de las disonancias. Por ejemplo, algunos tratadistas contemporáneos de Peñalosa, como Marcos Durán y Diego del Puerto, recomendaban, a principios del siglo XVI que no se usaran muchas disonancias. En cambio, un tratadista tan tardío como Santa María, recomendaba en la segunda mitad del siglo XVI, que se usaran las disonancias en grandes cantidades, estableciendo para ello hasta cinco maneras en que podían aplicarse en el discurso polifónico. Estas recomendaciones del teórico español serían retomadas tiempo después también por Cerone. Entonces, podemos decir que el uso de las disonancias de Peñalosa y Morales, muy similar en ambos, no se describió teóricamente hasta el *Arte de tañer fantasia* de 1565.

La segunda generación de teóricos hispanos, y que estuvo influenciada por *Le institutioni harmoniche* (Venecia, 1558) de Gioseffo Zarlino, expresó por primera vez una práctica musical que definió el estilo tanto de Peñalosa como Morales. Nos referimos al contrapunto imitativo que ningún teórico hispano contemporáneo de nuestros dos compositores, mencionó jamás. Solamente Santa María y Montanos, que fueron posteriores a Zarlino, pudieron concebir lo que se denominaría “fuga” e “imitación” (Francisco Salinas, contemporáneo de esta segunda generación, sólo hablaría de aspectos especulativos de la música). Así que los pasos imitativos que practicaron Peñalosa y Morales hasta la primera mitad del siglo XVI, fueron mencionados en parte por el *Arte de tañer fantasia* de 1565, y de manera más completa en el *Arte de musica theorica y practica* de 1592. Después Cerone, en *El melopeo* de 1613 ampliaría y sintetizaría todo esta teoría del contrapunto imitativo, saneando de esta manera las omisiones de Santa María y Montanos respecto a la extensa teoría que había definido tiempo antes Zarlino. Por lo tanto, podemos determinar que la distancia temporal entre la práctica compositiva del contrapunto imitativo y su teoría, es bastante considerable.

Dicho lo anterior hemos determinado que la práctica musical fue antes que la teoría. El lenguaje contrapuntístico de Peñalosa y Morales, que constituye dos generaciones musicales hispanas que abarcan el periodo aproximado de 1470 hasta 1553, sólo fue descrito con casi total similitud por Santa María en 1565, Montanos en 1592, y poco después por Cerone en 1613. Si bien es cierto Zarlino, hacia 1558, poco después de la desaparición de Morales, describió algunas prácticas que se corresponden con nuestros dos compositores, en el contexto de la teoría hispana no sucedió así.

Como una continuación a la presente investigación, queda pendiente comparar los resultados obtenidos de la comparación de estas dos generaciones de compositores hispanos y la teoría del contrapunto, con compositores pertenecientes a generaciones posteriores, como por ejemplo, con Francisco Guerrero y Tomás Luis de Victoria, en un afán por cubrir todo el Renacimiento hispano. Habría que estudiar cómo se articula la teoría musical con estas nuevas generaciones, y si el retraso temporal de los tratadistas respecto a la práctica aún sigue siendo vigente en la segunda mitad del siglo XVI. También sería interesante poder comparar en un futuro, los recursos contrapuntísticos utilizados por Peñalosa y Morales con algunos contemporáneos suyos, que incluyan a compositores hispanos y no hispanos para obtener una visión más global del fenómeno polifónico de la época. Aunque nosotros comparamos a los tratadistas hispanos con los

principales tratadistas internacionales, en este caso con Tinctoris y Zarlino, sería interesante también poder incluir en el estudio a otros tratadistas menores que no forman parte del contexto español. En fin, todas estas son arduas tareas pendientes que se derivan de nuestra Tesis, que por lo pronto creemos significa un avance importante a la exploración de un tema muy poco estudiado hasta la fecha.

Bibliografía

Tratados y ediciones musicales

- Aranda, Mateo de, *Tractado de canto mensurable* (Lisboa: German Galhard, 1535), facsímil Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1978.
- Bermudo, Juan, *Declaracion de instrumentos musicales* (Osuna: Juan de Leon, 1555), facsímil Kassel-Basel: Bärenreiter, 1957.
- Cerone, Pedro, *El Melopeo y maestro: tractado de musica theorica y pratica en que se pone por extenso lo que vno para hazerse perfecto musico ha menester saber y por mayor facilidad, comodidad y claridad del lector, esta repartido en XXII libros ...*, Nápoles: Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613.
- , *El melopeo y maestro* (Nápoles: J. B. Gargano y L. Nucci, 1613), 2 vols., Antonio Ezquerro (ed.), Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2007.
- Durán, Domingo Marcos, *Sumula de canto de organo contrapunto y composicion vocal práctica y especulativa* (Salamanca, ca. 1502/7), facsímil Madrid: Joyas Bibliográficas, 1976.
- Martínez de Bizcargui, Gonzalo, *Arte de canto llano y contrapunto y canto de organo con proporciones y modos* (Zaragoza, ca. 1508/11), facsímil Madrid: Joyas Bibliográficas, 1976.
- Montanos, Francisco, *Arte de musica theorica y practica*, Valladolid: Diego Fernandez de Cordoua y Obiedo, 1592.
- Morales, Cristóbal de, *Christophori Moralis Hyspalensis Missarum liber Secundus*, Roma: Hermanos Valerio y Ludovico Dorico, 1544.
- , *Opera Omnia*, Higinio Anglés (estudio y transcripción), Roma: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1953-2010. Colección Monumentos de la Música Española, núm. 13, 20 y 34.
- Peñalosa, Francisco de, *Opera Omnia*, Dionisio Preciado (estudio y transcripción), Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1986. Ediciones de Música Antigua, vol. I, núm. 5.

- , *Twenty-Four Motets*, Jane Morlet Hardie (estudio y transcripción),
Ottawa: Institute of Medieval Music, 1994.
- Podio, Guillermo de, *Ars musicorum* (Valencia, 1495), facsímil Madrid: Joyas Bibliográficas, 1976.
- Puerto, Diego del, *Portus musice* (Salamanca, 1504), facsímil Madrid: Joyas Bibliográficas, 1976.
- Ramos de Pareja, Bartolomé, *Musica practica* (Bologna, 1482), traducción de José Luis Moralejo, Madrid: Alpuerto, 1977.
- , *Musica practica* (Bologna, 1482), traducción de Clemente Terni, Madrid: Joyas Bibliográficas, 1983.
- Salinas, Francisco, *De musica libri septem* (Salamanca: Cornelij Bonardi, 1592), traducción de Ismael Fernández de la Cuesta, Madrid: Alpuerto, 1983.
- Santa María, Tomás de, *Arte de tañer fantasia* (Valladolid: Francisco Fernández de Córdoba, 1565), facsímil Madrid: Arte Tripharia, 1982.
- Tinctoris, Johannes, “Liber de Arte Contrapuncti”, en *Johannis Tinctoris Opera theoretica*, Albertus Seay (ed.), American Institute of Musicology, vol. 2, 1975.
- , *The Art of Counterpoint*, Albert Seay (ed.), American Institute of Musicology: Musicological Studies and Documents 5, 1961.
- Tovar, Francisco, *Libro de musica practica* (Barcelona, 1510), facsímil Madrid: Joyas Bibliográficas, 1976.
- Villalón, Cristóbal, *Ingeniosa comparacion entre lo antiguo y lo presente* (Valladolid, 1539), Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1898.
- Zarlino, Gioseffo, *Le istitutioni harmoniche*, Venecia, 1558.

Otras fuentes

- Anglés, Higinio, “Historia de la Música Española”, en *Historia de la música*, Hugo Riemann (ed.); traducción de la décima edición alemana por Antonio Ribera y Maneja, Barcelona: Labor, 1934.
- , *La música en la Corte de los Reyes Católicos*, Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1960. Colección Monumentos de la Música Española, núm. 1.

- , *La música en la Corte de Carlos V*, 2 vols., Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1944. Colección Monumentos de la Música Española, núm. 2.
- Apel, Willi, “Morales, Cristóbal”, en *Harvard Dictionary of Music*, Harvard University Press, 1969, p. 705.
- Atlas, Allan, *Music at the Aragonese Court of Naples*, Cambridge University Press, 1985.
- Barrios Manzano, María del Pilar, “Domingo Marcos Durán. Un teórico musical extremeño del Renacimiento: Estado de la cuestión”, en *Revista de Musicología*, vol. 22, núm. 1 (1999), pp. 91-128.
- Blackburn, Bonnie, “On Compositional Process in the Fifteenth Century”, en *Journal of the American Musicological Society*, vol. 40, núm. 2 (1987), pp.210-284.
- Brown, Howard, "Emulation, Competition, and Homage: Imitation and Theories of Imitation in the Renaissance", *Journal of the American Musicological Society*, vol. 35 (1982), pp.1-48.
- Chapman, Catherine W., “Printed Collections of Polyphonic Music Owned by Ferdinand Columbus”, en *Journal of the American Musicological Society*, núm. 21 (1968), pp. 32-84.
- Crocker, Richard, “Discant, Counterpoint, and Harmony”, en *Journal of the American Musicological Society*, vol. 15, núm. 1 (1962), pp. 1-21.
- Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, edición de Emilio Casares Rodicio, Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999.
- Diego, Cristina, “Morales in Plasencia and New Works from his Early Compositional Period”, en *Acta Musicologica*, vol. LXXXII, Kassel, 2010, pp. 71-86.
- Eslava, Hilarion, *Lira sacro-hispana: gran colección de obras de música religiosa, compuesta por los mas acreditados maestros españoles, tanto antiguos como modernos*, Madrid: M. Martín Salazar, 1852.
- Fenlon, Ian, “Music Printing and the Book Trade in Late-Sixteenth and Early Seventeenth-Century Iberia”, en Robin Myers, Michael Harris y Giles Mandelbrote (eds.), *Music and the Book Trade from the Sixteenth to the*

- Twentieth Century*, New Castle-London, Oak Noll-The British Library, 2008, pp. 1-24.
- Fernández de la Cuesta, Ismael, *Los tratados de canto llano de Spañon, Martínez de Bizcargui y Molina*, Madrid: Joyas Bibliográficas, 1978.
- Gómez, Maricarmen (ed.), *Historia de la Música en España e Hispanoamérica 2. De los Reyes Católicos a Felipe II*, Madrid-México: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- , “San Miguel de los Reyes y la capilla musical de don Fernando de Aragón, duque de Calabria (1488-1550)”, en Manuel V. Soler, Xavier Boronat y José L. Villacañas (eds.), *San Miguel de los Reyes. De Biblioteca Real a Biblioteca Valenciana*, Valencia: Generalitat Valenciana, 2000, pp. 91-111.
- Haar, James, “Zarlino`s Definition of Fugue and Imitation”, en *Journal of the American Musicological Society*, vol. 24, núm. 2 (1971), pp. 226-254.
- Ham, Martin, “Morales: The Canon”, en Owen Rees y Bernadette Nelson (eds.), *Cristóbal de Morales. Sources, Influences, Reception*, Woodbridge: Boydell & Brewer 2007, pp. 263-293.
- Hannas, Ruth, “Cerone, Philosopher and Teacher”, en *The Musical Quarterly*, vol. 21, núm. 4 (1935), pp. 408-422.
- Howell, Almonte y Miguel A. Roig-Francoli, “Sancta María, Thomas”, en *Grove Music Online*. Disponible en: <http://www.oxfordmusiconline.com> (Consulta: octubre de 2010).
- Jacobs, Charles, “Bermudo, Juan” en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol. 2, pp. 396-398.
- Jeppesen, Knud, *Kontrapunkt: Vokalpolyfoni*, Leipzig: Wilhelm Hansen, 1930.
- , *The Style of Palestrina and the dissonance*, 2a. edición, Copenhagen: Ejnar Munksgaard, 1946.

- Knighthon, Tess, *Música y músicos en la corte de Fernando el Católico, 1474-1516*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2001.
- , “Peñalosa, Francisco de”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 8, pp. 586-589.
- Kreitner, Kenneth, “Ave festiva ferculis and Josquin’s Spanish Reputation”, en *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 128, núm. 1 (2003), pp. 1-29.
- León Tello, Francisco José, *Estudios de historia de la teoría musical*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1962.
- , “Martínez de Bizcargui, Gonzalo”, en *Oxford music online*, Disponible en: <http://www.oxfordmusiconline.com> (Consulta: octubre de 2010).
- , “Podio, Guillermo de”, en *Oxford music online*, Disponible en: <http://www.oxfordmusiconline.com> (Consulta: febrero de 2011).
- , “Tovar, Francisco”, en *Oxford music online*, Disponible en: <http://www.oxfordmusiconline.com> (Consulta: octubre de 2010).
- Llorens, Cisteró José, “Salinas, Francisco”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 9, pp. 598-602.
- Martín Galán, Jesús, “Podio, Guillermo de”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 8, pp. 866-867.
- Moll, Kevin, *Counterpoint and compositional process in the time of Dufay: perspectives from German musicology*, Nueva York: Garland, 1997.
- Mitjana, Rafael, “Nuevas noticias referentes a la vida y las obras de Cristóbal de Morales”, en *Música sacrohispana*, XII/2 (1919), p. 15.
- Nelson, Bernadette, “A Little know part-book from Toledo. Music by Morales, Guerrero, Jorge de Santa María, Alonso Lobo and the others in Barcelona, Instituto Español de Musicología, Fondo de Reserva, Ms. 1”, en *Anuario Musical*, vol. LXV (2010), pp. 25-56.
- Otaola, Paloma, *El humanismo musical en Francisco Salinas*, Pamplona: Newbook, 1997.

- , *La Pensée musicale espagnole à la Renaissance: héritage antique et tradition medievale*, Paris: Harmattan, 2008.
- , *Tradición y modernidad en los escritos musicales de Juan Bermudo*, Kassel: Reichenberger, 2000.
- Owens, Jessie A. y Anthony M. Cummings (eds), *Music in Renaissance Cities and Courts*, Michigan: Harmonie Park Press, 1997.
- Palisca, Claude V., “Cerone, Pietro”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 3, pp. 491-495.
- , *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, New Haven-London: Yale University Press, 1985.
- Pedrell, Felip, *Los músicos españoles antiguos y modernos en sus libros o escritos sobre la música*, Barcelona: Torres y Seguí, 1888.
- Planchart, Alejandro E., “La música sacra en tiempos de Isabel la Católica: contexto de su época e historiografía moderna”, en *Acta Musicologica*, vol. LXXXII, Kassel, 2010, pp. 213-235.
- Rees, Owen y Bernadette Nelson (eds.), *Cristóbal de Morales. Sources, Influences, Reception*, Woodbridge: The Boydell Press, 2007.
- Reese, Gustave, *La música en el Renacimiento*, versión española de José María Martín Triana, Madrid: Alianza, 1988.
- Reif, Jo-Ann, “Music and Grammar: Imitation and Analogy in Morales and the Spanish Humanists”, en *Early Music History*, vol. 6 (1986), pp. 227-243.
- Rey Marcos, Juan José, *Portus Musice de Diego del Puerto*, Madrid: Joyas Bibliográficas, 1978.
- Rivera, Benito, “Harmonic Theory in Musical Treatises of the Late Fifteenth and Early Sixteenth Centuries”, en *Music Theory Spectrum*, vol. 1 (1979), pp. 80-95.
- , “Studies in Analysis and History of Theory: The Sixteenth and Seventeenth Centuries”, en *Music Theory Spectrum*, vol. 11, núm. 1 (1989), pp. 24-28.

- Robledo, Luis y otros, *Aspectos de la cultura musical en la Corte de Felipe II*, Madrid: Alpuerto 2000. Patrimonio musical español 6.
- Romeu, José, *La música en la Corte de los Reyes Católicos. Cancionero Musical de Palacio (siglos XV-XVI)*, Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1965. Colección Monumentos de la Música Española XIV.
- Rubio, Samuel, *Cristóbal de Morales: estudio crítico de su polifonía*, El Escorial: Real Monasterio de El Escorial, 1969.
- , *La polifonía clásica*, El Escorial, La ciudad de Dios 3, 1956.
- Ruiz, Juan, “The Mid-Sixteenth-Century Franco-Flemish Chanson in Spain. The evidence of Ms. 975 of the Manuel de Falla Library”, en *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, núm. 51 (2001), pp. 25-41.
- , “The sound of the hollow mountain: Musical tradition and innovation in Seville Cathedral in the early Renaissance”, en *Early Music History*, vol. 29 (2010), pp. 189-240.
- Schroeder, Eunice, “Dissonance Placement and Stylistic Change in the Fifteenth Century: Tinctoris's Rules and Dufay's Practice”, en *The Journal of Musicology*, vol. 7, núm. 3 (1989), pp. 366-389.
- Sachs, Klaus-Jürgen, *Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert Untersuchungen zum Terminus*, Wiesbaden: Steiner, 1974.
- Schubert, Peter, “Counterpoint pedagogy in the Renaissance”, en Thomas Christensen, (ed.), *The Cambridge History of Western Music*, Cambridge University Press, 2007, pp. 503-533.
- Serrano Velasco, Ana y otros, *Estudios sobre los teóricos españoles de canto gregoriano de los siglos XV al XVIII*, Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1980.
- Stevenson, Robert, *Juan Bermudo*, La Haya: Martinus Nijhoff, 1960.

- , *La música en la catedral de Sevilla (1478-1606): Documentos para su estudio*, Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1986.
- , “Pedro Cerone (1566-1625): Imposter or Defender of the faith”, en *Inter-American Music Review*, XVI/1 (1997), pp. 1-27.
- , *Spanish Cathedral Music in the Golden Age*, Berkeley: University of California Press, 1961.
- , *Spanish music in the Age of Columbus*, La Haya: Martinus Nijhoff, 1960.
- Subirá, José, *Los tres tratados musicales de Domingo Marcos Durán*, Madrid: Joyas Bibliográficas, 1977.
- Zaldívar, Álvaro, “El ‘Arte de música’ (Valladolid, 1592) de Francisco Montanos y la explicación de la modalidad polifónica en la España del tardío Renacimiento”, en *Itamar*, 1 (2008), pp. 9-17.
- , “La teoría musical en tiempos de Cabezón, su presencia en la música práctica del organista burgalés: efectos y afectos modales”, en *Revista de Musicología*, XXXIV/2 (2008), pp. 133-156.
- Wagner, Lavern J., “Music Composers from the Low-Countries at the Spanish Court of Philip II”, en Paul Becquart y Henri Vanhulst (eds.), *Musique des Pays-Bas anciens. Musique espagnole ancienne (1450-1650)*, Lovaina: Peeters, 1988, pp. 193-214.
- Woodley, Ronald, “A Review of the Documentary Biographical Evidence”, en *Journal of the American Musicological Society*, vol. 34, núm. 2 (1981), pp. 217-248.