

Universitat Autònoma de Barcelona

Facultad de Filosofía y Letras

Departamento de Arte y Musicología

Tesis Doctoral

Mención “Doctor Internacional”

EL FABORDÓN A LA LUZ DE LAS FUENTES

HISPÁNICAS DEL RENACIMIENTO (*ca.* 1480-1626):

**FÓRMULAS Y FABORDÓN ELABORADO EN EL MARCO
DEL OFICIO DIVINO**

Autor:

Sergi Zauner

Directora:

Maricamen Gómez Muntané

2014

A Mercè y Laura

AGRADECIMIENTOS

Las personas que, de una forma u otra, prestaron su ayuda durante la elaboración de la Tesis que presentamos son innumerables. Sin su colaboración, la confección y finalización del trabajo nunca hubieran sido posibles. A todos ellas, mi más sentido agradecimiento. A mi familia y amigos, les debo la paciencia y la comprensión. A mis colegas y maestros, la disponibilidad y los consejos. Al personal de las bibliotecas y archivos visitados, y en especial a los de la Biblioteca de Catalunya y la Biblioteca Manuel de Falla, la amabilidad y diligencia. A Raúl García, Florian Besthorn, Maria Sadurní, Montse Molina y Pau Vázquez, el proveerme una y otra vez (y otra) de material bibliográfico imprescindible. A Manuel Pedro Ferreria y Rosa Nacente, el facilitarme copias de fuentes y documentos. A Juan Ramón Capella, maestro y amigo, las revisiones y consejos, siempre desinteresados. A mis padres, Josep Maria, Nadia, Roger, Mercè, Dario y Montse, el ayudarme a pulir el texto y a enmendar las siempre escurridizas erratas.

Cuatro de entre los numerosos especialistas que, consciente o inconscientemente, han aportado elementos a la elaboración de la Tesis merecen mención especial: Greta Olson, Juan Carlos Asensio, Gabriel Seguí y Juan Ruíz. En distintos momentos y contextos, cada uno de ellos aguantó estoicamente infinitas consultas, a menudo surgidas de la impaciencia más que de la observación razonada, que habrían de poner solución a infinitas dudas. Deseo agradecer profundamente al Prof. Rainer Kleinertz su apoyo profesional y académico, y el haberme brindado la posibilidad de gozar de las ventajas de la tradición musicológica alemana. Finalmente, mi mayor agradecimiento va destinado a la Dra. Maricarmen Gómez, de quien sin duda he adquirido mi más preciado aprendizaje: el respeto por la disciplina musicológica y el trabajo bien hecho. Sin su confianza, experiencia y dedicación, ni una sola línea del presente trabajo habría visto la luz.

INDICE

Lista de ejemplos	vii
Lista de tablas	xii
Lista de ilustraciones	xiv
Lista de abreviaturas	xv
Resumen	xvi
Zusammenfassung	xvii
I. PRELIMINARES	1
1. INTRODUCCIÓN	2
1.1. Objetivos	
1.2. Estado de la cuestión	5
1.2.1. El problema de la terminología	6
1.2.2. La controversia del origen	11
1.2.3. Forma, estilo y carácter esquemático de los testimonios escritos del fabordón de versículo único	17
1.2.4. El fabordón hispánico	20
1.3. Metodología	24
1.3.1. Estructura del trabajo	24
1.3.2. Fuentes empleadas	26
1.3.3. Criterios de edición musical	29
2. LA SALMODIA HISPÁNICA: TRADICIÓN MELÓDICA CANTOLLANISTA	30
2.1. Concordancias y variantes respecto a la tradición romana	30
2.2. Tradición melódica hispánica	47
2.3. Conclusiones	55
II. EL FABORDÓN EN LAS FUENTES DE POLIFONÍA VOCAL	57
3. LAS FÓRMULAS DE FABORDÓN: PRIMEROS TESTIMONIOS (ca. 1480-1520):	58
3.1. Fórmulas de fabordón en <i>E-Bbc M454</i> .	

Consideraciones preliminares	59
3.1.1. Colección de fórmulas ordenadas por tonos: un formato característico	66
3.2. Otros testimonios tempranos: <i>I-MC 871</i> , <i>E-Sc 7-1-28</i> y <i>E-Mp 1335</i>	88
3.3. Conclusiones	100
4. FÓRMULAS Y FABORDONES ELABORADOS: EL CASO DE <i>E-Bbc 1166/1967</i> (ca. 1540)	103
4.1. Fabordones de versículo único en <i>E-Bbc M1166/1967</i>	110
4.2. Fabordones elaborados en <i>E-Bbc M1166/1967</i>	128
4.3. Conclusiones	153
5. UNIDAD DE LA TRADICIÓN	156
5.1. La Catedral de Toledo	157
5.2. El Monasterio de Santa Cruz de Coimbra	171
5.3. Sur de la Península Ibérica	185
5.4. La Catedral de Vic	202
5.5. El “lugar común”	212
5.6. Conclusiones	216
6. SALMODIA POLIFÓNICA EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVI	219
6.1. El canon del siglo XVI	224
6.1.1. Salmodia de tipología renovadora	230
A. Francisco Guerrero	230
B. Rodrigo de Ceballos	243
C. Tomás Luis de Victoria	252
6.1.2. Salmodia de tipología tradicional	260
A. Melchor Robledo	260
B. Juan Navarro	268
6.2. Camino al Barroco: la policoralidad	275
6.3. Conclusiones	292
III. EL FABORDÓN EN LAS FUENTES DE MÚSICA INSTRUMENTAL	296
7. EL FABORDÓN EN LAS FUENTES PARA VIHUELA	301
7.1. <i>Los Tres libros de música en cifras para vihuela de</i>	

Mudarra (Sevilla, 1546)	304
7.2. El libro de música de vihuela intitulado <i>Silva de Sirenas</i> de Enríquez de Valderrábano (Valladolid, 1547)	310
7.3. El <i>Libro de música de vihuela</i> de Diego Pisador (Salamanca, 1552)	312
7.4. La <i>Orphenica lyra</i> de Miguel de Fuenllana (Sevilla, 1554)	316
7.5. Conclusiones	328
8. EL FABORDÓN EN LAS FUENTES PARA ÓRGANO	330
8.1. Fuentes prácticas	331
8.2. El <i>Arte de tañer fantasía</i> de Tomás de Santa María (Valladolid, 1565)	352
8.3. Conclusiones	356
9. EL FABORDÓN EN LAS FUENTES DE MINISTRILES	359
9.1. <i>E-GRmf 975</i>	361
9.2. Las fuentes de Lerma (<i>E-LERc 1</i> y <i>NL-Uu 3.L.16</i>)	371
9.3. <i>MEX-Pc 19</i>	384
9.4. Conclusiones	389
10. CONCLUSIONES	392
Schlussfolgerungen	401
FUENTES CITADAS	408
BIBLIOGRAFÍA	414

LISTA DE EJEMPLOS

1.1. Guilelmus Monachus, <i>De preceptis artis musice</i> , fol. 32: modelo de técnica de fabordón	9
1.2. Anónimo, fabordón de Tono VIII (<i>P-Cug 12</i> , fol. 187)	18
2.1. Pedro Cerone, <i>El Melopeo y Maestro</i> (Lib. III, Caps. 41-42): variantes entre las tradiciones salmódicas romana e hispánica	31
2.2. Variante de la <i>differentiae</i> del Tono VIII de tradición hispánica	37
2.3. Orlando de Lasso, fabordón de Tono I (<i>D-Mbs 2º Mus. Pr. 12/2</i> , fol. 1v)	39
2.4. Anónimo, fabordón de Tono I (<i>E-MO 750</i> , fols. 36v-37)	39
2.5. Anónimo, Fabordón de Tono I (<i>E-PAbm R.6829</i> , fols. 108v-109)	40
2.6. Fórmulas melódicas para los Tonos I y VI	44
2.7. Jacobus de Liège, Tono Peregrino (<i>Speculum Musicae</i> , Cap. 86)	45
3.1. Anónimo, fabordón de Tono I (<i>E-Bbc M454</i> , fol. 72v)	62
3.2. Anónimo, fabordón de Tono VI (<i>E-Bbc M454</i> , fol. 183v)	64
3.3. <i>E-Bbc M454</i> , fols. 144v-148: colección de fabordones ordenados por tonos	68
3.4. <i>E-Bbc M454</i> , fols. 144v-148: fórmula melódica común	73
3.5. <i>I-MC 871</i> : fragmentos de fabordones a tres voces	75
3.6. Anónimo, <i>Te deum</i> (<i>E-SE s.s.</i> , fols. 101v-102): primeros cuatro versículos	78
3.7. Anónimo, <i>Te Deum</i> (<i>E-SE s.s.</i> , fols. 101v-102): estructura interválica	80
3.8. Concordancia entre el <i>Te Deum</i> de <i>E-SE s.s.</i> y el de Binchois	81
3.9. Génesis de un fabordón	83
3.10. Comparación de un fabordón confeccionado según las reglas de Guilelmus Monachus y un fabordón de <i>E-Bbc M454</i>	84
3.11. Entradas de génesis contrapuntística y armónica	85
3.12. Pedro Oriola, <i>In exitu Israel</i> (<i>E-MC 871</i> , p. 253)	89
3.13. Anónimo, fabordón de Tono Peregrino (<i>E-Sc 7-1-28</i> , fol. 87)	92
3.14. Anónimo, fabordón de Tono VI (<i>E-Mp 1135</i> , fol. 232)	96
4.1. <i>E-Bbc M1166/1967</i> , fols. 49v-59: <i>cantus firmus</i> de la colección de fabordones ordenados por tonos	110
4.2. Fabordón de Tono II: fuentes concordantes	114
4.3. Fabordón de Tono I: fuentes concordantes	120
4.4. <i>E-Bbc M681</i> , fols. 72v-74: concordancia parcial entre fabordones de distinto tono	122
4.5. Adrian Coclico, fabordón de Tono I (<i>Compendium musices</i> , fol. L iijv)	124

4.6. Acordes en primera inversión en fabordones hispánicos	125
4.7. Anónimo, fabordón de tipología simple (<i>E-Bbc M1166/M196</i> , fols. 57v-58)	127
4.8. Variantes de las antífonas de Vísperas del Corpus	132
4.9. <i>E-Bbc M1166/1967</i> : cadencias <i>flexa</i> en fabordones elaborados	140
4.10. Anónimo, <i>Laetatus sum</i> (<i>E-Bbc M1166/1967</i> , fols. 78v-80)	142
4.11. Anónimo, <i>In exitu Israel</i> (<i>E-Bbc M1166/M1967</i> , fols. 58v-59)	145
4.12. Anónimo, <i>Confitebor tibi</i> de Tono VII (<i>E-Bbc M1166/1967</i> , fols. 63v-66): versículo primero	148
4.13. Anónimo, <i>Benedictus</i> de Tono VI (<i>E-Bbc M1166/1967</i> , fols. 100v-14): dos primeros versículos	150
4.14. Pedro de Pastrana, <i>Dixit Dominus</i> (<i>E-Bbc M1166/1967</i> , fol. 60v): <i>cantus firmus</i> de tradición romana	151
4.15. <i>E-Bbc M1166/1967</i> : <i>differentiae</i> romana e hispánica de Tono VIII	152
5.1. Andrés de Torrentes, <i>Eripe me, Domine</i> (<i>E-Tc 18</i> , fols. 45v-47): fórmula α empleada como <i>cantus firmus</i>	160
5.2. Andrés de Torrentes, <i>Levavi oculos</i> (<i>E-Tc 18</i> , fols. 47v-50)	161
5.3. Cristóbal de Morales, <i>Lauda, Jerusalem</i> (<i>E-Tc 25</i> , fols. 67v-68): tercer versículo	163
5.4. Cristóbal de Morales, <i>Levavi oculos</i> (<i>E-Tc 25</i> , fols. 69v-70): <i>cantus</i>	164
5.5. Cristóbal de Morales, <i>Eripe, me</i> (<i>E-Tc 25</i> , fol. 74v-75): cadencia <i>flexa</i>	165
5.6. Cristóbal de Morales: <i>Nunc dimittis</i> (<i>E-Tc 25</i> , fols. 53v-54): entradas de los versículos primero y segundo	167
5.7. <i>E-Tc 21</i> , fols. 90v-94: <i>cantus firmus</i> de la colección de fórmulas	169
5.8. <i>E-Tc 21</i> , fols. 90v-94: entradas de génesis contrapuntística	170
5.9. <i>P-Cug 12</i> , fols. 187-188: <i>cantus firmus</i> de fórmulas de fabordón	173
5.10. Fabordones de tipología libre	176
5.11. <i>E-Boc 7</i> , fol. 69v: falta de correspondencia entre ritmo y prosodia	178
5.12. Anónimo, fabordón de Tono I (<i>E-Bbc M708</i> , fols. 45v-46r)	179
5.13. Anónimo, <i>Dixit dominus</i> (<i>P-Cug 7</i> , fols. 21v-24): primer hemistiquio de los versículos tercero y séptimo	181
5.14. <i>P-Cug 6</i> : Cadencia <i>flexa</i> de fabordones elaborados	184
5.15. <i>E-PAbm R.6829</i> , fols. 109-110: fabordón concordante	188
5.16. <i>E-PAbm R.6829</i> (fols. 107v-110): fórmula α empleada como <i>cantus firmus</i>	190
5.17. <i>Cantus firmus</i> de Tono I de tradición romana	191
5.18. Fabordón de Tono I: fuentes concordantes	192

5.19. <i>E-PAbm R.6829: cantus firmus</i> de los <i>Misereres</i>	196
5.20. <i>Miserere</i> concordante	200
5.21. Anónimo, fabordón de Tono IV (<i>E-Bbc M681</i> , fols. 71v-72)	204
5.22. Anónimo, <i>Miserere</i> (<i>E-Bbc M681</i> , fols. 96v-97)	209
5.23. <i>E-Bbc M681</i> : cadencias <i>flexa</i> opcionales	211
5.24. Fabordón de Tono VIII: fuentes concordantes	214
6.1. Martín Lutero, <i>Magnificat</i> en fabordón (<i>Geistliche lieder auff's new gebeessert</i> , fols. 171v-172)	220
6.2. Francisco Guerrero, <i>Confitebor tibi</i> : recursos habituales para señalar la cesura entre los hemistiquios	233
6.3. Francisco Guerrero, <i>In exitu Israel</i> : formas de evitar la cesura entre los hemistiquios	233
6.4. Correspondencia entre categoría litúrgica y tipo de imitación en obras de Francisco Guerrero	234
6.5. Francisco Guerrero, <i>In exitu Israel</i> : muestras de factura musical	236
6.6. Francisco Guerrero, <i>Lauda Jerusalem</i> : efecto policoral	237
6.7. Francisco Guerrero, <i>Dixit Dominus</i> : fuentes concordantes	240
6.8. Fabordones de Tonos IV y VI: fuentes concordantes	244
6.9. Rodrigo de Ceballos: correspondencia entre categoría litúrgica y tipo de imitación	248
6.10. Rodrigo de Ceballos: recursos habituales para truncar la homofonía en los salmos	250
6.11. Rodrigo de Ceballos, <i>Dixit dominus</i> : encabalgamiento entre dos hemistiquios	250
6.12. Tomás Luis de Victoria: correspondencia entre categoría litúrgica y tipo de imitación	254
6.13. Tomás Luis de Victoria, <i>Confitebor tibi</i> : fonomofonía truncada por la anticipación de una voz	257
6.14. Tomás Luis de Victoria, <i>Credidi</i> : elisión de texto	258
6.15. Tomás Luis de Victoria, <i>Nisi Dominus</i> : empleo del tono salmódico como material estructural	259
6.16. Melchor Robledo: correspondencia entre categoría litúrgica y tipo de entrada	262
6.17. Melchor Robledo, <i>Domine probasti</i> : versículo final	264
6.18. Entradas de génesis contrapuntística en los salmos de Melchor Robledo	266
6.19. Empleo de la fórmula α como <i>cantus firmus</i> en salmos de Melchor Robledo	267
6.20. Juan Navarro: correspondencia entre categoría litúrgica y tipo de entrada	271
6.21. Juan Navarro, <i>Laetatus sum</i> de Tono VI: modificación del <i>cantus firmus</i>	272

6.22. Juan Navarro, <i>Nisi Dominus</i> de Tono VIII: doxología	274
6.23. Joan Pau Pujol, <i>Beatus vir</i> : elaboració de la cadencia	284
6.24. Joan Pau Pujol, <i>Credidi</i> : uso retórico de las repeticiones	290
6.25. Joan Pau Pujol, <i>Laudate Dominum</i> : dependencia armónica entre los coros	291
7.1. Alonso de Mudarra, fabordones de Tono VII y I (<i>Tres libros de música</i> , fols. 16-16v)	305
7.2. Alonso de Mudarra, <i>Deus, auribus</i> (<i>Tres libros de música</i> , fol. 110): variantes entre versículos	308
7.3. Alonso de Mudarra, <i>Deus, auribus</i> (<i>Tres libros de música</i> , fols. 110): <i>flexa</i>	309
7.4. Enríquez de Valderrábano, <i>Cum invocarem</i> (<i>Silva de Sirenas</i> , fol. 31)	311
7.5. Diego Pisador, <i>Dixit Dominus</i> (<i>Libro de música de vihuela</i> , fol. 16)	314
7.6. Diego Pisador, <i>Libro de música de vihuela</i> , fols. 16-16v: entradas de génesis contrapuntística	315
7.7. Miguel de Fuenllana, <i>Orphenica lyra</i> , fol. 111: diferencia de registro y de finales en fabordones de Tono VIII	319
7.8. Francisco de Guerrero, <i>Dixit Dominus</i> de Tono I	323
7.9. Francisco de Guerrero, <i>Dixit Dominus</i> de Tono V: entrada imitativa del segundo versículo	323
7.10. Francisco Guerrero, <i>Dixit Dominus</i> de Tono III	325
8.1. Venegas de Henestrosa, <i>Libro de cifra nueva</i> , fols. 11-11v: fórmula α empleada como <i>cantus firmus</i>	334
8.2. Fabordón de Tono VIII: fuentes concordantes	335
8.3. Fabordón de Tono IV concordantes: variantes	336
8.4. Antonio de Cabezón, <i>Obras de música</i> , fols. 13-20v: fórmula α empleada como <i>cantus firmus</i>	339
8.5. Fabordón de Tono VII concordante: variantes	340
8.6. Venegas de Henestrosa, <i>Libro de cifra nueva</i> , fols. 11-11v: relación entre fabordones llano y glosado de Tono I	342
8.7. Venegas de Henestrosa, <i>Libro de cifra nueva</i> : relación entre fabordones llano y glosado de Tono VI	343
8.8. Venegas de Henestrosa, <i>Libro de cifra nueva</i> , fols. 11-11v: <i>quiebros</i>	345
8.9. Modificaciones del fabordón de Mudarra en la reedición de Luis Venegas de Henestrosa	350
8.10. Tomás de Santa María, fabordón de Tono I (<i>Arte de tañer fantasía</i> , fol. 43v)	355
9.1. Francisco Guerrero, fabordón de Tono I (<i>E-GRmf 975</i> , fols. 100v-101): entrada del primer versículo	363

9.2. Francisco Guerrero, fabordón de Tono I (<i>E-GRmf 975</i> , fols. 100v-106): entrada imitativa y factura idiomática del tercer versículo	364
9.3. Pedro de Pastrana (?), fabordón de Tono I concordante: variantes	366
9.4. Anónimo, fabordón de Tono I (<i>E-GRmf 975</i> , fols. 3v-4)	368
9.5. Anónimo, fabordón de Tono I (<i>E-GRmf 975</i> , fols. 3v-4)	369
9.6. Anónimo, <i>Dixit Dominus</i> de Tono VI (<i>E-GRmf 975</i> , fols. 13v-14)	369
9.7. Anónimo, fabordón de Tono VIII (<i>E-GRmf 975</i> , fols. 83v-84)	370
9.8. Cristóbal de Morales, fabordón de Tono VIII (<i>E-LERc 1</i> , fols. 42v-43): primer versículo	374
9.9. Anónimo, fabordón “para chirimías” de Tono VI (<i>E-LERc 1</i> , fols. 27v-28; <i>NL-Uu 3.L.16</i> , fols. 29v-30)	375
9.10. <i>E-LERc 1</i> , fols. 27v-29 y <i>NL-Uu 3.L.16</i> , fols. 29v-30: fórmula α empleada como <i>cantus firmus</i>	376
9.11. Anónimo, <i>Cum invocarem</i> (<i>E-LERc 1</i> , fol. 42): propuesta de edición	377
9.12. Cadencia <i>flexa</i>	378
9.13. Juan Fernández Garzón (?), Fabordón de Tono IV (<i>NL-Uu 3.L.16</i> , fols. 68v-69): final del tercer versículo	379
9.14. Anónimo, fabordón de Tono VIII (<i>NL-Uu 3.L.16</i> , fol. 42)	380
9.15. <i>NL-Uu 3.L.16</i> , fol. 42v: fórmula α	□□□
9.16. Philippe Rogier, fabordón de Tono I (<i>E-LERc 1</i> , fols. 3v-4): comienzo del primer versículo	382
9.17. Philippe Rogier, fabordón de Tono VII (<i>E-LERc 1</i> , fols. 7v-10): versículo sexto, comienzo del segundo hemistiquio	383
9.18. Ginés Martínez: fabordón de Tono I (<i>MEX-Pc 19</i> , fols. 151v-153): entradas de los versículo primero y tercero	386
9.19. Gil de Ávila, fabordón de Tono VI (<i>MEX-Pc 19</i> , fol. 38v): fórmula α empleada como <i>cantus firmus</i>	387
9.20. <i>US-Bll 2</i> , fols. 5v-6: fabordones basados en la fórmula α	□□□

LISTA DE TABLAS

1.1. Fuentes más tempranas que copian fabordones	13
2.1. Entonaciones salmódicas en tratados y libros litúrgicos españoles de los siglos XV- XVII	48
3.1. <i>E-Bbc M454</i> : fabordones	62
4.1. <i>E-Bbc M1166/1967</i> : fabordones	106
4.2. Antífonas de Vísperas de la Festividad de Corpus Christi	130
4.3. Antífonas de Segundas Vísperas para festividades marianas en breviarios pretridentinos	135
4.4. Estructura <i>alternatim</i> de fabordón elaborado según <i>E-Bbc M1166/1967</i> , fols. 70v-72v	139
5.1. <i>Toledo 1546</i> : Localización de los salmos	158
5.2. Posibles contextos de los salmos de Cristóbal de Morales (<i>E-Tc 25</i> , fols. 67v-80)	167
5.3. <i>E-Tc 21</i> : fabordones	167
5.4. Fuentes de Santa Cruz de Coimbra: fabordones	172
5.5. Estructura <i>alternatim</i> de distintos testimonios de <i>Confitebor tibi</i>	182
5.6. <i>E-PAbm R.6829</i> : fabordones	186
5.7. <i>Misereres</i> polifónicos en fuentes hispánicas e iberoamericanas del siglo XVI	198
5.8. <i>E-Bbc M681</i> : fabordones	203
6.1. Francisco de Guerrero, <i>Liber vesperarum</i> (Roma, 1584): Salmos	232
6.2. Francisco de Guerrero, <i>Liber vesperarum</i> : factura musical de los salmos	235
6.3. Francisco de Guerrero, <i>Liber Vesperarum</i> : tratamiento y disposición del <i>cantus firmus</i> en los salmos	238
6.4. Francisco Guerrero, <i>Dixit Dominus</i> : fuentes concordantes	239
6.5. Rodrigo de Ceballos (?): fabordones elaborados	247
6.6. Rodrigo de Ceballos: factura musical de los salmos	249
6.7. Rodrigo de Ceballos: disposición y tratamiento del <i>cantus firmus</i> en los salmos	251
6.8. Tomás Luis de Victoria, <i>I-Rn 130</i> : salmos	254
6.9. Tomás Luis de Victoria: factura musical de los salmos con versículos impares	256
6.10. Tomás Luis de Victoria: factura musical de los salmos con versículos pares	256
6.11. Melchor Robledo: salmos conservados	261
6.12. Melchor Robledo: disposición del <i>cantus firmus</i> en los salmos y características	263
6.13. Juan Navarro, <i>Psalmi, Hymni ac Magnificat</i> (Roma, 1590): Salmos	270

6.14. Juan Navarro: disposición del <i>cantus firmus</i> en los salmos y características	272
6.15. Tomás Luis de Victoria: salmos policorales	277
6.16. Joan Pau Pujol: salmos en <i>E-Bbc M786-789</i>	284
6.17. Joan Pau Pujol, <i>E-Bbc M789</i> : disposición del <i>cantus firmus</i> en los salmos y características	286
6.18. Joan Pau Pujol, <i>E-Bbc M78</i> : disposición del <i>cantus firmus</i> en los salmos y características	286
6.19. Impresos de Victoria en la catedral de Barcelona (año 1612)	289
7.1. Francisco de Guerrero, fabordones: fuentes concordantes	320
7.2. Francisco Guerrero, <i>Orphenica lyra</i> : fabordones	321
8.1. Venegas de Henestrosa, <i>Libro de cifra nueva</i> : fabordones	333
8.2. Antonio de Cabezón, <i>Obras de música para tecla, arpa y vihuela</i> : fabordones	337
8.3. Glosas recogidas en el <i>Arte de tañer fantasía</i> de Tomás Santa María y en el <i>Tratado de glosas</i> de Diego Ortiz	347
8.4. Tomás de Santa María, <i>Arte de tañer fantasía</i> : fabordones	353
9.1. <i>E-GRmf 975</i> : fabordones y doxologías	362
9.2. <i>NL-Uu 3.L.16</i> : fabordones	373
9.3. <i>E-LERc 1</i> : fabordones	373
9.4. <i>MEX-Pc 19</i> : fabordones conservados	384

LISTA DE ILUSTRACIONES

2.1. Franchino Gaffurio, <i>Practica musicae</i> , fol. 57 (detalle)	34
2.2. Luis de Villafranca, <i>Breve instrucción</i> , fol. D iiii (detalle)	35
2.3. Francisco Tovar, <i>Libro de música práctica</i> : Dedicatoria	41
3.1. <i>E-Bbc M454</i> , fol. 183v (detalle)	65
3.2. <i>E-Mp 1335</i> , fol. 274 (detalle)	95
4.1. <i>E-Bbc M888</i> , fol. 120 (detalle)	131
4.2. <i>E-Bbc M1166/1967</i> , fol. 71	138
5.1. <i>P-Cug 12</i> , fol. 19 (detalle)	177
5.2. Cristóbal de Morales (?), <i>Dixit Dominus</i> (<i>E-PAbm R.6829</i> , fol. 109v)	188
5.3. Atribuciones a Josquin en fuentes hispánicas	189
5.4. Origen del fragmento empleado para encolar el último fascículo de <i>E-Bbc M681</i>	207
5.5. <i>E-Bbc M681</i> , fol. 89v (detalle)	210
7.1. Alonso de Mudarra, <i>Tres libros de música</i> , fol. 109 (detalle)	306
7.2. Diego Pisador, <i>Libro de música de vihuela</i> , fol. 16 (detalle)	313
7.3. Miguel de Fuenllana, <i>Orphenica lyra</i> , fol. 110v (detalle)	318
7.4. Miguel de Fuenllana, <i>Orphenica lyra</i> , fol. 111v (detalle)	319
8.1. <i>Libro de cifra nueva</i> , fol. 10 (detalle)	351
9.1. <i>NL-Uu 3.L.16</i> , fol. 42 (detalle)	376

LISTA DE ABREVIATURAS

c./cc. compás/compases

cf. *cantus firmus*

ex. exeunte

in. ineunte

v. versículo

RESUMEN

La presente Tesis Doctoral está dedicada a un estudio exhaustivo de la tradición escrita del fabordón en la Península Ibérica entre *ca.* 1480-1626 a partir de los testimonios que nos han llegado en las fuentes musicales. El objeto principal es definir, previa identificación del mayor número posible de fuentes del Renacimiento hispánico que incluyen fabordones, las características musicales del género y su transmisión. El trabajo se halla dividido en dos partes principales que se corresponden con los dos tipos básicos de fuentes estudiadas, a saber, vocal e instrumental.

El acotamiento del marco cronológico se ha realizado a través de dos criterios de naturaleza distinta. La elección de la fecha inicial viene determinada por el hecho de que los primeros ejemplos del género aparecen en fuentes cuya copia ha sido situada en torno a ella. La elección del extremo cronológico opuesto es de carácter convencional y se corresponde con la muerte de Joan Pau Pujol (1570-1626), el compositor más tardío al que dedicaremos nuestra atención. La elección está justificada en el hecho de que este autor se sitúa a medio camino entre dos épocas: junto a testimonios de salmodia polifónica dotada de los rasgos característicos de la tradición renacentista, compuso un importante número de salmos policorales, lenguaje característico de los compositores hispánicos del Barroco.

Una de las principales aportaciones del trabajo consiste en una descripción detallada de la naturaleza del fabordón vocal de versículo único, o fórmulas de fabordón. En otras palabras, de definir los procedimientos a través de los que cobraba vida y se integraba en la actividad litúrgico-musical. La puesta en común del repertorio conservado, por otro lado, nos ha permitido sacar a la luz algunos rasgos de su transmisión. En especial, la existencia de una serie de fórmulas melódicas y polifónicas que sin duda representaron un respaldo importante para el desarrollo de la tradición.

La segunda variante del género vocal estudiada en profundidad es el fabordón elaborado, piezas salmódicas que incluyen música para todos los versículos a cantar en polifonía y que, por lo tanto, pierden todo carácter formulario. A partir de múltiples indicios que permiten sacar a la luz procesos evolutivos, ofrecemos hipótesis sobre el origen de la salmodia polifónica elaborada desde un punto de vista cronológico y causal. Para ello se completa la información extraída de las fuentes musicales con referencias documentales de tipo diverso. Nuestra Tesis pone de manifiesto la importancia que para el caso tuvo el fabordón de versículo único, fundamento a partir de la que se desarrollaron los rasgos formales y estilísticos de la salmodia elaborada. Describimos, por otro lado, los procedimientos a través de los que los compositores del siglo XVI enriquecieron tal fundamento con el fin de dotar a sus obras de mayor interés.

La segunda parte principal del trabajo está dedicada al fabordón instrumental, esto es, testimonios del género incluidos en las fuentes para órgano, vihuela y minisitriales. Por un lado, definimos aquellos elementos compartidos por las prácticas vocal e instrumental. Por el otro, identificamos los rasgos característicos de la tradición del fabordón instrumental tanto en lo que se refiere a rasgos formales y estilísticos como a las características de su transmisión.

ZUSAMMENFASSUNG

Bei dieser Dissertation handelt es sich um eine ausführliche, auf den überlieferten musikalischen Quellen basierende Etüde der schriftlichen Tradition des *fabordón* Spaniens zwischen ca. 1480 und 1626. Nach einer Identifizierung möglichst vieler Quellen aus der spanischen Renaissance, die *fabordones* beinhalten, besteht das wesentliche Ziel der Arbeit darin, die musikalischen Merkmale der Gattung und ihrer Überlieferung zu beschreiben. Die grundsätzliche Gliederung der Abhandlung in zwei Teile ist dabei in der jeweiligen Annäherung anhand vokaler und instrumentaler Quellen begründet.

Für die Abgrenzung des chronologischen Rahmens wurden zwei unterschiedliche Typen von Kriterien angewandt. Die Dissertation beginnt mit den frühesten überlieferten Beispielen der Gattung, wogegen das Ende des zeitlichen Rahmens durch ein konventionelles Kriterium begrenzt ist: Nämlich dem Tod von Joan Pau Pujol im Jahre 1626, dem spätesten Komponist, mit dem sich die Arbeit befasst. Die Auswahl begründet sich in der Tatsache, dass die musikalische Tätigkeit Pujols in die Umbruchphase zweier Epochen fällt. Einerseits komponierte er polyphone Psalmen, die den typischen Merkmalen der Renaissance entsprechen. Auf der anderen Seite schrieb er auch mehrstimmige Psalmen, die die Handschrift der spanischen Barock-Komponisten tragen.

Einer der wesentlichen Beiträge der Dissertation ist eine detaillierte Beschreibung des aus einem einzelnen Vers bestehenden vokalen „Formel-*fabordón*“ (*Fórmula de fabordón*), wobei an dieser Stelle die Verfahren bestimmt werden, durch welche er in die liturgische, musikalische Realität integriert wurde. Zusätzlich werden durch die Zusammenstellung des Repertoires einige Merkmale der Überlieferung dieser Art der Gattung beleuchtet. Besonders interessant ist hierbei die Identifizierung bestimmter melodischer und mehrstimmiger Stereotypen, die zweifellos eine wichtige Rolle in der Entwicklung der Tradition gespielt haben.

Eine zweite untersuchte vokale Form der Gattung ist der verschriftlichte *fabordón* (*fabordón elaborado*). Dabei handelt es sich um Psalmvertonungen, die Musik für all jene Versikel enthalten, die polyphon gesungen werden sollten und deshalb den Formel-Charakter des ersten Typs verloren haben. Im Zuge einer grundsätzlich positivistischen Annäherung, die sich vor Allem auf die Beschreibung überlieferter musikalischer Beispiele konzentriert, konnten zahlreiche Hinweise zusammengetragen werden, anhand derer sich historische Entwicklungsprozesse rekonstruieren lassen. Daraus resultierend werden einige Hypothesen über den zeitlichen und kausalen Ursprung des verschriftlichten *fabordón* präsentiert. Hierbei werden die aus den musikalischen Quellen gezogenen Informationen durch Hinweise aus dokumentarischen Quellen ergänzt. Darüber hinaus wird aufgrund der formalen und stilistischen Übereinstimmungen beider *fabordón*-Arten darauf hingewiesen, dass der „Formel-*fabordón*“ als Basis der musikalischen Tradition fungierte, aus welcher sich wiederum der „verschriftlichte *fabordón*“ entwickelt hat. Außerdem wird beschrieben, welche Verfahren angewandt wurden, um diese Basis musikalisch zu bereichern.

Der zweite Hauptteil der Arbeit ist dem instrumentalen *fabordón* gewidmet, also solchen Stücken, die in den Quellen für Orgel, *viuela* und Blasensemble (*minisitriales*) zu finden sind. Einerseits werden an dieser Stelle diejenigen Merkmale beschrieben, die sowohl der vokalen als auch der instrumentalen Praktik zugrunde liegen. Zum anderen werden die partikulären Attribute der instrumentalen Tradition hinsichtlich ihrer Überlieferung sowie ihrer stilistischen und formellen Charakteristika untersucht.

I. PRELIMINARES

CAPÍTULO 1. INTRODUCCIÓN

1.1. Objetivos

Nuestra Tesis pretende acometer un estudio exhaustivo de la tradición del fabordón en la Península Ibérica entre *ca.*1480-1626 a partir de los testimonios que nos han llegado en las fuentes musicales. Si bien las investigaciones más recientes han puesto claramente de manifiesto la vinculación del fabordón hispánico con la tradición oral, tales testimonios representan la prueba más valiosa disponible. Sin embargo, hasta la fecha no ha sido objeto de un trabajo de investigación sistemático, una laguna pretendemos llenar en la medida de lo posible.

El acotamiento del marco cronológico se ha realizado a través de dos criterios de naturaleza distinta. La elección de la fecha inicial, *ca.*1480, viene determinada por el hecho de que los primeros ejemplos del género aparecen en fuentes cuya copia ha sido situada en torno a ella. La elección del extremo cronológico opuesto es de carácter convencional y se corresponde con la muerte de Joan Pau Pujol (1570-1626), el compositor más tardío al que dedicaremos nuestra atención. La elección está justificada en el hecho de que este autor se sitúa a medio camino entre dos épocas: junto a testimonios de salmodia polifónica dotada de los rasgos característicos de la tradición renacentista, compuso un importante número de salmos policorales, lenguaje característico de los compositores hispánicos del Barroco.

Nuestro principal objetivo consiste en definir, previa identificación del mayor número posible de fuentes del Renacimiento hispánico que incluyen fabordones, las características musicales del género y su transmisión. Basado en la observación y puesta en común de los testimonios prácticos que nos han llegado, su enfoque historiográfico es fundamentalmente de corte positivista. Sin embargo, el convencimiento de que la tradición del fabordón, género representativo de lo que se ha denominado como música de consumo —*Gebrauchsmusik*— se desarrolló en gran medida respaldada por procedimientos de tradición oral permitirá contextualizar dichas evidencias en un marco más amplio y complejo, para, de este modo, otorgarles el valor relativo que merecen.¹ En otras palabras, no pretendemos que de las conclusiones de nuestra Tesis se derive con una definición exhaustiva de la tradición del fabordón. Por el contrario, nos limitaremos a presentar las evidencias que de la misma nos ofrecen los testimonios conservados.

¹ La distinción entre música de consumo y música autónoma fue establecida por Heinrich Besseler en función del interés estético. Aunque el punto de vista de Besseler ha sido fuertemente criticado —tanto por el rechazo del que ha sido objeto la veracidad del concepto “música autónoma”, como porque toda la música litúrgica puede considerarse utilitaria y porque aplicar el concepto de “interés estético” a la música del Renacimiento es considerado como un anacronismo—, el concepto sigue siendo de utilidad para nuestro estudio, aunque antes vinculado a connotaciones litúrgico-funcionales que estéticas.

El cariz de nuestro enfoque historiográfico se deja ver especialmente en el Capítulo 4, en el que pretendemos fundamentar la hipótesis de que las características de la transmisión del fabordón indican que la tradición, aunque respaldada por el soporte escrito, se nutrió de un procedimiento característico de la *Gebrauchsmusik* y de la música de tradición oral: el empleo de elementos musicales recurrentes, o fórmulas.

Nuestro enfoque historiográfico es, por otro lado, más de tipo ontológico que genético o narrativo: está más centrado en la descripción de las características del fabordón como objeto que en dilucidar el origen del fenómeno o intentar perfilar su proceso evolutivo.² Sin embargo, no dejaremos de subrayar el eventual carácter novedoso de los testimonios comentados.

Uno de los principales intereses que han motivado nuestra investigación consiste en un intento de aportar una descripción detallada de la naturaleza del fabordón de versículo único como pieza escrita. En otras palabras, de definir los procedimientos a través de los que cobraba vida y se integraba en la actividad litúrgico-musical. Es precisamente en este aspecto, en el valor relativo del fabordón escrito como conjunto de signos de naturaleza prescriptiva —en claro contraste, por ejemplo, con el valor de una sonata clásica—, donde la vinculación del género con prácticas propias de la *Gebrauchsmusik* y la cultura de transmisión oral se pone más de manifiesto.

Junto a la preeminencia del enfoque ontológico avanzamos algunas hipótesis que pertenecen al terreno del discurso histórico de carácter narrativo. Desarrolladas a partir de la puesta en común e interpretación de múltiples indicios que permitan sacar a la luz procesos evolutivos, pretenden ofrecer respuestas al origen de la salmodia polifónica elaborada desde un punto de vista cronológico y causal. Para responder a tales interrogantes —*cuándo y por qué* se desarrolló una tradición compositiva de salmodia polifónica elaborada—, ha sido imprescindible completar la información extraída de las fuentes musicales con referencias documentales de tipo diverso. El espacio dedicado a estas cuestiones, no obstante, representa una parte muy breve del conjunto de nuestro estudio.

Más importante por lo que a los objetivos se refiere es la identificación de la tradición a partir de la que se desarrollaron los rasgos formales y estilísticos de la salmodia elaborada. Nuestra intención, por un lado, es definir la importancia que tuvo la tradición de fabordón de versículo único para la conformación de los fundamentos musicales de la tradición hispánica de salmodia polifónica elaborada. Por el otro, describir los procedimientos a través de los que los compositores del siglo XVI enriquecieron tales fundamentos con el fin de dotar a sus obras de mayor interés.

Finalmente, pretendemos definir aquellos elementos compartidos por las prácticas vocal e instrumental, al mismo tiempo que identificar los rasgos característicos de la tradición del fabordón instrumental tanto en lo que se refiere a rasgos formales y

² Para una definición de tales principios historiográficos, véase Treitler, «What Kind of Story is History?», 158.

estilísticos como a las características de su transmisión. A esta cuestión dedicamos la segunda parte de la Tesis.

1.2. Estado de la cuestión

La literatura especializada ha dado forma a los principales intereses del estudio del fabordón. Es imposible, no obstante, citar a todos los autores que han aportado elementos, ya sea en forma de comentario o de estudio monográfico, al conocimiento actual del género. Nuestro propósito es definir, a partir de sus aportaciones, los elementos del objeto de estudio que merece la pena desarrollar. En función del autor y del enfoque de la aproximación, los trabajos pasados se centran en intereses variables. Es importante incidir en esta diferencia de enfoque, pues, en ocasiones, la discordancia entre dos especialistas se debe más a ella que a la elaboración de hipótesis contrapuestas a partir de idénticas premisas.

El primer enfoque, que podemos denominar de corte clásico-formalista, se interesa especialmente por el fabordón como género escrito, esto es, como una pieza con rasgos específicos y cuya transmisión se produjo a través de la fuente escrita. No establece una distinción metodológica respecto al acercamiento a otros géneros, como por ejemplo la misa, en principio desvinculados de toda práctica improvisada.³ La aportación principal fue la de Murray Bradshaw, cuyo estudio fijó una definición del género que ha determinado el acercamiento de muchos autores posteriores.⁴ El punto de vista de Bradshaw se inscribe en una tradición que, deudora del positivismo, definió la disciplina musicológica durante gran parte del siglo XX.⁵

El segundo enfoque puede ser denominado como técnico, y se acerca al fabordón entendiéndolo por encima de todo como una práctica polifónica de improvisación o composición que, a partir de un momento dado, y en el marco de géneros litúrgicos concretos, cristalizó en una entidad musical con rasgos formales y estilísticos homogéneos. Para una parte de aquellos especialistas que se acercan al fabordón desde esta perspectiva, el testimonio escrito es un reflejo fragmentario y arbitrario de una tradición mucho más extensa. Por esta razón, reclaman cierta precaución a la hora de valorar la representatividad de las fuentes conservadas en relación al proceso de génesis y transmisión del fabordón. En parte influenciado por la etnomusicología, su enfoque se inscribe en un proceso de revalorización del lugar que ocuparon la improvisación y las prácticas de transmisión oral en la realidad litúrgico-musical del Medioevo y el Renacimiento.⁶ Un proceso de revaloración que, por lo

³ Dejamos aquí a un lado la práctica de la disminución.

⁴ Bradshaw, *The falsobordone*.

⁵ El caso de Kiwi, *Studien zur Geschichte des italienischen Liedmadrigals*, 14 es ilustrativo. Kiwi definió el fabordón a cuatro voces como una italianización del fabordón francés, a tres, en la que el carácter improvisado de la voz del Contraltus era sustituido por un Contrabassus de composición libre. Semejante observación, basada exclusivamente en las fuentes prácticas, sin tener en cuenta los testimonios teóricos y la documentación, representa un extremo paradigmático del acercamiento característico del enfoque clásico-formalista. En ningún caso nos proponemos realizar una crítica al trabajo de Bradshaw, Kiwi u otros especialistas que adoptan el mismo enfoque. Por el contrario, nuestra intención es definir el marco conceptual de su acercamiento, con el fin de identificar sus aciertos e inconvenientes.

⁶ Hasta donde sabemos, uno de los primeros autores en situar el fabordón en una tradición improvisada fue Ferand, *Die Improvisation*, 180. Este autor fue pionero en el interés por la improvisación en la música del Renacimiento. Véase, en este sentido, Ferand, «Sodaine and unexpected music in the

demás, ha conllevado una revisión historiográfica de algunos conceptos musicológicos clásicos.⁷

1.2.1. El problema de la terminología

Entre los temas que han preocupado a los especialistas, el primero y más importante es de tipo terminológico. En la literatura especializada identificamos una cierta confusión de nomenclatura, debida a dos razones fundamentales: el hecho de que “fabordón” es un término polisémico, empleado ya en el siglo XVI para denominar fenómenos musicales distintos, y a la existencia de variantes lingüísticas, como *fauxbourdon*, *falsobordone* y *faburdon*, a las que desde el ámbito musicológico se atribuye convencionalmente significados concretos.⁸ Empecemos por esta segunda cuestión.

El término *fauxbourdon* sitúa a todo aquel que se interese por la música del Renacimiento en un ámbito concreto: el siglo XV y la textura a tres voces. El término *falsobordone*, en cambio, suele vincularse al siglo XVI y a piezas a cuatro voces. Ningún músico procedente de una región de habla francesa o española, no obstante, hubiera empleado el término italiano para definir su propia práctica, ya fuera a tres o cuatro voces.⁹ Para ésta contaría con sus propios términos *fauxbourdon* y *fabordón*, respectivamente. Fenómenos idénticos, o parecidos, recibirían, así, denominación diversa en zonas de habla distinta. En sentido contrario: emplear el término

Renaissance» y Ferand, «Improvised vocal counterpoint in the late Renaissance and early Baroque». La revalorización del papel de la improvisación y las prácticas orales en la música antigua, no obstante, es más reciente, y se deja ver en trabajos como Pirrota, *Musica tra Medioevo e Rinascimento*; Bent, «Res facta“ and ”Cantare Super Librum»; Wegman, «From Maker to Composer: Improvisation and Musical Authorship in the Low Countries, 1450-1500»; Treitler, «Homer and Gregory: The transmission of epic poetry and plainchant»; Treitler, «Oral, Written and Literate Process in the Transmission of Medieval Music»; Treitler, «Orality and literacy in the music of the Middle Ages»; Treitler, «Medieval Improvisation», artículos reeditados en Treitler, *With Voice and Pen. Coming to know Medieval Song and how It was made*; Rapp y Drescher, *Improvisatorische Praxis vom Mittelalter bis zum 18. Jahrhundert*. El trabajo más influyente procedente del ámbito de la etnomusicología es, sin duda alguna, Nettle, «Thoughts on Improvisation: A Comparative Approach».

⁷ Véase, por ejemplo, elementos de la crítica al concepto de obra musical en Treitler, «History and the Ontology of the Musical Work», esp. 311-312. La revisión del concepto centonización en Treitler, «“Centonate” Chant: Übles Flickwerk or E pluribus unus?», por otro lado, es paradigmática de un enfoque historiográfico que reivindica la importancia de tomar en consideración la cultura de transmisión oral y sus procedimientos en el estudio de la Música antigua. Sobre la función de la escritura en el ámbito del *organum*, véase Rankin, «Cantar con pulcritud», 149-156. También interesante es la propuesta de Canguilhem, «Pratique et contexte», 181-186, según la cual el binomio tradicional canto llano/polifonía no se ajusta exactamente a la realidad del panorama musical litúrgico del pasado. Según el autor, la diferencia entre el canto llano y la polifonía no es de naturaleza, sino de grado. Entre ambos extremos se sitúan dos tipologías interpretativas que consisten en distintas maneras de cantar el canto llano en polifonía: el fabordón y el contrapunto improvisado —en el Renacimiento denominado “contrapunto”, a secas, o *cantare super librum*—. Entre las distintas categorías se identifica, así, una gradación en lo que a complejidad musical se refiere.

⁸ Aunque la práctica inglesa es más conocida por el término “faburden”, éste no aparece en las fuentes sino a finales del siglo XVI, siendo “faburdon” la denominación habitual hasta entonces. Sobre el particular, véase Trumble, «Intervallic and Cantus Firmus in Late Fauxbourdon and Faburdon», 593.

⁹ Canguilhem, «Le projet FABRICA», 278

fauxbourdon no debería implicar sino que el objeto de estudio se circunscribe en una zona de habla francesa, siendo necesario especificar el tipo de que se trata, si a tres o a cuatro voces.

La distinción convencional entre *fauxbourdon* y *falsobordone* fue establecida por autores anteriores a Bradshaw.¹⁰ La importancia del repertorio italiano del siglo XVI en su trayectoria investigadora propició, sin duda, la acuñación de la segunda variante. No obstante, es probablemente debido al carácter monográfico y a la amplia difusión de la que ha gozado el trabajo de Bradshaw, que seleccionó el término *falsobordone* como título para un trabajo que también trata testimonios hispánicos, alemanes y franceses, por lo que la versión italiana es de uso común en la literatura especializada como equivalente del fabordón a cuatro voces, independientemente de la localización geográfico-lingüística de las fuentes que lo transmiten.¹¹

Como veremos más adelante, la opción de Bradshaw de emplear el término italiano se inscribe en un interés, ya identificable en autores anteriores, de distinguirlo del *fauxourdon* a tres voces en base a consideraciones estilísticas. Aunque la convención es útil por razones prácticas, representa un obstáculo para la correcta comprensión de la tradición europea en su complejidad: el mismo fenómeno musical, o una versión parecida, recibiría en el siglo XVI el nombre de *faburden*, *falsobordone*, fabordón o *fauxbourdon* en función si se empleaba en zonas de habla inglesa, italiana o española, respectivamente.¹²

Más importante que la confusión debida a usos convencionales de términos concretos, una cuestión básica para una correcta comprensión del fabordón radica en el carácter polisémico del término, que detectamos claramente en las fuentes de la época. En el ámbito hispánico, la carencia de un estudio crítico sobre esta cuestión tiene como resultado un uso no homogéneo de la terminología. Algunos autores denominan como “fabordón” tanto a las fórmulas de un único versículo como a los salmos polifónicos

¹⁰ Uno de los primeros fue Schering, *Aufführungspraxis alter Musik*, 61, que la usa al hablar de los inicios del estilo “a cappella” entre finales del siglo XV y principios del XVI con tales géneros como protagonistas. Véase también Ferand, *Die Improvisation in der Musik. Eine entwicklungsgeschichtliche und psychologische Untersuchung*, 132, 168-170, 177, 180, 206, 261, etc; Bukofzer, «Fauxbourdon Revisited», 37; Trumble, *Fauxbourdon: an Historical Survey*, 54; Fischer, «Organal and Chordal Style in Renaissance Sacred Music: New and Little-Known Sources», 173; Todos estos trabajos aparecen citados en el estudio de Bradshaw.

¹¹ La influencia del trabajo de Bradshaw en este sentido es señalada en Canguilhem, «Le projet», 278. Ejemplos del uso convencional en trabajos que citan a Bradshaw pueden hallarse, entre otros muchos, en Hudson, «Folia, fedele and falsobordone», 404-405; Ros-Fábregas, *The Manuscript Barcelona*, 1992, 2:ii-iii y 313-329; Ruhland, *Der mehrstimmige Psalmvortrag im 15. und 16. Jahrhundert: Studien zur Psalmodie auf der Grundlage von Faburden, Fauxbourdon und Falsobordone*, 314; Nelson, *The integration*, 284; y Aguirre Rincón, *Ginés de Boluda (ca.1545 - de. 1604): biografía y obra musical*, 50, Nota 52. Otros casos son citados en Canguilhem, «Le projet FABRICA», 279.

¹² Para la variante inglesa, véase Maynard, *An Anonymous Scottish treatise on music from the Sixteenth Century: British Museum, Additional Ms. 4911*, 2:138. Algunos ejemplos del uso de la variante francesa se encuentra en Canguilhem, «Le projet», 279. Para la variante italiana, Macchiarella, *Il falsobordone*, 139-140. Finalmente, varios ejemplos de la variante española son citados a lo largo del presente estudio.

completos.¹³ Otros denominan a estas categorías como “versos” y “salmodia”, respectivamente.¹⁴ En ocasiones se establece una distinción entre las “fórmulas de fabordón”, en referencia al fabordón de versículo único, y el “salmo en estilo fabordón”.¹⁵ Finalmente, hay autores que distinguen entre “fabordón” y “salmodia” en virtud de que la pieza en cuestión esté o no provista de texto.¹⁶ Tal heterogeneidad da cuenta de la dificultad de nomenclatura que presenta todo proceso descriptivo dedicado al objeto que nos ocupa.

Por un lado, el término “fabordón” designa a una familia de técnicas de improvisación y composición de polifonía a tres o cuatro voces a partir de un *cantus prius factus* y en estilo discanto. Aunque mencionada en varios tratados de los siglos XV y XVI, la fuente principal para el conocimiento detallado de dichas técnicas es el *De preceptis artis musice* de Guilelmus Monachus. La versión a tres voces, aunque de origen discutido, se identificó por primera vez en obras de compositores franco-flamencos de la primera mitad del siglo XV y fue conocida en gran parte del continente europeo y, con ligeras diferencias de concepción, en las Islas Británicas.¹⁷ Ha sido descrita como uno más de los recursos de una larga tradición de polifonía litúrgica en estilo discanto.¹⁸

A finales del siglo XV, el fabordón a tres voces de tradición continental consistía en una estructura fundamental de dos voces, Tenor y Cantus, que avanzan en movimiento paralelo a distancia de sexta, empezando y terminando en octava, a la que se añade una tercera voz que ha de moverse en movimiento paralelo estricto con el Cantus a una distancia de cuarta. Esta tercera voz no acostumbraba a escribirse. En términos de armonía moderna, el resultado sonoro es un acorde en primera inversión.

A juzgar por las fuentes escritas, desde el último tercio del siglo XV la técnica del fabordón a cuatro voces desplazó progresivamente a su homónima a tres partes. El hecho de que el fabordón a cuatro voces no pueda construirse simplemente añadiendo una cuarta voz al fabordón a tres indujo a algunos especialistas a establecer una distinción tajante entre ambos.¹⁹ Para otros, ambas técnicas están estrechamente vinculadas, y se inscriben en la misma tradición de polifonía improvisada en estilo

¹³ Noone, *Andrés de Torrentes*, 1:58 y Kreitner, «The repertory», 269. Aunque Kreitner se dedica en este trabajo a piezas instrumentales sin texto o provistas únicamente de un incipit, para muchas de ellas contamos con concordancias en fuentes vocales que demuestran que originalmente se trataba de salmos de Vísperas.

¹⁴ Ruiz, «The Unica in MS 975», 2011, 63.

¹⁵ Nelson, «The Court», 208-209.

¹⁶ Rees, *Polyphony in Portugal*, 163 y 185.

¹⁷ El estudio más importante del fabordón a tres voces es el de Trumble, *Fauxbourdon: an Historical Survey*. Véase también Trowell, «Fauxbourdon», 614-615.

¹⁸ Schmidt, «Zur Frage des Cantus Firmus im 14. und beginnenden 15. Jahrhundert», 237; Fischer, «Organal and Chordal Style in Renaissance Sacred Music: New and Little-Known Sources», 180, vincula el dúo estructural a distancia de sexta característico del fabordón con el organum medieval.

¹⁹ Es el caso de Eggebrecht, *Studien zur musikalischen Terminologie*, 119; Katschthaler, *Storia della musica sacra*, 65, y Bradshaw, «Falsobordone», 21 y 34-35.

discanto a partir de un canto preexistente.²⁰ La divergencia es paradigmática de la existencia de los dos enfoques comentados.

La estructura esencial de la técnica a cuatro es, nuevamente, un dúo Cantus-Tenor que avanza en movimiento paralelo de sextas, y que arranca y reposa en octavas. A esta estructura se añade un Bassus que, partiendo y llegando en unísono u octava con el Tenor, alterna intervalos de tercera y quinta respecto a éste. La cuarta voz, el Altus, partiendo y llegando a distancia de quinta respecto al Tenor, debe alternar con él intervalos de tercera y cuarta. Esta alternancia debe producirse en sincronía con los movimientos del Bassus, de tal modo que siempre resultan acordes en estado fundamental.²¹ Presentamos en el Ejemplo 1.1 el modelo del procedimiento a cuatro voces que incluye el propio Monachus en su tratado.²² Los números incluidos entre las distintas voces indican el intervalo que separa cada una de las voces respecto al Tenor.

Ejemplo 1.1. Guilelmus Monachus, *De preceptis artis musice*, fol. 32: modelo de técnica de fabordón

El segundo sentido del término “fabordón” es de carácter genérico y hace referencia a un tipo de pieza, dotada de rasgos concretos. Es a ésta a la convencionalmente se denomina como *falsobordone* y a la que, aunque centrados en la tradición hispánica, dedicaremos la atención en gran parte de nuestra Tesis. La acepción del fabordón como género fue detalladamente definida por Bradshaw y ha sido la más tratada por los especialistas. Según él, los testimonios más tempranos conservados aparecen en fuentes procedentes de Italia y España que datan de finales del siglo XV y

²⁰ Véase, por ejemplo, Ferand, *Die Improvisation*, 180; Bukofzer, «Fauxbourdon Revisited», 37, y Canguilhem, «Le projet», 278-279.

²¹ Las dos posibilidades resultan en dos versiones de un acorde en estado fundamental, por ejemplo Do-Mi-Sol-Do y Do-Sol-Do-Mi.

²² Este pieza fue editada, entre otros, por Trumble, *Fauxbourdon: an Historical Survey*, 56 y Fiorentino, *Música española del Renacimiento*, 458. En ambos casos aparece repetido el acorde final de la segunda serie de intervalos (Sol-Sol-Si-Sol). Habida cuenta de que, a juzgar por la estructura del ejemplo, tal repetición no parece tener sentido alguno, en nuestro caso hemos optado por eliminar el segundo acorde.

principios del XVI, si bien su época de auge se produjo entre 1580-1620 —período en el que en Italia aparecen numerosas publicaciones dedicadas al mismo— debido a la adecuación de sus características estilísticas a la actitud emanada del Concilio de Trento respecto a la música litúrgica y el culto.²³

En palabras de Bradshaw, el fabordón es un género litúrgico “par excellence”. Su contexto más habitual es la salmodia del oficio de Vísperas de los domingos y de las festividades importantes. A lo largo del siglo XVI, por otro lado, aparecen numerosos testimonios prácticos y documentales que señalan que también fue regularmente empleado en la salmodia del oficio de Completas y para el canto del Miserere de Tinieblas.²⁴ Al margen de que éstos sean los contextos con los que el fabordón aparece más habitualmente vinculado, no obstante, es un tipo de pieza apto para ser empleada para cualquier género litúrgico de estructura bipartita y cantado sobre una cuerda de recitado.²⁵ El trabajo de Bradshaw recoge numerosos testimonios prácticos que demuestran que en el siglo XVI el término fabordón adquirió un significado de género. Entre ellos, un gran número de fuentes impresas que emplean el término en el título.²⁶

Incluso en aquellos casos en los que estamos seguros de que nos hallamos ante un uso del término en su acepción de género, la posibilidad de deducir el tipo de pieza exacto al que se refieren las fuentes no está exenta de problemas. Es difícil, en efecto, establecer una definición inequívoca que comprenda todos los tipos de piezas que en siglo XVI recibieron la denominación de fabordón. El trabajo de Bradshaw da cuenta de esta problemática al extender el estudio del género a un marco cronológico de dos siglos, e incluir los ámbitos vocal e instrumental. A finales del siglo XVI, o ya en el propio siglo XVI de manos de los instrumentistas, el fabordón sufrió una serie de modificaciones que dieron como resultado piezas muy distintas. Este hecho llevó al musicólogo a acuñar una categoría para denominar los primeros testimonios del género, con los que las tipologías posteriores guardan un vínculo formal o contextual: el fabordón clásico.²⁷

La tercera y última acepción del término fabordón se refiere al mismo como recurso estilístico. Para algunos autores, dicho recurso consiste en el empleo de la sonoridad más característica del fabordón, esto es, la declamación homofónica de la sección de recitado, como recurso aislado, ya sea con fines de inteligibilidad, ya

²³ Bradshaw, *The falsobordone*, 19-20 y 46.

²⁴ *Ibid.*, 20, 45 y 68. Según Bukofzer, «Fauxbourdon Revisited», 37, la aparición del fabordón a cuatro voces en un momento en el que el fabordón a tres se hallaba casi exclusivamente ligado a la interpretación de los salmos daría cuenta del motivo por el que el término pasó a convertirse prácticamente en un sinónimo de salmodia.

²⁵ Bradshaw, *The falsobordone: a study*, 26, 53 y 57, por ejemplo, incluye referencias sobre el empleo del fabordón para los cánticos. Cramer, «Victoria and the fabordón/falsobordone», 122, por su lado, incluye como ejemplo de fabordón el *Domine, ad adiuvandum* de Victoria.

²⁶ Bradshaw, *The falsobordone*, 164-180.

²⁷ Una observación explícita sobre esta cuestión, se encuentra en Cramer, «Victoria and the fabordón/falsobordone», 120. Según Macchiarella, *Il falsobordone fra tradizione orale e tradizione scritta*, 187-188, las dos formas más importantes derivadas del fabordón clásico —que él denomina fabordón coral— son el fabordón solista o *passagiati* y el fabordón instrumental.

expresivos.²⁸ Para Bradshaw, sin embargo, hablar de estilo fabordón implica también la presencia de un vínculo formal.²⁹ El estilo fabordón se caracterizaría, así, por la presencia conjunta de la repercusión de un mismo acorde en estado fundamental repetido y una cadencia.³⁰

Para Bradshaw, el estilo fabordón se detecta desde finales del siglo XV tanto en géneros sacros como profanos. Entre los últimos, cita algunos villancicos copiados en fuentes hispánicas de hacia 1500.³¹ Macchiarella, por el contrario, considera que el fenómeno de préstamo estilístico no comenzó a producirse hasta finales del siglo XVI e interpreta las similitudes de fabordones litúrgicos y villancicos como resultado del empleo de una misma técnica.³²

1.2.2. La controversia del origen

Otro tema al que los especialistas han dedicado repetidamente su interés es el del origen, en su doble vertiente geográfica y técnica. En este punto, el resultado divergente del choque de distintos planteamientos se pone muy claramente de manifiesto. En opinión de Murray Bradshaw, el nacimiento del fabordón a cuatro voces debe situarse en Europa meridional poco antes de 1480. Basó esta delimitación geográfica y temporal en siete fuentes que fecha entre 1480-1500 y que proceden de España, Italia y Portugal.³³ La ligera revisión que estudios posteriores han realizado sobre las fechas de copia de dichas fuentes, no obstante, obliga a matizar sus conclusiones.

La Tabla 1.1 incluye las siete fuentes empleadas por Bradshaw con su procedencia y las correspondientes revisiones cronológicas. Como observamos en ella, la fecha de confección de cinco de las siete fuentes ha sido objeto de revisión en estudios posteriores. Actualmente, con una excepción, ninguna es de antes de 1500. La excepción es *I-MC 871*, un manuscrito cuya copia ha sido situada en la corte napolitana

²⁸ Bukofzer, *Studies in Medieval & Renaissance Music*, 185-186.

²⁹ Bradshaw, *The falsobordone*, 88-89. La misma distinción entre género y estilo, sin mención alguna a la técnica, aparece en Nelson, *The integration of Spanish and Portuguese organ music within the liturgy from the latter half of the 16th century to the 18th century*, 281-285; Ruhland, *Der mehrstimmige Psalmvortrag im 15. und 16. Jahrhundert: Studien zur Psalmodie auf der Grundlage von Faburden, Fauxbourdon und Falsobordone*, 312 y Cramer, «Victoria and the fabordón/falsobordone», 119-120.

³⁰ Macchiarella, *Il falsobordone*, 186-187, Nota 83.

³¹ Bradshaw, *The falsobordone*, 91. La misma afirmación respecto a una influencia temprana del fabordón sobre otros géneros sacros y profanos se encuentra en Bukofzer, *Geschichte des englischen Diskants*, 131.

³² Esta cuestión fue inicialmente señalada por Hudson, «Folia, fedele and falsobordone», quien publicó un artículo que puso en evidencia la relación existente, en lo que a estructura musical se refiere, entre el fabordón, la folía y el fedele italiano. Especialmente interesado en las formas de música de danza, el trabajo de Hudson se enmarca en una serie de estudios que han intentado dar cuenta de la relación entre los géneros de danza y cancioneriles que hacen su aparición en fuentes italianas e hispánicas a partir de finales del siglo XV. Entre otros, estos trabajos incluyen Esses, *Dance and instrumental*; Ward, *The Vihuela de mano and its music (1536-1576)* y Fiorentino, *Música española del Renacimiento*.

³³ Bradshaw, *The falsobordone*, 19-20. Nelson, *The integration of Spanish and Portuguese organ music within the liturgy from the latter half of the 16th century to the 18th century*, 28, consigna la teoría de Bradshaw.

de Ferrante I, pero que recoge parte de la tradición musical de la época de Alfonso el Magnánimo.³⁴ La segunda fuente que fue objeto de revisión es el conocido *Cancionero Musical de la Colombina (E-Sc 7-I-28)*, de procedencia hispánica.³⁵ Por su lado, la modificación de las fechas de *P-Cug 12*, un manuscrito procedente del Monasterio de Santa Cruz de Coimbra, resulta relevante en la medida de que se trata de la única fuente que llevó a Bradshaw a incluir Portugal en la zona geográfica que vio nacer el fabordón.³⁶ También se ha propuesto nuevas fechas para el manuscrito M454 de la Biblioteca de Catalunya (*E-Bbc M454*), de supuesta procedencia barcelonesa, y el *Cancionero Musical de Palacio (E-Ma 1335)*.³⁷ De este modo, las dos únicas fuentes cuya fecha de copia no ha sido objeto de una distinta estimación son de origen italiano.³⁸

³⁴ Bradshaw no especifica la fuente de la que obtiene la información de *I-MC 871*. Por el contrario, cita el estudio monográfico de Pope y Takanawa, quienes ofrecen la datación, algo más tardía, de 1480-1500. Véase Pope y Kanazawa, *The Musical Manuscript*, 19. Habida cuenta de que Bradshaw cita únicamente dos referencias bibliográficas al respecto y una de ellas —Pirro, «Un Manuscrit musical du XVe siècle au Mont-Cassin»—, no incluye una conjetura explícita de la fecha de la copia, es posible que confundiera la fecha que Pope da como *terminus ante quem* de la composición de la música, 1480, con la fecha de copia del códice. Para un estudio del repertorio de *I-MC 871*, véase Pope y Kanazawa, *The Musical Manuscript*, 27-99. Véase también Atlas, *Music at the Aragonese Court of Naples*, 23.

³⁵ Aunque no da ninguna referencia, Bradshaw tomó posiblemente dichas fechas de Lawes, *The Seville Cancionero: Transcription and Commentary*, 1. El autor fecha el manuscrito entre 1460-1504. Más recientemente, sin embargo, se ha señalado que el texto de una de las composiciones podría situar el *terminus post quem* de la copia en el año 1499 o quizás el 1500.

³⁶ Sin mencionar referencia bibliográfica alguna, Bradshaw fechó la copia de *P-Cug 12* entre finales del siglo XV y principios del siglo XVI. Más recientemente, sin embargo, Rees, *Polyphony in Portugal*, 191 retrasa la fecha de copia hasta ca. 1540.

³⁷ Bradshaw sitúa la copia de *E-Bbc M454* en la misma época que el manuscrito de Coimbra. Por su lado, Ros-Fábregas, *The Manuscript Barcelona*, 1992, 1:102-103 descarta toda fecha anterior a 1500. Respecto a *E-Ma 1335*, Bradshaw aceptó la dificultad de establecer una datación precisa, pero menciona las fechas 1475-1504. Estas fechas, tomadas de Lowinsky, *Tonality and Atonality in Sixteenth-Century Music*, 83, Nota 41, responden en realidad a una combinación realizada por Bradshaw a partir de las fechas propuestas por Anglés, *La Música en la Corte de los Reyes Católicos. Vol. 3. Polifonía profana. El Cancionero Musical de Palacio (siglos XV-XVI)*, 2:24 y Subirá, *Historia de la música española e hispano-americana*, 190, quienes estiman la copia entre 1475-1504 y 1460-1495, respectivamente. En la época en que Bradshaw publicó su estudio, por otro lado, Romeu, *La Música en la Corte de los Reyes Católicos, IV-1. El Cancionero Musical de Palacio (siglos XV-XVI)*, 3-A:22-24 situó la copia entre ca. 1505-1520.

³⁸ Se trata de *I-VEcap 759* y de *ZA-Csa 3.b.12*. La primera procede de la zona de Verona y fue copiada a finales del siglo XV. Para un estudio y edición completa de la misma, véase Bussolini y Fortes, *Codice VEcap 759: Verona, Biblioteca capitolare (sec. XV)*. Los salmos contenidos en la fuente fueron editados también en Karr, *An Anthology of Fifteenth-Century Italian Psalms*. La segunda es un manuscrito procedente de un monasterio benedictino de Italia, hoy conservado en Sudafrica. La copia del códice fue fechada por Cattin, «Canti polifonici del repertorio benedettino in uno sconosciuto “Liber quadragesimalis” e in altre fonti italiane dei secoli XV e XVI», 484-486, hacia la primera década del siglo XVI. Junto a obras de compositores de la escuela franco-flamenca, como Dufay, Agricola y Busnois, y otras de carácter local, el manuscrito incluye tres fabordones sobre los salmos 109, 110 y 126, de Visperas.

Tabla 1.1. Fuentes más tempranas que copian fabordones

Fuente	Procedencia	Fecha según Bradshaw	Fecha revisada
<i>I-MC 871</i>	Nápoles	Antes de 1480	ca.1480-1500
<i>E-Sc 7-1-28</i>	Sevilla	ca.1470-1495	ca.1500
<i>I-VEcap 759</i>	Verona	s. XV ex.	-
<i>P-Cug 12</i>	Coimbra	s.XV ex.-s.XVI in.	ca.1540
<i>E-Bbc M454</i>	Barcelona	s. XV ex.	ca.1509-1520
<i>E-Mp 1135</i>	Castilla	ca.1460-1504	ca.1500-1520
<i>ZA-Csa 3.b.12</i>	Italia	ca.1500	-

Si bien la revisión de las fechas de las fuentes aquí presentadas no consiste sino en un adelanto de pocos años, el hecho gana importancia a la luz de la existencia de una fuente alemana (*D-Ju 34*), copiada en la corte del Príncipe Elector de Sajonia Federico el Sabio (1486-1525) entre ca. 1500-1520, que contiene nada menos que 117 fabordones ordenados en función de la fiesta en la que eran interpretados. Una fuente que parece demostrar que la tradición del fabordón estaba plenamente instaurada en el norte de Europa a inicios del siglo XVI. Por consiguiente, y a juzgar por los testimonios escritos, así, el protagonismo del escenario para el nacimiento de la tradición, Europa meridional, tal como fue propuesto por Bradshaw, debe ser objeto de revisión. En cualquier caso, el valor de su trabajo en lo que se refiere a la identificación de las fuentes más tempranas que transmiten el género es indiscutible.

Aquellos autores partidarios del enfoque técnico tienden a dar menos peso al valor de las fuentes en lo que representatividad del origen del fabordón se refiere. A partir de testimonios documentales de los siglos XVI y XVII que relacionan estrechamente el fabordón con la práctica interpretativa, Ignazio Machiarella, cuyo estudio relaciona el fabordón renacentista con la tradición de polifonía improvisada que todavía hoy sobrevive en parte de Italia, afirmó que una de sus características básicas es una “certa straneità rispetto alla tradizione scritta de la música”, sugiriendo la posibilidad de que su origen estuviera vinculado a prácticas polifónicas procedentes del ámbito popular.³⁹ Si aceptamos el hecho de que la oralidad tuvo un papel fundamental en la tradición interpretativa del fabordón, afirma Machiarella, es necesario retirar parte de autoridad a las fuentes mencionadas ya que nada, ‘infatti, ci dice che ese siano indicative del “sorgere” del falsobordone e non siano piuttosto una fissazione per iscritto di una prassi già consolidata e di largo uso’.⁴⁰

³⁹ Macchiarella, *Il falsobordone*, 140.

⁴⁰ Ibid. La discordancia entre Bradshaw y Macchiarella es paradigmática de su diferencia de enfoque. Aun considerando la existencia de una tradición improvisada, Bradshaw se ocupa del fabordón como manifestación de un género. Sus conclusiones sobre el origen se refieren al término como género, y están, como todo trabajo musicológico firme, basados en las fuentes. Para Macchiarella, quien valora por encima de todo el vínculo del fabordón con una tradición de la polifonía improvisada, de la que el

Con el mismo escepticismo respecto al significado de las fuentes conservadas, Philippe Canguilhem pone en duda la teoría de que el fabordón nació en el sur de Europa para ser exportado al norte. Según él, la pervivencia de la utilización del término *fauxbourdon* en Francia y los Países Bajos durante el siglo XVI descarta la posibilidad de que hubiera tenido lugar un proceso de importación. Como Macchiarella, Canguilhem da preeminencia al sentido técnico y considera los restos escritos más tempranos como un reflejo fragmentario y aleatorio de una tradición muy difundida, vinculada a la oralidad.⁴¹

Estrechamente relacionado con la controversia del origen geográfico, se encuentra el tema de la génesis musical, esto es, el procedimiento técnico que dio lugar a la formación del género. En opinión de Bradshaw, la génesis del fabordón fue debida a la unión, de carácter compositivo, de un recitado a cuatro voces y las cadencias típicas de finales del siglo XV. En efecto, a pesar de que recogió en su trabajo las teorías de autores anteriores, aceptando que todas ellas jugaron un papel en la formación del fabordón, Bradshaw optó por dar preeminencia a una hipótesis que ponía de relieve el carácter armónico-tonal del género. Mientras la escritura de una recitación a cuatro voces estaría desprovista de dificultad técnica, según él, los compositores de la época encontraron una solución para la parte compleja del fabordón acudiendo a patrones cadenciales típicos de la época. Este sentido es el sentido que el musicólogo da a la compilación de cadencias a cuatro voces incluida por Guilemus Monachus en su *De preceptis artis musicae*.⁴²

Ernest Trumble publicó una pequeña monografía sobre el fabordón en el siglo XV en la que dedicó unas páginas a la variante a cuatro voces.⁴³ A partir de numerosos testimonios tomados de las fuentes de la época, Trumble se acerca al fabordón dando preeminencia a su origen técnico, interesándose por vincular estrechamente su estudio al contenido del tratado de Monachus, único testimonio conservado que contiene una explicación detallada de la técnica.⁴⁴ Para Trumble, la génesis del fabordón a cuatro voces se debería a la aplicación de la técnica del mismo nombre a los tonos empleados para cantar salmos y cánticos.⁴⁵ Prueba de ello es la identificación de las sucesiones

fabordón es una fijación escrita de carácter parcial y fragmentario, las fuentes no tienen valor a la hora de conocer el origen del fenómeno. Es importante destacar, no obstante, que esta afirmación de Macchiarella se refiere específicamente al fabordón como técnica.

⁴¹ Canguilhem, «Le projet FABRICA», 277-280. Véase también Canguilhem, «Pratique et contexte».

⁴² Bradshaw, *The falsobordone*, 34-35. En lo que concierne al origen del género, por su lado, Nelson, *The integration*, 284-285 acepta la teoría de Bradshaw.

⁴³ Trumble, *Fauxbourdon: an Historical Survey*. Véase también Trumble, «Intervallic».

⁴⁴ El tratado fue editado por Seay, *Guilelmi Monachi De Preceptis Artis Musicae*. Para una traducción al inglés, Eulmee, *De preceptis artis musicae of Guilelmus Monachus: A new edition, translation and commentar*. Para una discusión sobre el origen del teórico, con una selección bibliográfica actualizada, véase Fiorentino, *Música española del Renacimiento*, 449-450. Precedentes del enfoque de Trumble, aunque menos prolíficos, los hallamos en Riemann, *Handbuch der Musikgeschichte*, 2:196 y Bukofzer, *Geschichte des englischen Diskants*, 95.

⁴⁵ A diferencia del fabordón a cuatro, el fabordón a tres voces aparece en las fuentes vinculado a gran número de géneros litúrgicos distintos: himnos, antífonas, salmos, secuencias, etc. Sus características formales, por lo tanto, variarán en función de la pieza sobre el que la se aplique la técnica. Sin embargo, a

interválicas prescritas por Monachus en fabordones tempranos.⁴⁶ Trumble critica la postura de Bradshaw, apuntando a la probable influencia que sobre la misma tuvieron los trabajos de Edward Lowinsky, maestro del primero.⁴⁷ Lowinsky había interpretado la aparición de los géneros de estilo acórdico en fuentes italianas y españolas de finales del siglo XV como el reflejo de un cambio de concepción musical: al carácter contrapuntístico de parte del repertorio medieval, contrapuso el presunto carácter armónico-tonal del fabordón, el villancico y la frottola.⁴⁸

En opinión de Trumble, la presunción de un cambio súbito de concepción como el postulado por Lowinsky atenta contra la lógica progresión de toda evolución cultural. En este sentido, define dichos géneros como obras de transición: aunque el resultado sonoro es, efectivamente, de carácter acórdico, el procedimiento por el que se obtuvo fue de tipo contrapuntístico. Aunque sin duda conocedor de la presencia de las sucesiones de intervalos características de la técnica explicada por Monachus en los ejemplos por él citados, en palabras de Trumble, Bradshaw habría optado por ignorarlos, prefiriendo escribir “in modern terms having to do with functional harmony, tonal orientation, and clear and symmetrical form. Intervallic succession is old-fashioned, and so they ignore it. Nevertheless, it was consistently used in the late fifteenth and early sixteenth centuries”.⁴⁹

Una concepción de compromiso entre las opiniones de Lowinsky y Trumble es la que defiende Bonnie Blackburn.⁵⁰ Según ella, las fuentes teóricas de los siglos XV y XVI demuestran que los primeros testimonios de una concepción vertical aparecen ya en el siglo XV. Esta concepción, no obstante, conviviría con la tradicional mentalidad contrapuntística heredada del Medioevo hasta finales del siglo XVI. A la luz del trabajo de Blackburn, dilucidar si la génesis musical del fabordón responde a una concepción contrapuntística o, por el contrario, es fruto de un interés por la verticalidad armónica, parece una cuestión que difícilmente pueda recibir una solución inequívoca. Las teorías divergentes al respecto de los distintos especialistas, así, no pueden ser defendidas sino como meras hipótesis.

medida que avanza el siglo XV la presencia del fabordón a tres en las fuentes escritas va ciñéndose cada vez más a los textos salmódicos hasta acabar identificándose con ellos de forma casi exclusiva. Su aplicación al recitado del salmo resulta en la repetición de bloques sonoros que normalmente se identifica con el fabordón a cuatro. La diferencia radica en la distinta disposición de la sonoridad repetida en ambos casos. Junto a este, otros elementos en la última etapa evolutiva del fabordón a tres lo acercan a su homónimo a cuatro. Esta evolución es detalladamente descrita en Trumble, *Fauxbourdon: an Historical Survey*. Véase también Bukofzer, *Geschichte des englischen Diskants*, 129.

⁴⁶ Aunque desarrollada a partir de campos de interés distintos, la teoría de Trumble es compartida por Hudson, «Folia, fedele and falsobordone», 410-411 y Fiorentino, *Música española del Renacimiento*, 482-483.

⁴⁷ Trumble, «Intervallic», 600-602.

⁴⁸ Lowinsky, «Canon Technique and Simultaneous Conception in Fifteenth-Century Music: A Comparison of North and South».

⁴⁹ Trumble, «Intervallic», 608. Véase también Trumble, *Fauxbourdon: an Historical Survey*, 54.

⁵⁰ Blackburn, «On Compositional Process in the Fifteenth Century». La identificación de giros de concepción armónico-vertical en el repertorio del siglo XV es un tema discutido en las reuniones científicas. El caso de Josquin Desprez, por ejemplo, fue tratado en John Milsom, «A Composition Lesson with Josquin des Prez», ponencia presentada a la Medieval and Renaissance Music Conference (Utrecht, 2009).

Aunque exclusivamente centrado en la tradición italiana, es interesante mencionar aquí la teoría sobre el origen musical del fabordón desarrollada por Ignazio Macchiarella. Según este autor, aunque es plausible concebir que el término *falsobordone* surgiera como una traducción del término francés, la divergencia estructural de ambas técnicas convierte en enigmática la coincidencia terminológica. Como en el caso de Lowinsky y Bradshaw, Macchiarella entiende que el *fauxbourdon* responde a una concepción contrapuntística, mientras que la característica principal del *falsobordone* reside en su carácter armónico. En este sentido, rechaza la teoría de Trumble, y define la técnica a cuatro voces en términos de verticalidad: una práctica de armonización mediante intervalos de tercera, quinta y octava. A partir del estudio de fuentes teóricas de los siglos XVI-XVIII, por otro lado, lanza la hipótesis de que el *falsobordone* tuvo su origen en prácticas musicales de tipo oral, por lo que su génesis es imposible de rastrear.⁵¹

Respecto al género, Macchiarella sitúa el origen en la segunda mitad del siglo XVI, describiéndolo como un proceso de codificación que tuvo lugar, en el marco de la salmodia, a través de las numerosas publicaciones impresas que en la época se dedicaron al mismo. Dicho proceso se vería favorecido por la adecuación del estilo del *falsobordone* a los preceptos de sencillez y claridad característicos de la concepción musical tridentina. Por lo demás, Macchiarella liga la aparición del *falsobordone* a la empleo del término en sentido genérico, identificado por primera vez en el impreso *Passiones, Lamentationes, Responsoria...* de Paolo Ferrarese (Venecia, 1565).⁵²

Macchiarella propone, así, una explicación histórica que daría cuenta de las tres acepciones del término “fabordón” aquí presentadas.⁵³ Según este autor, el *falsobordone* nació como una práctica de improvisación que empieza a fijarse por escrito a partir de finales del siglo XV. A finales del siglo XVI, por otro lado, se produce un doble proceso: el *falsobordone* es objeto de un proceso de codificación como género, al tiempo que su aspecto formal más característico —la concatenación de acordes en estado fundamental—, empieza a ser empleado como recurso estilístico en composiciones sacras y profanas.⁵⁴ La propuesta intenta, así, explicar el fenómeno histórico del *falsobordone* en toda su complejidad.

⁵¹ Macchiarella, *Il falsobordone*, 135-136 y 284.

⁵² *Ibid.*, 133, 141 y 186-192. El inicio de la historia del género según Macchiarella, y su vínculo con el tridentino, se corresponde a la época de auge definida por Bradshaw, *The falsobordone: a study*, 46-47.

⁵³ Centrada en fuentes italianas, la teoría de Macchiarella presenta ciertos problemas al intentar trasladarla al ámbito hispánico.

⁵⁴ Macchiarella, *Il falsobordone*, 132-133.

1.2.3. Forma, estilo y carácter esquemático de los testimonios escritos del fabordón de versículo único

Un tercer elemento de la mayor importancia para nuestra Tesis es la descripción formal y estilística del fabordón como género. Como hemos señalado, durante los siglos XVI y XV II piezas que presentan rasgos musicales muy divergentes recibieron indistintamente la denominación de “fabordón”. Las características de la tipología que ocupará el interés principal de nuestro estudio, el “fabordón clásico” —al que a lo largo de la Tesis nos referiremos como fabordón de versículo único, o fórmula de fabordón—, fueron definidas detalladamente por Bradshaw. En el Ejemplo 1.2. presentamos uno de los fabordones citados por el musicólogo al inicio de su trabajo, del que nos serviremos para sintetizar las características del género tal como fueron descritas en el mismo.⁵⁵

Como afirmó Bradshaw, la naturaleza formal y estilística de un fabordón clásico, es absolutamente deudora del género litúrgico con que normalmente aparece vinculado: la salmodia. Sus rasgos están, por lo demás, determinados por su carácter utilitario.⁵⁶ Como se verá, la vinculación del fabordón con otros géneros de *Gebrauchsmusik*, o música de consumo, será un elemento fundamental en nuestro estudio para la definición de los procedimientos de los que, a juzgar por las fuentes conservadas, se nutre la tradición hispánica de fabordón.

El fabordón clásico consiste en una pieza breve destinada a la armonización a cuatro voces de un versículo salmódico que emplea el tono salmódico correspondiente como *cantus firmus*, con la particularidad de que prácticamente nunca incluye el motivo inicial de entonación. Según Bradshaw, habida cuenta de que la entonación es empleada en la salmodia gregoriana únicamente al inicio del primer versículo del salmo —a partir del segundo versículo, el canto comienza siempre en la cuerda de re citado—, los compositores la dejaron de lado con el fin de que sus fabordones pudieran ser empleados en varios versículos.⁵⁷ La ausencia de la entonación se aprecia en el Ejemplo 1.2, cuya voz superior emplea como *cantus firmus* una versión embellecida del Tono VIII, que señalamos mediante asteriscos. Su disposición en el Cantus es la más habitual en los testimonios escritos de la primera mitad del siglo XVI. A partir del segundo tercio del siglo es habitual hallarla en el Tenor. Por otro lado, aunque muy poco frecuente, desde fecha muy temprana lo encontramos también en la voz del Bassus.⁵⁸

⁵⁵ La información que sigue está tomada de Bradshaw, *The falsobordone*, 21-31 y 43-73. El ejemplo aparece en *Ibid.*, 23. Para los criterios de transcripción de todos los ejemplos de fabordón de versículo único incluidos en el presente estudio, véase Capítulo 1.3.3.

⁵⁶ Bradshaw, *The falsobordone*, 73.

⁵⁷ *Ibid.*, 24.

⁵⁸ Según Bradshaw, *The falsobordone: a study*, 54 el testimonio más temprano de uso del *cantus firmus* en el Tenor es *I-MOe* □□N.13, fechada por el mismo autor en torno a ca.1500. Estudios más recientes, sin embargo, han retrasado la fecha de dicha fuente hasta ca.1560. Véase Hamm y Kellman, *Census-catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music, 1400-1550*, 1979, 2: 171. La fuente más temprana identificada por Bradshaw con el *cantus firmus* dispuesto en la voz del Bassus es *D-Mbs Mus. Ms. 52*, fechado entre 1520-1540. De esta época datan también los primeros ejemplos de fabordones que

Ejemplo 1.2. Anónimo, fabordón de Tono VIII (P-Cug 12, fol. 187)

El fabordón clásico presenta una estructura bipartita, que responde al *parallelismus membrorum* típico de la poesía de origen hebreo, característico de los salmos, entre otros textos litúrgicos. Cada parte está formada por una sección homofónica, correspondiente al recitado salmódico, y una cadencia, más o menos elaborada, correspondiente a las cadencias mediante y final del tono salmódico, respectivamente.

Una de las aportaciones importantes del trabajo de Bradshaw fue la acuñación de una serie de términos en referencia a distintas tipologías de fabordón clásico que, por su gran utilidad para la articulación de nuestro discurso, merecen ser resumidos aquí. El criterio fundamental de distinción es el diferente tratamiento del *cantus firmus*. En este sentido, la historia del género desde su aparición en las fuentes hasta el siglo XVII puede resumirse en tres tipos básicos: embellecido, simple y libre. Los dos primeros, normalmente a cuatro voces, conviven durante todo el siglo XVI, si bien el embellecido es predominante en las fuentes más tempranas.

El fabordón embellecido (Ej. 1.2) se caracteriza por presentar el *cantus firmus* ligeramente ornamentado, básicamente en los procesos cadenciales. El resultado es que cada sección presenta dos períodos estilísticamente contrapuestos. El primer período, correspondiente al recitado del tono, es de carácter silábico y homofónico. La vinculación con el recitado se traduce en la repetición de un mismo bloque sonoro —en términos modernos, un acorde en estado fundamental— para cada una de las sílabas del texto. El segundo período, coincidiendo con las respectivas cadencias mediante y final del tono salmódico, es un proceso cadencial. Como tal, su estilo acostumbra a ser contrapuesto al primero, es decir, contrapuntístico y ligeramente melismático.

El fabordón simple se limita a presentar la melodía del *cantus firmus*, sin ornamentación alguna. Es estrictamente homorrítmico y silábico, sin distinción

emplean el recurso del *cantus firmus migrans*, si bien solo más tarde se convertirá en un recurso habitual Véase Bradshaw, *The falsobordone*, 55 y 160.

estilística entre recitado y cadencia. Según Bradshaw, se caracteriza por presentar una declamación en ritmo libre a lo largo de toda la pieza. Es importante subrayar el hecho de que el trabajo de Bradshaw no contempló, para ésta y otras observaciones, la existencia de diferencias entre las tradiciones de fabordón de distintas zonas de Europa. Diferencias cuya existencia es, en cambio, reivindicada por otros especialistas y a algunas de las cuales habremos de referirnos un poco más adelante.

Finalmente, el fabordón libre se caracteriza por la falta de un *cantus firmus* identificable o bien por incluirlo muy modificado y, según Bradshaw, aparece en las fuentes hacia 1570. El surgimiento de esta categoría va acompañada de otras novedades, como son el incremento de voces respecto a la textura habitual a cuatro y el recurso del *cantus firmus migrans*. Por otro lado, es usual que en esta época los copistas economizaran el recitado copiando una sola nota larga bajo la que disponían todo el texto. La normalización de este formato es interpretada por el musicólogo como un indicio de que el género es ya bien conocido.

El ámbito reducido, mayormente de octava o décima, junto al empleo preeminente de los grados conjuntos, llevó a Bradshaw a definir el género fabordón como un representante paradigmático del estilo “a capella” renacentista. Su extrema sencillez refleja la tendencia musical de la época que lo vio nacer, opinión que, aunque expresada de formas distintas, encontramos también en otros especialistas.⁵⁹ Como es habitual en la música del Renacimiento, nos dice Bradshaw, el fabordón está dominado por la palabra. A diferencia de lo que es característico en otros géneros, sin embargo, la estrecha vinculación entre el fabordón y el tono salmódico en lo que al estilo declamatorio se refiere determina la ausencia del “Word painting”. Por lo demás, dicha vinculación se traduce en el principio de máxima inteligibilidad, manifiesta a través de la absoluta correspondencia entre ritmo musical y prosodia textual característica de la sección del recitado, de carácter totalmente silábico.

Uno de los rasgos más característicos del fabordón de versículo único es su carácter esquemático. En otras palabras, el hecho de que los testimonios escritos conservados no se correspondan con la entidad musical efectivamente interpretada. El fabordón es una pieza estrófica, por lo que la misma pieza debía ser empleada para cantar varios versículos del salmo o cántico correspondiente. Del hecho que cada versículo tenga una longitud y prosodia variables, se deriva así la necesidad de modificar repetidamente el ritmo y número de notas de la sección de recitado.⁶⁰ Es en este sentido que el fabordón debe ser considerado como un esquema o fórmula.⁶¹

⁵⁹ Hudson, «Folia, fedele and falsobordone», 398, por ejemplo, define el estilo del fabordón como una manifestación del ideal renacentista de escritura homogénea a voces.

⁶⁰ Bradshaw, *The falsobordone*, 24. Véase también Bradshaw, *The origin of the Toccata*, 20. El carácter esquemático del fabordón clásico fue observado anteriormente por Pope y Kanazawa, *The Musical Manuscript Montecassino 871: A Neapolitan Repertory of Sacred and Secular Music of the Late Fifteenth Century*, 124 y 562, donde se incluye una propuesta de adaptación del *In exitu* de Oriola —que consta de un único versículo— al segundo/tercer versículo del salmo.

⁶¹ Bradshaw no emplea en ningún momento el término “fórmula”. Otros autores, en cambio, han incidido especialmente en esta característica incluyéndola en la definición del género. Stevenson, *Spanish*

La aportación más destacada del trabajo de Macchiarella, deudora de los estudios de Paul Zumthor dedicados a la lírica de tradición oral del Medioevo, es precisamente la de definir el fabordón como una manifestación de oralidad secundaria, categoría de transmisión de carácter híbrido en la que, a pesar del respaldo escrito, la oralidad juega un papel fundamental.⁶² En otras palabras, el de negar el binomio escritura-oralidad para defender la existencia de categorías intermedias, dotadas simultáneamente de rasgos propios de la transmisión escrita y oral.⁶³ Si la existencia de una transmisión escrita del género es obvia, los vínculos de la misma con prácticas de tipología oral se ponen en evidencia en el carácter “inacabado” de los testimonios recogidos en las fuentes, que requeriría de la aplicación de un procedimiento de adaptación que los cantores llevarían a cabo en el momento de la interpretación.

1.2.4. El fabordón hispánico

Los escasos trabajos que hasta la fecha han sido dedicados al fabordón de tradición hispánica, aunque breves y dispersos, ponen de manifiesto la participación de la tradición hispánica en el panorama general descrito en las páginas anteriores.⁶⁴ Tales trabajos, no obstante, se han interesado por identificar rasgos característicos que lo distinguen de otras tradiciones europeas. Para Samuel Rubio, la distinción respecto a la tradición romana consiste en tres elementos relacionados con la sección del recitado. Por un lado, al hecho de que el “tenor no es recitado libremente, sino medido”, lo que constituye una variante de tipo “geográfico” respecto a la definición de Bradshaw del fabordón simple. Por el otro, a que a lo largo de dicha sección pueden producirse cambios de acorde. Desafortunadamente, Rubio no desarrolló ninguna de sus ideas, por lo que no es posible saber exactamente a qué fenómeno exacto se refiere con “cambio de acordes” y qué fuentes tuvo en cuenta a la hora de sacar sus conclusiones. Finalmente, el elemento que Rubio consideró más destacable es la ornamentación que

Cathedral Music in the Golden Age, 29 habla de fórmulas de entonación salmódica en homofonía. Ruhland, *Der mehrstimmige*, 315, por su lado, de modelos aprovechables para la interpretación polifónica de un salmo. En la sección dedicada a las colecciones impresas aparecidas en Italia en la segunda mitad del siglo XVI, Macchiarella, *Il falsobordone*, 194, se refiere a fórmulas de entonación válidas para cualquier circunstancia y cualquier formación coral.

⁶² Los conceptos claves del planteamiento de Macchiarella se encuentran desarrollados en Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, 21-43.

⁶³ En la misma línea se encuentra Fiorentino, *Música española del Renacimiento*, interesado en el origen técnico del fabordón y en su relación con el resto de esquemas armónico-melódicos aparecidos en las fuentes hispánicas a partir de finales del siglo XV.

⁶⁴ La existencia de las cuatro tipologías entendidas por Philippe Canguilhem como categorías interpretativas de distinto grado fue observada por Noone, *Music and Musicians in the Escorial Liturgy under the Habsburgs, 1563-1700*, 94-95. Los ceremoniales que regulaban la actividad litúrgico-musical de la comunidad jerónima de El Escorial bajo el reinado de Felipe II incluyen, en efecto, la distinción entre canto llano, fabordón, contrapunto y canto de órgano. Igual que Canguilhem, *Ibid.*, 89 advierte de la ausencia de un uso sistemático del vocabulario y de la dificultad de dilucidar con exactitud a qué práctica concreta se refieren las fuentes en todos y cada uno de los casos.

en ocasiones recibe la cuerda de recitado, mediante notas de paso u otros artificios contrapuntísticos.⁶⁵

Konrad Ruhland dedicó una sección de su trabajo de Tesis al fabordón hispánico, aunque se limitó únicamente a tres testimonios tempranos (*I-MC 871*, *E-Sc 7-1-28* y *E-Mp 1335*).⁶⁶ El autor subrayó dos peculiaridades respecto a testimonios de las tradiciones italiana y alemana. En primer lugar, sostuvo que las características musicales de los testimonios hispánicos —en especial, la exuberancia de las cadencias— no reflejan una génesis de tipo improvisado. En segundo, que dichas características convierten a los fabordones hispánicos en piezas poco adecuadas para una repetida adaptación a distintos textos. Las dificultades que presentan tales composiciones a la hora de adaptar la sección del recitado a prosodias diversas, respaldarían esta hipótesis. Tales dificultades se deben a la presencia de pausas que truncan el discurso musical de voces aisladas, a saltos interválicos en la sección del recitado que dificultan la declamación y a la dificultad de modificar el ritmo de los recitados y conseguir un resultado que resulte satisfactorio a la prosodia del nuevo texto. La conclusión de Ruhland es que los fabordones hispánicos no presentan el carácter esquemático habitual del género y que acaso se trate de composiciones en toda regla, destinadas exclusivamente a la interpretación polifónica del versículo del salmo que llevan por texto.

Para Bernadette Nelson, el rasgo distintivo de los fabordones hispánicos consiste en la importancia de la línea melódica del Bassus.⁶⁷ Al margen de la eventual presencia del tono salmódico en una de las tres voces superiores, los fabordones pertenecientes a un mismo tono se relacionan entre sí por el empleo de una misma progresión armónica, determinada por la línea del Bassus. Sus observaciones van acompañadas de una serie de esquemas armónicos —uno o dos para cada tono— a los que pueden reducirse todos los fabordones conservados.⁶⁸ Una de las observaciones de Nelson resultará de especial relevancia para la elaboración de nuestro estudio, a saber, la identificación de un procedimiento de características similares en las cadencias de la mayoría de los fabordones estudiados por ella. Nelson lo define como “the articulation achieved by the rhythmic transformation and impetus of the lines with many of the cadential periods, particularly those punctuating the mediation”.⁶⁹

Una particularidad de la tradición hispánica, observada por Robert Snow, es la costumbre de denominar indistintamente como “fabordones” a las fórmulas de versículo único y a los salmos polifónicos completos.⁷⁰ Hasta donde sabemos, nadie hasta ahora

⁶⁵ Rubio, *La Polifonía Clásica*, 178-180.

⁶⁶ Ruhland, *Der mehrstimmige*, 312-346.

⁶⁷ Aunque el trabajo de Nelson está dedicado al fabordón para órgano, en este punto de su exposición no establece una distinción respecto al fabordón vocal, por lo que sus observaciones parecen referirse al género en su conjunto. Véase Nelson, *The integration*, 286.

⁶⁸ *Ibid.*, 288-291.

⁶⁹ Para ilustrar el fenómeno, Nelson, *The integration*, 292-293 incluye la primera parte de un fabordón tomado de las *Obras de música para tecla, arpa y vihuela* de Hernando de Cabezón.

⁷⁰ Snow, *The Extant Music of Rodrigo de Ceballos and its Sources*, 27, Nota 31.

se ha dedicado a la descripción sistemática de los rasgos de la salmodia polifónica elaborada, esto es, aquella que incluye todos los versículos del salmo a cantar en polifonía. El único elemento destacable que identificamos repetidamente en trabajos pasados es el interés por establecer la relación existente entre ella y las fórmulas de fabordón. Samuel Rubio ya señaló la existencia de un vínculo formal y estilístico al definir a la salmodia “adornada” —así denomina el musicólogo a los salmos polifónicos completos— como un fabordón ampliado.⁷¹ Las observaciones de Snow y Rubio, como se verá, son de la mayor importancia en los planteamientos de nuestra Tesis.

La aportación de Snow fue ampliamente desarrollada por Paul William Borg en su estudio de los manuscritos 2-15 de la Lilly Library de la Universidad de Indiana (*US-BLI 2-15*).⁷² Procedentes de Guatemala, y copiadas a finales del siglo XVI, estas fuentes incluyen repertorio de origen europeo y presentan un número significativo de concordancias con fuentes hispánicas.⁷³ Como Borg señala, el conjunto incluye numerosos testimonios de fabordón que, a pesar del recibir idéntica denominación, responden a varios tipos de piezas dotados de características muy divergentes.⁷⁴

La primera tipología de fabordón discernible en las fuentes guatemaltecas corresponde a las fórmulas de fabordón, piezas constituidas por un único versículo, a menudo desprovistas de texto, y en ocasiones agrupadas en colecciones que incluyen piezas para todos los tonos. En palabras de Borg, esta tipología se ajusta a la definición del fabordón clásico desarrollada por Bradshaw. Por otro lado tenemos fabordones elaborados —en palabras de Borg, *complex fabordones*—, siempre provistos de texto y caracterizados por incluir música para todos los versículos que, en alternancia con el canto llano, se interpretarían en polifonía. Si, como en el caso de las fórmulas, estas piezas suelen aparecer en las fuentes estudiadas por Borg copiadas en grupos, en este caso el criterio de reunión no son los tonos sino los textos de los salmos de Vísperas.

Los testimonios de fabordón elaborado incluidos en las fuentes guatemaltecas pueden, a su vez, presentar dos estilos contrapuestos. Por un lado, se encuentran aquellos para los que, aunque con varios versículos, la definición del fabordón clásico continúa siendo válida: de carácter estrictamente homofónico, sus voces no presentan apenas elaboración. En los casos en los que aparece, el *cantus firmus* no es objeto de modificación alguna. Al contrario de las fórmulas, no obstante, una cierta complejidad los convierte en poco aptos para una interpretación en ritmo libre, declamado. Por otro

⁷¹ Rubio, *La Polifonía Clásica*, 178-180. En ocasiones, tales vínculos son los causantes de confusiones terminológicas en el seno de un mismo trabajo. En Llorens Cisteró, *Cuatro Villancicos por Cárceres (siglo XVI)*, 20-31 hallamos un ejemplo claro del caso. En su relación de obras con texto salmódico copiadas en *E-Bbc M1166/1967*, Llorens distingue entre “fabordones” y “salmos”, aludiendo a fórmulas de versículo único y fabordones elaborados, respectivamente. Su listado de obras de Torrentes, en cambio, está encabezado por el título “Salmos en fabordón”. Como tendremos ocasión de tratar, la diferencia por lo que a rasgos musicales se refiere entre los últimos y los “salmos” de *E-Bbc M1166/1967* es inexistente.

⁷² Borg, *The polyphonic music in the Guatemala music manuscripts of the Lilly Library*.

⁷³ *Ibid.*, 130. Para una relación detallada de las concordancias, *Ibid.*, 163-257.

⁷⁴ Esta cuestión es tratada por *Ibid.*, 87-97, de donde obtenemos las ideas sintetizadas en los próximos párrafos.

lado, el segundo tipo de fabordón elaborado se caracteriza por presentar una considerable variedad en su tratamiento rítmico y armónico. El *cantus firmus* aparece a menudo en el Tenor o migra de voz en voz en los distintos versículos, que en ocasiones presentan una entrada imitativa. Nos hallamos, según Borg, ante una tipología compositiva para la que la definición del fabordón clásico no resulta adecuada.

Similar interés por dar cuenta de la variedad estilística del fabordón se identifica en el estudio que Soterraña Aguirre dedicó a los salmos de Ginés de Boluda.⁷⁵ Aguirre critica el reduccionismo del binomio tradicional fabordón/salmo-motete, y defiende una categorización con más matices. Por un lado se encuentra el salmo-fabordón que, a juzgar por la definición que sigue, es equivalente al fabordón clásico de tipología “embellecido” de Bradshaw: “progresión de acordes llenos, con escaso interés melódico y gran estabilidad armónica”.⁷⁶ La verdadera esencia de esta tipología es, según la musicóloga, el respeto por un contraste estilístico entre las secciones de recitado y cadencia. A la simple repetición de sonoridades del primero, se oponen las armonías cambiantes y el embellecimiento melódico y rítmico de la segunda. Esta tipología, en resumen, refleja un estrecho vínculo con la estructura de la salmodia gregoriana.

En el último tercio del siglo XVI, en opinión de Aguirre, el sentido del término fabordón se amplió y pasó a emplearse en referencia a todo *versículo* que respetara el contraste entre recitado y cadencia, al margen de que el tono salmódico fuera o no empleado como *cantus firmus*. A partir de este momento, un salmo podía incorporar versículos, incluso la mayoría, que no emplearan el fabordón sino otras técnicas compositivas. Una observación interesante, que recuperaremos en nuestro estudio, es la tendencia de Boluda a situar el fabordón en el primer versículo para incrementar la factura a partir del segundo.

En función de la desviación de las composiciones de Boluda respecto al sentido del término “fabordón” a finales del XVI, finalmente, Aguirre acuña una serie de denominaciones, como “fabordón avanzado”, “homofonía rítmicamente acelerada” o simplemente “versículos en contrapunto imitativo”. Al margen de la utilidad de las categorías definidas por Aguirre para la descripción de la salmodia de otros compositores, el caso es interesante porque, a diferencias de autores anteriores, centra el análisis estilístico en el versículo de forma individualizada, lo que le permite dar cuenta de la variedad estilística de que a finales de siglo XVI podía presentar la salmodia polifónica hispánica.

⁷⁵ Aguirre Rincón, *Ginés de Boluda (ca.1545 - de. 1604): biografía y obra musical*, 45-54.

⁷⁶ Aguirre menciona el carácter conflictivo del término “armónico”, que emplea en un sentido restrictivo en referencia a un interés por la verticalidad.

1.3. Metodología

1.3.1. Estructura del trabajo

Nuestro estudio está dividido en tres bloques. Junto a los objetivos, el estado de la cuestión y la metodología, la Introducción incluye un capítulo que describe la tradición melódica de la salmodia hispánica. Los dos siguientes bloques se corresponden con las dos tipologías básicas a que responden las fuentes consultadas: las fuentes de polifonía vocal y las de música instrumental, respectivamente. El criterio para esta organización está fundamentado en el hecho de que, en manos de los instrumentistas, el género fabordón adquirió características propias que lo distinguen claramente del tratamiento que reflejan las fuentes vocales. Cada una de las partes está subdividida en distintos capítulos en los que, en estrecha vinculación con las fuentes que han llegado hasta nosotros, se desarrollan las ideas principales del trabajo. Cada capítulo es seguido de una breve sección de Conclusiones en las que dichas ideas aparecen sintetizadas. Debido a la preeminencia otorgada a las fuentes como objeto de estudio, el criterio cronológico permea, aunque no de forma estricta, el orden de los distintos capítulos.

La Segunda Parte tiene por objeto una descripción de las características musicales y de transmisión de las dos tipologías básicas de fabordón vocal, a saber, las fórmulas de versículo único y la salmodia polifónica elaborada, esto es, aquella que incluye música para todos los versículos a interpretar en polifonía. En el Capítulo 3 son tratados los testimonios más tempranos de fabordón vocal y está dividido en varios apartados que se corresponden con las fuentes más tempranas conservadas que copian fabordones (*E-Bbc M454*, por un lado, y *I-MC 871*, *E-Sc 7-1-28* y *E-Mp 1335*, por el otro). En el Capítulo 4, el contenido de una única fuente (*E-Bbc M1166/1967*) es aprovechado para incidir en el concepto de categoría litúrgica como criterio articulador de las dos tipologías en el marco de la liturgia, al mismo tiempo que proseguiremos con el estudio de las mismas. En el caso de las fórmulas, nuestro interés se basa en la descripción de elementos que se deducen de su transmisión y que tienen que ver con los recursos de los que se nutrió la tradición en su conjunto. Respecto a los fabordones elaborados, indagaremos principalmente en aspectos relacionados con su integración en la liturgia y que permitan arrojar luz a la práctica salmódica.

El Capítulo 5 tiene por objeto demostrar la unidad de la tradición de salmodia polifónica en el contexto ibérico, premisa esencial de la libre circulación del repertorio. Articulado a partir de fuentes procedentes de cuatro puntos distintos de la geografía peninsular (*E-Tc*, *P-Cug*, *E-PAbm R.6829* y *E-Bbc M681*), en este capítulo completaremos la descripción de las características principales de la tradición en su doble vertiente: las fórmulas de versículo único y fabordones elaborados.

El último capítulo de la parte dedicada a las fuentes vocales está dedicado a la descripción de la tradición de salmos polifónicos elaborados que parece consolidarse en la Península Ibérica en la segunda mitad del siglo XVI. El objetivo es doble: por un lado, ilustrar la vinculación de dicha tradición con el fabordón de versículo único. Por el

otro, definir los recursos empleados por los compositores de la época para imprimir a sus salmos mayor variedad y riqueza musicales. Este capítulo ha sido dividido en dos secciones. La primera se ocupa de describir las características estilístico-formales del repertorio compuesto a lo largo del siglo XVI, que pasará a formar parte del canon polifónico interpretado en los centros eclesiásticos hispánicos durante siglos. A partir de las tendencias compositivas identificadas, esta sección se divide entre los compositores que emplean en su salmodia el contrapunto imitativo —tipología que recibe el nombre de “salmodia renovadora” y cuyas características son descritas a partir de las obras de Guerrero, Ceballos y Victoria— y aquellos que se mantienen más estrechamente ligados a la homofonía característica del fabordón —a esta tipología la denominamos “tradicional” y para su descripción empleamos la salmodia de Robledo y Navarro—. La segunda sección del capítulo está dedicada a la aparición de la policoralidad, recurso clave del lenguaje musical de los compositores del Barroco.

El tercer bloque, finalmente, consta de tres capítulos que responden a los instrumentos a los que están destinados las fuentes tratadas: el órgano, la vihuela y los de los ministriles. Como se verá, cada caso presenta rasgos propios por lo que se refiere a la transmisión y uso del género. El capítulo dedicado a las fuentes para órgano (Capítulo 7) se centra en el contenido de dos fuentes impresas de carácter práctico, a saber, el *Libro de cifra nueva para tecla, arpa y vihuela* de Luis Venegas de Henestrosa (Alcalá de Henares, 1557) y las *Obras de música para tecla, arpa y vihuela* de Hernando de Cabezón (Madrid, 1575), así como en la única colección de fabordones conservada en una fuente teórica, el *Arte de tañer fantasía* de Tomás de Santa María. El capítulo dedicado a las fuentes para vihuela (Capítulo 8) analiza las características de los fabordones incluidos en cuatro de los siete libros para vihuela publicados en la Península Ibérica durante el siglo XVI. Se trata de los *Tres libros de música* de Alonso Mudarra (Sevilla, 1546), la *Silva de Sirenas* de Enríquez de Valderrábano (Valladolid, 1547), el *Libro de música de vihuela* de Diego Pisador (Salamanca, 1552) y la *Orphénica Lyra* de Miguel de Fuenllana (Sevilla, 1554). Finalmente, el último capítulo (Capítulo 9) está dedicado a los fabordones copiados en las fuentes de ministriles que hasta el momento han podido ser identificadas (*E-GRmf 975*, *E-LERc 1*, *NL-Uu N.L. 16* y *MEX-Pc 19*).

Un breve apartado dedicado a las Conclusiones principales de la Tesis, finalmente, cierra el conjunto. En él aparecen sintetizadas las que consideramos nuestras aportaciones principales.

1.3.2. Fuentes empleadas

Tal como el título de nuestro estudio indica, el material básico de consulta para su confección son las fuentes musicales del Renacimiento hispánico que contienen fabordones. La mayor parte de las fuentes empleadas son de carácter práctico. En la medida de lo posible, hemos optado por un acceso directo a las mismas. En aquellos casos en los que tal acceso no ha sido factible, hemos empleado las correspondientes ediciones modernas.

Los fabordones hispánicos conservados nos han llegado en fuentes prácticas manuscritas e impresas de música vocal e instrumental. La puesta en común del repertorio permite definir distintos formatos de transmisión, cuya presentación aquí, a nuestro juicio, será de utilidad para situar las distintas fuentes mencionadas a lo largo de nuestro estudio. La mejor comprensión del contexto de transmisión del repertorio conservado, en este sentido, representa una ayuda para el estudio de la tradición.

En función de las características de transmisión de los fabordones que contienen, las fuentes hispánicas pueden ser clasificadas en dos grandes bloques. Por un lado, están aquellas fuentes cuyos fabordones no aparecen ordenados siguiendo un criterio litúrgico aparente, ya sea de tipo funcional o contextual. Los fabordones que más habitualmente responden a esta tipología son de versículo único, y su número puede ser muy variable. Algunas fuentes incluyen un único testimonio, algunas unos pocos, y otras pueden llegar a copiar una cantidad realmente numerosa.⁷⁷ En todos estos casos, y al margen de si los fabordones forman un grupo o, por el contrario, se encuentran dispersos en distintas secciones, el criterio de inclusión que se adivina tras esta categoría no responde a una lógica litúrgica. En el caso de las fuentes manuscritas, pudo estar determinado por el acceso del copista al repertorio, el proceso de compilación de la fuente o bien la voluntad de organizar la fuente por géneros. En el de las fuentes impresas, el criterio de carácter organizativo prevalece.⁷⁸

El segundo bloque de fuentes, en cambio, se caracteriza por presentar grupos de fabordones cuyo formato responde a un interés por facilitar su integración en el servicio litúrgico. Su sentido es obviamente práctico.⁷⁹ Como en la tipología anterior, podemos identificar una correspondencia entre la tipología y, en el caso de que se trate de

⁷⁷ Casos de una única fórmula de fabordón se encuentran en *I-MC 871*, *E-Sc 7-1-28* y *E-Mp 1335*. Fuentes que contienen unas pocas son *P-Cug 7*, *E-TZ 5* y los libros de música para vihuela de Valderrábano, Mudarra y Pisador. Un ejemplo que reúne unos pocos fabordones elaborados, en *E-Tc 25*. Una fuente que incluye una cantidad numerosa, finalmente, se encuentra en *E-Pabm R6829*.

⁷⁸ Un ejemplo del primer caso se encuentra en *E-Boc 7*, que copia tres fabordones de factura descuidada al final de la fuente, probablemente incluidos en el espacio sobrante una vez el proceso principal de copia ya había concluido. Un caso en el que la compilación de la fuente parece haber sido determinante, por otro lado, se encuentra en *E-Bbc M681*, a cuyo cuerpo principal parece haberse añadido un fascículo entero.

⁷⁹ En la división en dos bloques aquí establecida se aprecia una relación obvia con las tipologías de transmisión que expone Hamm, «Manuscript Structure in the Dufay Era» para las fuentes renacentistas.

manuscrito, las características de su proceso de copia, pues por lo general son íntegramente copiadas por una misma mano.⁸⁰

A su vez, el segundo bloque puede dividirse en tres tipologías distintas. Por un lado, se encuentran las colecciones de fórmulas que incluyen ejemplos para todos los tonos.⁸¹ Aunque se dan excepciones, todos los fabordones que conforman semejantes colecciones suelen llevar el mismo texto —el más habitual, el primer versículo del salmo 109 de Vísperas, *Dixit Dominus*— o no llevan ninguno.⁸² Su interpretación efectiva, así, requeriría de una adaptación de la sección del recitado a la prosodia y longitud del texto correspondiente. Diseñada para abastecer de polifonía a cualquier ocasión litúrgica, esta tipología de transmisión constituye el testimonio más evidente del carácter esquemático de los fabordones de versículo único.

La segunda tipología consiste en grupos de fabordones elaborados destinados a la salmodia de Vísperas de festividades concretas. Ya sumen cuatro o cinco fabordones, en función de si la fuente procede de un centro monástico o catedralicio, respectivamente, los textos de este tipo de colecciones se corresponden con los formularios de salmos propios de la festividad.⁸³ Las colecciones que responden a esta tipología de transmisión están dotadas, así, de un riguroso sentido litúrgico. No obstante, los testimonios de esta tipología suele presentar un problema en lo que a los tonos se refiere, a saber, la falta de correspondencia entre la correlación de dichos tonos con los modos de las antífonas propias de la fiesta. Si, por un lado, la variedad litúrgica característica del período pretridentino dificulta establecer conclusiones definitivas sobre dicha correspondencia para todos los casos —la única forma de establecerlas pasaría por identificar la procedencia precisa de la fuente y localizar fuentes litúrgicas del uso correspondiente con las que poder contrastarlas, posibilidad que, lamentablemente, se da en pocas ocasiones—, la extensión del problema sugiere la necesidad de buscar una explicación alternativa al respecto.

Finalmente, incluimos en la tercera tipología los grupos de fabordones elaborados organizados por tonos, de mayor a menor, y/o por textos, siguiendo el orden de los salmos tal como figuran en el Salterio.⁸⁴ Estas colecciones, que pueden contener

⁸⁰ El proyecto puede consistir únicamente en la colección, como en el caso de *E-Bbc M454*, o bien en la fuente completa, como en *E-LEDc 1*.

⁸¹ El único tono que no incluyen sistemáticamente es el Peregrino.

⁸² Una colección de estas características que emplea el primer versículo del *Dixit Dominus* para todos los fabordones que la integran se encuentra en *E-MO 750*. Ejemplos de colecciones desprovistas de texto, por otro lado, se hallan en *E-Bbc M454* y en algunas fuentes de música para órgano, como las *Obras de música para Tecla, Arpa y Vihuela* de Antonio de Cabezón, publicadas por su hijo Hernando (Madrid, 1557). Un ejemplo de colección completa que emplea como textos distintos salmos de Vísperas, por otro lado, se halla en *E-Bbc M1166/1967*.

⁸³ Colecciones semejantes incluidas en fuentes pensadas para uso catedralicio las hallamos en el *Liber vesperarum* de Francisco Guerrero (Roma, 1584) *E-Bbc M1166/1967* y *E-LEDc 1*. Un ejemplo de uso monástico, en *P-Cug 6*.

⁸⁴ Un ejemplo de esta tipología ordenado a la vez por tonos y textos lo hallamos en el impreso de Juan Navarro, *Psalmi, hymni ac Magnificat* (Roma, 1590). Las fuentes para minisriles, por otro lado, representan el testimonio paradigmático de ordenación por tonos. En los casos de *E-GRmf 975* y *MEX-Pc 19*, para cada tono se incluyen varios fabordones.

uno o varios testimonios para cada tono o para cada texto consituyen un testimonio híbrido entre las dos tipologías anteriores. Si, por un lado, los fabordones que las integran consisten en composiciones acabadas, destinadas específicamente a los textos que acompañan, cada conjunto está dotado de cierto carácter formulario en la medida que distintas combinaciones podrían abastecer de polifonía a festividades diferentes. Como en la tipología anterior, los salmos serían obviamente seleccionados en función de los textos por lo que, de nuevo, encontramos el problema de la correspondencia con los modos de las antífonas.

Es importante subrayar que la clasificación propuesta no agota todas las posibilidades de la tradición escrita del fabordón. En ocasiones, por ejemplo, hallamos colecciones que, si bien se acercan a las colecciones completas de fórmulas carecen de fabordones en alguno de los tonos o bien no presentan una ordenación rigurosa en función de los mismos.⁸⁵ Una misma fuente, por lo demás, puede contener testimonios que responden a distintas categorías.⁸⁶ De este modo, si tener en cuenta la clasificación y las características de cada tipología nos brindará interesantes ventajas, en ningún caso debe ser considerada una categorización estricta que explica totalmente el panorama en su conjunto.

Junto a las fuentes prácticas, nuestro estudio incluye también las escasas fuentes teóricas del Renacimiento hispánico que incluyen ejemplos de fabordón. En este caso, la consulta a través de ediciones facsimilares ha sido la norma. Finalmente, el conjunto de fuentes primarias ha sido completado con numerosas referencias documentales, mayormente empleadas con el fin de completar o matizar la información tomada de las fuentes prácticas, a menudo equívoca. Al margen de pocas excepciones, dichas referencias proceden de trabajos especializados anteriores. Ya sea en forma de monografías, artículos o participaciones en obras colectivas, en este sentido, nuestro estudio es deudor de todas las aportaciones anteriores al conocimiento del fabordón y, en general, del Renacimiento musical hispánico.

⁸⁵ Un ejemplo de este caso se halla en *E-Bbc M681*.

⁸⁶ Es el caso de *E-Bbc M454*, que además de la colección de fórmulas incluye fabordones sueltos incluidos en diferentes secciones, o de *E-GRmf 975*, entre cuya colección de fabordones elaborados ordenados por tonos hallamos fórmulas de versículo único, probablemente, en su mayoría, añadidas posteriormente en espacios en blanco.

1.3.3. Criterios de edición musical

Salvo aquellos casos en los que se indica lo contrario, todos los ejemplos han sido transcritos por nosotros a partir de la consulta de las fuentes originales. En aras de una mayor unidad, se aplica a todos los ejemplos —ya sean transcripciones propias, ya ejemplos tomados de fuentes secundarias— los criterios de edición que pasamos a exponer.

Se emplean dos reducciones distintas en función de la datación de las fuentes. Para las fuentes más tempranas, anteriores a *ca.*1520, una reducción a la cuarta parte. Para el resto, la reducción es a la mitad.

Salvo en aquellos casos en los que se indique lo contrario, los ejemplos incluyen el mismo texto que aparece en las fuentes originales, ya se trate de la letra completa, ya únicamente de un incipit textual.

En las transcripciones de música instrumental y de los salmos polifónicos de tipo elaborado —esto es, aquellos que incluyen música para todos los versículos a interpretar en polifonía— se emplean criterios de compás convencionales. En este caso la música *ficta* afecta a todas las notas del compás de la misma altura.

Para las fórmulas de fabordón se aplican criterios específicos:

1. No se usan barras de compás con el objetivo de dar preeminencia a la prosodia del texto en la sección del recitado. No obstante, se incluye en todos los casos la medida de compás, entre paréntesis, ya que la correcta interpretación de las cadencias, a menudo de tipo contrapuntístico, requiere de un ritmo medido.
2. La música *ficta* y las alteraciones afectan únicamente a la nota sobre la que aparecen dispuestas.
3. Se dispone el *signum congruentiae* sobre la primera nota de la cadencia para indicar el comienzo de la sección que, independientemente del texto empleado, permanece inalterada.

CAPÍTULO 2. LA SALMODIA HISPÁNICA: TRADICIÓN MELÓDICA CANTOLLANISTA

2.1. Concordancias y variantes respecto a la tradición romana

Las sobredichas entonaciones, son puntalmente las que se usan en estos Reinos [de España]; pero adviertan, que no son todas verdaderas, digo las que compuso el bienaventurado S. Gregorio, y las que después reformó el Santo Papa, León Segundo, para uso de la Iglesia Romana; que particularmente el Primero, Sexto y el Octavo Tono son diferentes en un punto. El primero, en el punto que sube en bfaXmi, cantando Fa. El sexto, en el mismo punto, y en otro que baja en Ffaut, con el cual termina la mediación; y el Octavo es diferente en aquel punto que baja en el mi de bfa Xmi. Los demás cinco Tonos (a mi parecer) están conforme los originales de León.

[Pedro Cerone, *El Melopeo y Maestro*, Libro III, Cap. 42]

De este modo explica Pedro Cerone las diferencias entre la práctica salmódica hispánica y la romana. Aunque tales disimilitudes no constituyen una novedad para la musicología actual, hasta la fecha carecemos de estudios que hayan tratado de forma monográfica el fenómeno de la salmodia en la Península Ibérica durante el Renacimiento, ya sea en su vertiente monódica o polifónica.⁸⁷ Si bien no es éste el lugar apropiado para emprender tamaña empresa, es evidente que cualquier estudio que centre su atención en el fabordón habrá de ocuparse de la correspondiente tradición cantollanista, responsable de la mayor parte de sus características estilísticas y formales. Sin lugar a dudas, en este sentido, las diferencias entre las tradiciones salmódicas romana e hispánica provocaron las correspondientes diferencias en el canto polifónico de los salmos.

La característica fundamental que diferencia la tradición hispánica se halla, según Cerone, en la ausencia del adorno de semitono superior —en el caso de los tonos I y VI— o inferior —en el caso del Tono VIII— al comienzo de la cadencia mediante (ej. 2.1). Si bien la exposición de Cerone es muy clara, sin embargo, los testimonios de la época conservados reflejan una realidad más compleja.

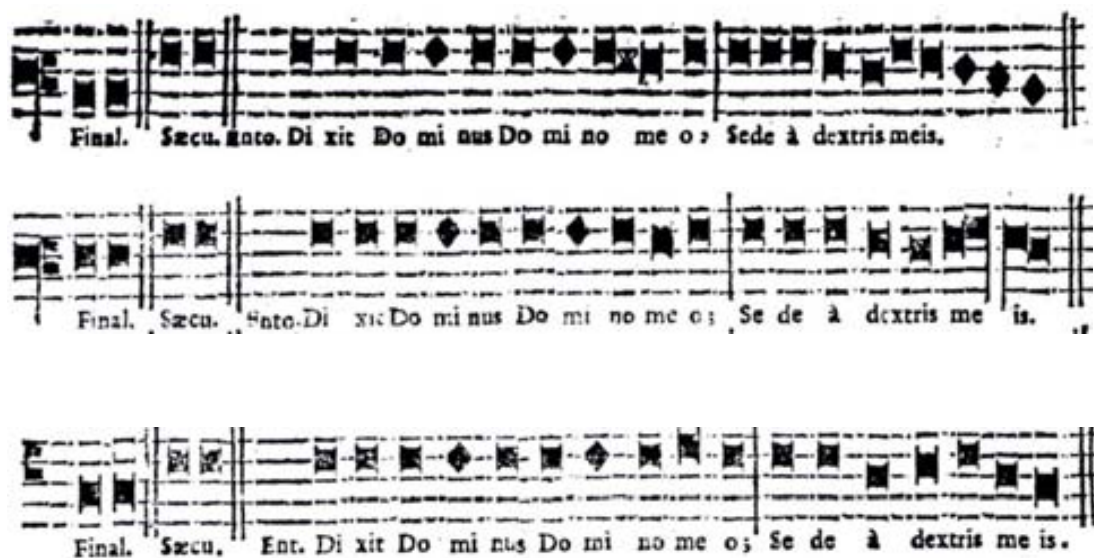
⁸⁷ La cuestión de las peculiaridades de la tradición hispánica ha sido tratada en Asensio Palacios, «More hispano/ More toletano. La elección del cantus firmus no romano en las tradiciones polifónicas hispanas», ponencia presentada al simposio *Los Siglos de Oro* (Utrecht Festival Oudiemuzik, 2008), y a cuyo autor deseo agradecer el haberme facilitado una copia; Asensio Palacios, «Before retiring at the close of day...? The Hymnary for Compline in the Escorial's Choirbook Collection», ponencia presentada en Barcelona con motivo de la Medieval and Renaissance Music Conference 2011; véase también Zauner, «La Recepció del Concili de Trento a Barcelona: Efectes primerencs sobre la Música Litúrgica», 292-295.

Ejemplo 2.1. Pedro Cerone, *El Melopeo y Maestro* (Lib. III, Caps. 41-42): variantes entre las tradiciones salmódicas romana e hispánica

Cadencia mediante de los Tonos I, VI y VIII de tradición romana



Tonos I, VI y VIII de tradición hispánica



Con el fin de definir las características principales de la tradición melódica cantollanista de la salmodia hispánica hemos consultado veinticuatro fuentes fechadas en los siglos XV-XVII que contienen colecciones de tonos salmódicos. Los testimonios seleccionados no forman una relación exhaustiva de las fuentes del período que contienen tales colecciones. A nuestro juicio, no obstante, su número es suficiente para poder considerar como representativas las conclusiones esgrimidas a partir del estudio del conjunto. El criterio fundamental para la selección de las fuentes es la concordancia cronológica con el período que ocupa el interés de nuestra Tesis, razón por la que la gran mayoría datan del siglo XVI. Para poner de manifiesto la continuidad que representa el contenido de estas fuentes respecto a la tradición melódica anterior, no obstante, hemos optado por añadir a la selección algunas fuentes anteriores.

Las fuentes escogidas, que pasamos a presentar brevemente, responden a dos tipologías básicas, a saber, libros litúrgicos de carácter práctico —como tonarios, ordinarios y procesionarios— y tratados teóricos. El más temprano entre los primeros es un tonario jerónimo manuscrito de mediados del siglo XV que, actualmente conservado en la Biblioteca de Catalunya, pudo pertenecer a algún cenobio de la zona de Barcelona, como el monasterio de San Jerónimo de la Murtra.⁸⁸ El resto son fuentes impresas por lo que su datación y procedencia puede ser determinada de forma precisa. Se trata de los siguientes libros: *Intonarium Toletanum* (Alcalá de Henares, 1515), *Ordinarium Sacramentorum Urgellensis* (Lyon, 1548), *Ordinarium Sacramentorum secundum laudabilem ritum diocesis Gerundensis* (Lyon, 1550), *Procesionario secundum morem almis ordinis praedicatorum sanctissimi patris dominici* (Salamanca, 1563), *Ordinari o Manual per als curats, qui ab diligencia voldran entendre tot lo necessari dels Sagraments y la administració de aquells* (Barcelona, 1568) y *Ordinarium Barcinonense* (Barcelona, 1569).

Los tratados teóricos representan la mayoría de las fuentes que forman nuestra selección. Los dos más tempranos, fechados en el siglo XV, son los únicos manuscritos. Por un lado, el anónimo escurialense, conocido como *Musica mensurabilis et immensurabilis*, cuya copia ha sido situada en Sevilla hacia 1480.⁸⁹ Por el otro, también anónimo y parte integrante de un códice facticio conservado en la Biblioteca de Catalunya (*E-Bbc MI799*), el *Ars musice qui appellatur liberalis*.

El resto de fuentes consiste en tratados impresos y cubre un marco cronológico que se extiende entre 1492-1611. En orden cronológico, se trata de: la *Lux bella* de Domingo Marcos Durán (Sevilla, 1492), la *Introducción muy breve de canto llano* de Cristóbal de Escobar (Salamanca, ca. 1496), la *Introducción muy breve y útil de canto llano* de Alfonso Spañón (Sevilla, 1504), el *Portus Musice* de Diego del Puerto (Salamanca, 1504), el *Libro de música práctica* de Francisco de Tovar (Barcelona, 1510), las *Intonaciones según uso de los modernos* de Martínez de Bizcargui (Burgos, 1511), el *Arte de principios de canto llano* de Gaspar de Aguilar (1530-37), el *Intonario general para todas las Iglesias de España* de Pedro Ferrer (Zaragoza, 1548), la *Introduzione facilissima, et novissima, di canto fermo, figurato, contraponto semplice, et in concerto...* de Vicente Lusitano (Roma, 1553), la *Declaración de instrumentos* de Juan Bermudo (Osuna, 1555), la *Breve instrucción de canto llano* de Luis de Villafranca (Sevilla, 1565), *El libro llamado Arte de tañer fantasía* de Tomás de Santa María (Madrid, 1565), el *Arte de música teórica y práctica* de Francisco de Montanos (Valladolid, 1592), el *Arte y summa de canto llano compuesta y ordenada de algunas curiosidades* de Juan Francisco Cervera (Valencia, 1595) y *El Mellopeo y Maestro* de Pedro Cerone (Nápoles, 1613).

⁸⁸ Para una descripción del contenido y aspectos codicológicos de esta fuente, véase Bernadó, «Sobre el origen y la procedencia de la tradición himnódica hispánica a fines de la Edad Media», 2335-2338.

⁸⁹ León Tello, *Estudios de Historia de la Teoría Musical*, 217.

Un vaciado sistemático de las melodías de los tonos salmódicos incluidos en las colecciones de todas las fuentes mencionadas es presentado en la Tabla 2.1, incluida al final del presente capítulo. En ella se indica también la localización exacta que dentro de las fuentes ocupa cada colección. Con el fin de agilizar la eventual consulta de la tabla, las fuentes mencionadas a lo largo de las siguientes páginas están seguidas de un número entre paréntesis que indica su posición en la misma.

La fuente más tardía escogida, el tratado de Cerone (24), es empleada como referencia y punto de partida por tratarse, hasta donde sabemos, de la única que menciona de forma explícita las peculiaridades de la tradición hispánica respecto a la romana. Las páginas que siguen están destinadas, así, a confirmar, completar y matizar las afirmaciones del teórico que, tal como hemos señalado, no se ajustan de forma precisa con el panorama deducible de las fuentes conservadas. Por un lado, éstas confirman la existencia de variantes entre las tradiciones hispánica y romana. Si la variante señalada por el teórico para los Tonos I y VI coincide con los testimonios conservados, no obstante, la del Tono VIII requiere ser matizada. Por otro lado, los cinco tonos que el teórico señala como “conforme los originales de León” pueden presentar pequeñas variantes en distintas fuentes que ponen en tela de juicio la uniformidad sugerida por la exposición de Cerone.⁹⁰ Ocupémonos primero de esta segunda cuestión.

Si atendemos al Tono III, por ejemplo, observamos diferencias en las cadencias mediante de algunos de los testimonios consultados. Los tratados de Escobar (5), Spañón (6) y Santa María (19), y el procesionario dominico (17) presentan el motivo Re-Do-Si-Do frente al más común, coincidente en el resto de testimonios, Re-Do-Si-La-Do. En lugar de descender hasta el La, así, los primeros se limitan a una bordadura inferior de segunda. Se trata de una diferencia mínima, pero que adquiere relieve por estar presente en varias fuentes. Otras variantes afectan únicamente a un caso aislado. Los motivos de entonación de los Tonos II y VIII del tonario de Urgel (12), por ejemplo, emplean Do-Re-Do-Fa y Sol-La-Sol-Do, respectivamente, mientras en todos los testimonios restantes presentan los motivos habituales Do-Re-Fa y Sol-La-Do.⁹¹ La entonación del Tono V del ordinario gerundense (14) presenta el motivo La-La-Do en lugar de Fa-La-Do. A su vez, el recitado de la misma fuente incluye dos inflexiones de segunda ascendente sobre las sílabas acentuadas de *Dominus* y *Deo*. La entonación del Tono VI del tratado de Bermudo (16), finalmente, reza Fa-Sol-Fa-Sol La en lugar de Fa-Sol-La.

En otros casos, un tono puede presentar más de una variante y además éstas diferir entre sí. El anónimo escurialense (1), el tratado de Martínez de Bizcargui (9) y los ordinarios de Urgel (12) y Gerona (14) incluyen cadencias alternativas para el Tono

⁹⁰ Tal como observa Asensio Palacios, «More hispano/ More toletano. La elección del cantus firmus no romano en las tradiciones polifónicas hispanas», “la música que acompañaba la salmodia era universal en su estructura con algunas pequeñas variantes de tipo local”.

⁹¹ El motivo Do-Re-Do-Fa es atribuido a la entonación del *Magnificat* del mismo tono por otros teóricos. Véase, por ejemplo, Pedro Cerone. *El Melopeo y Maestro*, Libro III, Cap. 45.

V, frente a la *finalis unica* característica de la liturgia romana moderna y de la mayoría de testimonios hispánicos del siglo XVI.⁹² Junto a la cadencia habitual Fa-Mi-Do-Re, el anónimo escurialense presenta la final alternativa Do-Re-Si-Do-La-Si. El tonario urgelense presenta la alternativa Do-Re-Si-Do-La-Sol-Fa, *differentia* semejante a la del tratado de Martínez de Bizcargui. La característica esencial de esta cadencia consiste en regresar a la nota donde se inicia la entonación. No se trata, por lo demás, de una variante exclusiva de fuentes hispánicas, tal como demuestra su presencia en la *Practica Musicae* de Franchino Gaffurio (Milán, 1496) (Ilustración 2.1).⁹³ Finalmente, el tonario gerundense incluye la final alternativa Do-Do-Do-Si-Do-La.

Ilustración 2.1. Franchino Gaffurio, *Practica Musicae*, fol. 57 (detalle)



Otro caso de múltiples variantes lo encontramos en la entonación del Tono VII. Frente al motivo habitual Sol-Do-Si-Do-Re, el tonario jerónimo (2) y el tonario toledano (10) presentan Sol-Si-Re, el tonario urgelense La-Do-Si-Do-Re, el procesionario dominico (17) Do-Do-Re y, finalmente, Cerone (24) incluyó el motivo Do-Si-Do-Re, si bien en la colección destinada a los días festivos. Como es bien sabido por los especialistas, la interpretación de la salmodia presentaba ciertas diferencias según la solemnidad del día. También en este caso, no obstante, identificamos cierta falta de homogeneidad.

A juzgar por el testimonio de Cerone, las diferencias entre la salmodia para días feriales y festivos radican en el empleo de los motivos de entonación — en los días feriales la salmodia se cantaba *in directum*, esto es, sin el motivo de entonación inicial— y en ciertas variantes en las cadencias mediantes. La distinción relativa a las entonaciones es implícitamente confirmada por el hecho de que varios de los libros recogidos para la elaboración de este capítulo no incluyan dichos motivos, por lo que es de suponer que recogen la salmodia en su forma más habitual, es decir, tal como se cantaba a diario. Las variantes que afectan a las cadencias, por el contrario, no se repiten

⁹² En las *differentiae* de los testimonios presentados en la Tabla 2.1 hay muchas pequeñas variantes pero, salvo en un caso excepcional, las notas finales coinciden con la salmodia romana. La excepción consiste en el Mi como *finalis* de Tono I, empleada en el tratado *Musica mensurabilis en immensurabilis*.

⁹³ Franchino Gaffurio, *Practica Musicae*, Cap. 12.

en ninguno de los testimonios consultados. Como en el caso de Cerone, los tratados de Lusitano (15) y Bermudo (16) contemplan de forma explícita la distinción entre salmodia para días feriales y festivos. En estos casos, no obstante, las cadencias mediante no presentan variante alguna. De hecho, Bermudo contradice claramente a Cerone al afirmar que “las entonaciones de los salmos solemnes no difieren de los simples si no es en el principio”.⁹⁴

En el marco de una descripción de las variantes existentes entre colecciones salmódicas del siglo XVI hispánico, la *Breve instrucción de canto llano* de Luis de Villafranca (18) merece especial atención. Durante la mayor parte de su carrera, Villafranca fue el responsable de la instrucción del canto llano en la catedral de Sevilla, donde además ocupó el cargo de maestro de los mozos de coro. Allí coincidiría con Pedro Fernández de Castilleja y Francisco Guerrero, quienes incluyeron sendas aprobaciones en su tratado. La colección de tonos incluida en la *Breve instrucción* se diferencia del resto de testimonios recogidos en una asombrosa presencia de accidentales. Tal es el caso del Tono I —La-Sol#-La en lugar de La-Sol-La, en la cadencia mediante—, el Tono II —Fa-Mi-Do#-Re en lugar de Fa-Mi-Do-Re, en la cadencia final—, el Tono III —Do-La-Do-La-Sib-La-Sol-Sol-La en lugar de Do-La-Do-La-Si-La-Sol-Sol-La, en la cadencia final— y el Tono IV —La-Sol#-Sol#-La en lugar de La-Sol-Sol-La en la entonación y La-Sol#-La-Si-La-Sol-Fa-Mi en lugar de La-Sol-La-Si-La-Sol-Fa-Mi—. En algún caso, y de forma especial en la cadencia final del Tono III (Ilustración 2.2), tales accidentales conllevan un sorprendente contraste con la sonoridad habitual del propio tono.

Ilustración 2.2. Luis de Villafranca, *Breve instrucción*, fol. D iiiii (detalle)



Finalmente, uno de los elementos variables más interesantes entre las colecciones de tonos de los tratados y libros litúrgicos hispánicos atañe a la cadencia *flexa*. Ante todo, es importante subrayar el hecho de que dicha cadencia presenta una

⁹⁴ Bermudo, *Declaración de instrumentos musicales*, Libro II, Cap. XV.

particularidad respecto a la tradición romana que, dicho sea de paso, no fue mencionada por Cerone. En la salmodia romana, la *flexa* puede revestir dos formas distintas. En aquellos tonos que desarrollan el recitado sobre una cuerda cuya nota inferior se encuentra a distancia de un tono, esto es, I, IV, VI y VII, consiste en una inflexión de segunda descendente. En aquellos que desarrollan el recitado sobre una cuerda suprasemitonal, en cambio, consiste en una inflexión de tercera menor descendente.⁹⁵ A juzgar por las fuentes consultadas para la elaboración del presente capítulo, esta distinción no parece haber existido en la Península Ibérica. Por el contrario, con la única excepción del procesionario dominico, todos los testimonios recogidos realizan la cadencia sobre la tercera inferior, ya sea menor o mayor. El caso del libro dominico es interesante porque, como veremos más adelante, constituye un ejemplo claro de la presencia de salmodia de tradición romana en la Península Ibérica antes del proceso de romanización tridentino.

Las cadencias *flexa* de los testimonios recogidos presentan entre sí una pequeña variante. Ésta consiste en una diferencia en el descenso de tercera: mientras en algunos casos se produce por grados conjuntos, en otros se limita a un intervalo de tercera directo. Esta distinción no responde a las distintas características de los tonos —como en cambio sucede en el caso de las dos cadencias alternativas de tradición romana—, sino que debe ser atribuida simplemente a una falta de homogeneidad en el uso del recurso. Aunque también en este caso se trata de pequeñas variantes, no hay duda de que este tipo de diferencias pudieron influir sobre la forma de las composiciones polifónicas, por lo que su identificación está dotada de indiscutible interés.

Las observaciones hasta aquí esgrimidas demuestran claramente la existencia de pequeñas variantes melódicas, probablemente de carácter local, en la práctica salmódica hispánica. Más interesante, no obstante, es atender a las presuntas diferencias entre las tradiciones romana e hispánica señaladas por Cerone. En primer lugar, es necesario matizar sus afirmaciones acerca de la variante hispánica del Tono VIII, ya que la hallamos también en algunas colecciones de tonos de tradición romana. En efecto, contamos con tratados pertenecientes a dicha tradición que no incluyen la cadencia mediante que Cerone describe como característica. Un ejemplo puede hallarse en el *Dodecachordon* de Glareanus (Basilea, 1547), así como en algunas fuentes medievales, como la *Practica Artis Musice* de Amerius. Ambos tratados coinciden con la versión incluida en los libros modernos [LU113] y todos ellos, finalmente, son idénticos a la estructura de la tradición hispánica tal como es incluida en todos los testimonios de Tono VIII por nosotros recogidos.⁹⁶ De este modo, el motivo Do-Re-Do

⁹⁵ Los tratados medievales y renacentistas raramente ilustran el uso de la *flexa*, ya que las colecciones de tonos normalmente se limitan a un único versículo, a menudo el primero del salmo 109 —*Dixit Dominus Domino meo: sede a dextris meis*—, por lo que dicha cadencia no es necesaria. Un ejemplo del empleo de la *flexa* en salmodia de tradición romana puede hallarse en el *Practica Artis Musice* de Amerius, Cap. 10. El tratado fue escrito por Amerius, teórico de origen inglés pero activo en Italia, durante la segunda mitad del siglo XIII aunque se conserva sólo en copias del siglo XIV; otro ejemplo del siglo XIII en Hyeronimus de Moravia, *Tractatus de musica*, Cap. 22. Un testimonio del siglo XIV, por otro lado, se halla en Jacobus de Liège, *Speculum musicae*, Caps. 86-103.

⁹⁶ Henricus Glareanus, *Dodecachordon*, Libro I, Cap. 15.

como cadencia mediante de este tono no puede ser considerado como una característica exclusivamente hispánica. Lo que sí parece fundamentado, en cambio, es afirmar que en la Península Ibérica no se empleaba la variante que Cerone identificó como romana. Dicha variante, que puede hallarse en la *Practica musicae* de Gaffurio, no aparece en ninguna de las fuentes hispánicas a las que hemos tenido acceso.⁹⁷

Una particularidad hispánica del Tono VIII no mencionada por Cerone pero que, en cambio, identificamos en la mayoría de testimonios conservados, atañe a la *differentia* principal de dicho tono: en lugar de comenzar con una bordadura de segunda inferior, comienza con un salto de tercera descendente para proceder a alcanzar de nuevo la cuerda de recitación (Ej. 2.2).⁹⁸

Ejemplo 2.2. Variante de la *differentiae* del Tono VIII de tradición hispánica

Henricus Glareanus, *Dodecachordon*, fol. 35: *differentia* de tradición romana



Diego del Puerto, *Portus Musice*, fol. a vi: *differentia* común de tradición hispánica



Como veremos a lo largo de nuestra exposición, esta particularidad puede ser identificada en gran cantidad de fabordones copiados en las fuentes hispánicas. Sin embargo, tampoco la *differentia* habitual de la salmodia romana es ajena a la tradición hispánica. Entre las fuentes consultadas, en efecto, la detectamos en cinco casos: el tonario jerónimo (2), el procesionario dominico (17) y los tratados de Lusitano (15) Bermudo (16) y Santa María (19). Especialmente interesantes son el tonario jerónimo y los libros de Bermudo y Santa María, cuya independencia respecto a la tradición romana se pone de manifiesto en el hecho de que sus Tonos I y VI presentan las particularidades

⁹⁷ Franchino Gaffurio, *Practica musicae*, Cap. 15.

⁹⁸ Esta variante perduró hasta el siglo XX. Asensio Palacios, «More hispano/ More toletano. La elección del *cantus firmus* no romano en las tradiciones polifónicas hispanas», 8-9.

que Cerone afirma como característicos de la salmodia hispánica, y a las que enseguida prestaremos atención.⁹⁹

Si bien la identificación en testimonios hispánicos de la cadencia final de Tono VIII habitual de la tradición romana demuestra que también fue conocida en la Península durante el Renacimiento —y así será confirmado por el estudio de los fabordones—, aparentemente su difusión fue mucho menor que la variante hispánica. Por esta razón, y en aras de una mayor claridad de exposición, a lo largo de esta investigación mantendremos la contraposición entre sendas variantes y denominaremos el motivo Do-Si-Do-La-Sol como *differentia* de tradición romana, frente a Do-La-Si-Do-La-Sol, que será considerado de tradición hispánica. Al margen del tema de su filiación, ello nos brindará una mayor agilidad a la hora de identificar ambas variantes en los fabordones estudiados.

Por encima de la variante que afecta a la cadencia final de Tono VIII, la diferencia más relevante entre las tradiciones hispánica y romana se encuentra en la cadencia mediante de los Tonos I y VI. Tal como explica Cerone, el motivo característico de la versión hispánica se limita a una inflexión de segunda al grave: La-Sol-La. El origen de esta variante es desconocido. Aunque en algún caso se ha pretendido conectar las peculiaridades de la música litúrgica pretridentina hispánica con la tradición del canto hispano altomedieval, lo cierto es que, a excepción de algún elemento aislado, la relación es inexistente.¹⁰⁰

La variante en la cadencia mediante de los Tonos I y VI provocó, obviamente, la aparición de sonoridades características en la salmodia polifónica hispánica. En el Ejemplo 2.3 presentamos un fabordón de Tono I, desprovisto de texto, compuesto por Orlando di Lasso.¹⁰¹ En este caso, el compositor dispuso el *cantus firmus* en la voz del Tenor, dónde reconocemos nota por nota la entonación salmódica de tradición romana para dicho tono. La comparación de esta pieza con un fabordón del mismo tono tomado de *E-MO 750* (Ej. 2.4), una fuente de principios del siglo XVII procedente de El Escorial, ilustra claramente la diferencia. En este caso, el primer versículo del salmo 109, *Dixit Dominus*, es empleado como texto. El *cantus firmus* —la melodía de tradición hispánica—, es nuevamente dispuesta en la voz del Tenor. Las dos piezas difieren en la sonoridad del recitado: usando terminología moderna, el fabordón de Lasso desarrolla el primer recitado sobre el acorde de Re menor y el segundo sobre Fa Mayor. El anónimo de *E-MO 750*, por su parte, usa los mismos acordes pero en orden inverso. En la medida que está determinada por la elección del compositor, sin embargo, debemos considerar esta diferencia como incidental. En ambos casos, en efecto, cabía utilizar cualquiera de las sonoridades que implicara la presencia de la nota La.

⁹⁹ El tonario jerónimo está provisto de un especial interés en la medida que se trata de un libro de una orden religiosa de origen hispánico y exenta, así, de la autoridad de un centro de fuera de la Península.

¹⁰⁰ Asensio Palacios, *El canto gregoriano. Historia, liturgia, formas...*, 97. El rito hispánico viejo alcanzó su pleno desarrollo entre los siglos VI y VII y fue suprimido oficialmente en el Concilio de Burgos del año 1081. Sobre el particular, véase *Ibid.*, 84-99.

¹⁰¹ Edición tomada de Bergquist, *Orlando di Lasso*, 25:143.

Ejemplo 2.3. Orlando de Lasso, fabordón de Tono I (*D-Mbs 2º Mus. Pr. 12/2, fol. 1v*)



Ejemplo 2.4. Anónimo, fabordón de Tono I (*E-MO 750, fols. 36v-37*)

Por el contrario, la diferencia existente entre los *cantus firmus* por lo que respecta a la cadencia mediante forzosamente ha de comportar giros sonoros distintos. La diferencia fundamental se encuentra en el hecho que el Sib de la tradición romana implica el uso habitual de sonoridades en las que está implicado el hexacordo bemol — sobre Fa—, mientras el tono de tradición hispánica conlleva a menudo la presencia del Si natural, y por lo tanto se desarrolla en el hexacordo *durum*.¹⁰² Un fabordón de Tono I

¹⁰² Algunos ejemplos del uso del tetracordo bemol en fabordones de tonos I y VI de tradición romana pueden consultarse en T. Morley, *A plain and easy introduction to Practical music* (Londres, 1597), 250-251; *Vesperarum Precum Officia* (Wittenberg, 1540), 1-5, 19-21, 45-46, 89-90, 107-108, 120-121, 136-137, 156 y 159; Bergquist, *Orlando di Lasso. Sämtliche Werke*, 25:143-144 y 149; Karr, *An Anthology of Fifteenth-Century Italian Psalms*, 142-146. Que el hexacordo duro, aunque poco habitual, no era totalmente ajeno a la polifonía basada en la salmodia de tradición romana, no obstante, se pone de

copiado *E-PAbm R.6829* (Ej. 2.5) ilustra la sonoridad típica de la cadencia mediante hispánica para el Tono I cuando el *cantus firmus* está dispuesto en la voz del Cantus. Como podemos apreciar, se trata de la misma sonoridad usada en el fabordón anónimo de *E-MO 750* pero con distinta disposición.

Ejemplo 2.5. Anónimo, Fabordón de Tono I (*E-PAbm R.6829*, fols. 108v-109)



Es evidente, así, que las diferencias melódicas entre las tradiciones salmódicas hispánica y romana se tradujeron en disimilitudes de sonoridad entre las respectivas tradiciones de salmodia polifónica. Por otro lado, no obstante, nuestro estudio revelará que la presencia de la salmodia romana en la Península Ibérica estaba mucho más extendida de lo que las escasas excepciones identificadas en las fuentes cantollanistas permiten suponer. En este sentido, y con el fin de arrojar la máxima luz posible sobre cuestiones que serán inevitablemente planteadas, es necesario dedicar una atención detallada a dichas excepciones.

Únicamente dos de los testimonios de Tono I consultados presentan una cadencia mediante de tradición romana: el *Libro de música práctica* de Francisco Tovar (8) y el procesionario dominico (17). En ambos casos, la variante se repite para el Tono VI. Oriundo de Pareja, villa situada a unos cincuenta kilómetros al este de Guadalajara, Tovar estuvo activo en Cataluña, que sepamos, entre 1510 y 1516. Vinculado a la catedral de Barcelona el año de la publicación de su tratado, el teórico dedicó su tratado al obispo Enrique de Cardona y al capítulo de la seo barcelonesa (II. 2.3).

manifiesto en su identificación en algunos manuscritos italianos como *I-VEcap 759*, fols.79v-80 y *I-Sc K.I.2*, fols. 17v-18, editados en *Ibid.*, 23-26 y 108-111, respectivamente. Aunque en ambos casos el Sib es de presencia mayoritaria, alguna parte de los salmos emplea también el Si natural en el *cantus firmus*. Véase concretamente p. 24 (c. 19), p. 25 (c. 24), p. 26 (c. 44) y p. 109 (c. 24).

Libro de mu
sica prctica Compuesto por
mos Francisco Tovar: di
rigido al ilustrissimo y
reuerédisimo senyor
dō Enrique de Car
dōa obispo de Bar
celona. y a su insi
gne capitulo.

El tratado de Tovar presenta las cadencias mediante de los Tonos I y VI con una explicación esquemática:

Septimus et sextus dan fa.mi.re.mi quam primus

Para una comprensión adecuada, ésta debe ser relacionada con su explicación de las entonaciones:

Primus cum sexto fa.sol.la semper abeto

[...]

Septimus ut.f.a.mi.f.a.sol¹⁰³

En términos modernos, la explicación quedaría como sigue. Los Tonos I y VI realizan su recitado sobre La —última nota de la entonación—, desde la que median Sib-La-Sol-La. El Tono VII, por su parte, recita sobre Sol y media de la misma manera que los otros dos, con el correspondiente salto de tercera menor ascendente. La explicación de Tovar es bastante peculiar al incluir en el mismo grupo los Tonos I, VI y VII. Los casos

¹⁰³ Tovar, *Libro de música práctica*, Cap. 35.

en que la estructura de los salmos se explica con palabras —la otra posibilidad es la ilustración musical— suelen agrupar los Tonos I y VI, pero dan al VII una explicación propia. Así sucede, por ejemplo, en los tratados de Escobar (5), Spañón (6) y Aguilar (11).

Aunque la presencia de la mediante de tradición romana en el tratado de Tovar es ilustrativa de una cierta difusión en la Península Ibérica —tal y como, por otro lado, demostrará el estudio del fabordón—, su empleo por parte del teórico no es fácil de explicar satisfactoriamente. No solo se trata del único tratado hispánico identificado hasta la fecha que presenta la variante romana para el Tono I, sino que disponemos además de un testimonio posterior, el ordinario de 1569 (21), que, impreso en la misma ciudad que el tratado de Tovar y para uso de la misma diócesis, emplea la cadencia hispánica para los Tonos I y VI

La variante hispánica puede ser igualmente identificada en cantorales del Archivo Capitular barcelonés copiados en los siglos XVII y XVIII.¹⁰⁴ Tal y como ha sido apuntado por otros especialistas, las particularidades de la salmodia hispánica no se vieron afectadas por la reforma tridentina y sobrevivieron durante siglos. La razón básica de dicha supervivencia estriba en que, a diferencia de los textos, la reforma del canto llano nunca contó con el respaldo de ediciones con carácter oficial. Este dato es muy importante en la medida que da cuenta de la identificación de los motivos propios de la tradición hispánica en fabordones de autores que, como Joan Pau Pujol, estuvieron activos en la primera mitad del siglo XVII. A su vez, el dato obliga a tener en cuenta que el hecho de que algunos fabordones compuestos en época postridentina incluyan tonos de tradición romana no tiene porqué deberse a una influencia romana consecuencia del Concilio de Trento.

Respecto al testimonio de Tovar, no es posible descartar la posibilidad de que a principios del siglo XVI la salmodia romana fuera empleada en algunos centros de la diócesis de Barcelona, entre ellos la catedral.¹⁰⁵ Su sustitución posterior por la salmodia hispánica resulta, no obstante, difícil de aceptar. Acaso una explicación del contenido de su tratado sea la trayectoria del propio teórico, quien afirma haber estado en Roma.¹⁰⁶ Al margen de especulaciones al respecto, en cualquier caso, es necesario subrayar que nuestro conocimiento acerca de la tradición salmódica hispánica dista mucho de ser completo. Ignoramos, por ejemplo, si ciertas zonas de la Península estuvieron más influenciadas por la liturgia romana o bien si en una misma diócesis pudieron convivir

¹⁰⁴ Zauner, «La Recepció del Concili de Trento a Barcelona: Efectes primerencs sobre la Música Litúrgica», 293-295.

¹⁰⁵ La influencia de Roma sobre la música litúrgica barcelonesa se repite en algún otro caso. Una *Consueta Ecclesie Barcinonesis* (Archivo Capitular, Mss. 77^a y 77^b) del siglo XIV, por ejemplo, incluye en su folio final la antífona *Regina Caeli* con melodía romana. En la mayor parte del territorio peninsular, en cambio, esta antífona se cantaba con una melodía distinta a la romana y exclusiva de la tradición hispánica. Sobre el particular, véase O'Connor, *The polyphonic compositions on Marian texts by Juan de Esquivel Barahona: A study of institutional Marian devotion in late Renaissance Spain*, 77-80.

¹⁰⁶ En el capítulo dedicado a los intervalos producidos por el contrapunto de las voces, fol. 33, Tovar afirma “[...] la cual cosa ha sido muchas veces disputada por mi así en Zaragoza de Aragón como en Sicilia y en Roma con muchos especiales hombres [...]”.

distintas tradiciones. El estudio del fabordón, como veremos, sugiere que efectivamente se produjo dicha convivencia, y en algún caso parece plausible que tuviera lugar en el seno de una misma institución. Sirva el testimonio de Tovar, así, como introducción a una cuestión a la que habremos de regresar repetidamente.

Al contrario del tratado de Tovar, el caso del procesionario dominico tiene una explicación sólida. Al igual que el resto de los libros empleados por los frailes predicadores, nuestro procesionario debió de respetar la unidad litúrgica de la propia orden. Dicha unidad fue discutida y sancionada en la primera mitad del siglo XIII, de forma prácticamente coetánea a la fundación de Santo Domingo.¹⁰⁷ Este hecho explica que todas las características melódicas de la colección de tonos incluida en el libro respondan a la tradición romana. De este modo, el caso constituye un magnífico testimonio del papel que pudieron ejercer algunas órdenes religiosas en la difusión de la tradición salmódica romana en territorios hispánicos. Una difusión que, como el estudio del fabordón demostrará, es claramente anterior al proceso de romanización tridentino.

A las dos fuentes recién presentadas debemos añadir dos testimonios que también presentan una variante para el Tono I. La primera es el ordinario gerundense (14), cuya cadencia mediante no realiza movimiento melódico alguno, limitándose a repetir la nota La del recitado. En este caso, la misma cadencia se repite para el Tono VI. El segundo testimonio, por el contrario, presenta una distinción entre ambos tonos. Se trata del *Intonario general* de Pedro Ferrer (13), que ofrece para el Tono I la misma cadencia mediante que el ordinario gerundense pero coincide con la mayoría de fuentes en presentar la cadencia hispánica para el Tono VI. Aunque bien pudiera tratarse de un error del impresor, el libro de Ferrer nos permite enlazar con dos últimos casos que, como veremos, están revestidos de un interés especial en relación a las características de los fabordones que serán presentados.

Dos de las colecciones estudiadas, el anónimo escurialense (1) y el tratado de Lusitano (15), presentan la peculiaridad de ofrecer la cadencia mediante de tradición hispánica para el Tono I y la de tradición romana para el Tono VI. Curiosamente, una distinción similar entre sendos tonos puede ser identificada en un importante número de colecciones de fabordones copiadas en las fuentes hispánicas del siglo XVI. En la medida en que tales colecciones no emplean como *cantus firmus* las melodías salmódicas originales sino una fórmula melódica basada en aquellas (Ej. 2.6), no es fácil determinar si están efectivamente basadas en los tonos de tradición hispánica. De hecho, dichas fórmulas se asemejan a las melodías romanas. La sonoridad de los fabordones de Tono I de tales colecciones, sin embargo, con el empleo del Si natural —para cuya elección frente al Sib en lo que a la aplicación de la música *ficta* se refiere presentaremos pruebas más adelante—, son características de las fuentes hispánicas y, hasta donde sabemos, no suelen emplearse en fuentes conservadas en otros lugares de Europa.

¹⁰⁷ King, *Liturgies of the Religious Orders*, 332-335.

Ejemplo 2.6. Fórmulas melódicas para los Tonos I y VI

Tono I



Tono VI



Habida cuenta de que el tratado de Lusitano fue impreso en Roma, su inclusión en el conjunto de fuentes hispánicas puede parecer injustificada. El origen del teórico y compositor, sin embargo, junto al hecho de que emplee para el Tono I la cadencia mediante de tradición hispánica refleja un vínculo claro con el resto de testimonios recogidos. Como su apellido indica, Lusitano era de origen portugués. Sabemos, por otro lado, que antes de su estancia en Roma fue clérigo de la diócesis de Ceuta. Su presencia en Roma está documentada desde 1551, cuando tuvo lugar la famosa disputa con Nicola Vicentino acerca de la conveniencia del uso de los géneros diatónico, cromático y enarmónico. De este modo, cuando apareció la primera edición de su tratado ya llevaba allí algunos años. No obstante, es posible que durante este tiempo estuviera al servicio de Dinis de Lencastre, hijo del embajador portugués en la Santa Sede, y a quien dedicó su primer libro de motetes, titulado *Liber primus epigramaticum* (Roma, 1551).¹⁰⁸ En tal caso, la posibilidad de que en la casa de los Lencastre se interpretara el canto litúrgico según la tradición vigente en los territorios de la Península Ibérica explicaría la inclusión de la cadencia mediante hispánica por parte de Lusitano.

Habida cuenta del exiguo número de tratados que presentan una distinción entre los Tonos I y VI, establecer una relación directa entre ellos y los fabordones peninsulares carece de fundamento. Por el contrario, la distinción de sonoridad entre los fabordones de ambos tonos parece responder más a una cuestión de sensibilidad modal por parte del complejo polifónico que a una vinculación con la tradición salmódica precedente. El comportamiento de los fabordones de Tono I, en este sentido, se corresponde con el modo dórico mientras el de los de Tono VI se corresponde al modo lidio. En cualquier caso, no deja de ser interesante subrayar la existencia de un precedente de dicha distinción en dos fuentes cantollanistas.

¹⁰⁸ Gialdroni, *Introduction to Vincenzo Lusitano, Introductione facilissima et novissima di canto fermo, figurato, contraponto semplice et in concerto* (Venice, 1553), IX-XI.

Junto a la particularidad de los Tono I y VI, finalmente, es necesario añadir una última característica que diferencia la tradición hispánica de la romana y que no aparece entre los comentarios de Cerone. Se trata de la entonación del Tono Peregrino. En la tradición romana, las dos secciones de recitado, correspondientes al primer y segundo hemistiquio, están precedidas por la inflexión La-Sib (Ej. 2.7). En los testimonios de tradición hispánica, en cambio, el motivo aparece únicamente antes de la segunda sección de recitado. En otras palabras, el primer recitado es acometido *in directum*.¹⁰⁹ La única excepción es el procesionario dominico (17), por lo que queda confirmada, así, la filiación romana de su contenido. Habida cuenta de que los fabordones prácticamente nunca incluyen la entonación del salmo, la importancia de esta diferencia para nuestro estudio es limitada. En cualquier caso, sirva su mención para matizar, una vez más, las afirmaciones de Cerone sobre el particular.

Ejemplo 2.7. Jacobus de Liège, Tono Peregrino (*Speculum Musicae*, Cap. 86)¹¹⁰



Otra cuestión interesante se refiere a la concepción de los teóricos hispánicos sobre el Tono Peregrino. Como es sabido, muchos teóricos medievales y renacentistas no lo consideraban un tono salmódico corriente, sino como una variante irregular de alguno de los tonos restantes. En ocasiones, de hecho, aparece dispuesto en las fuentes como una *differentia* de uno de los ocho tonos regulares, y no como un tono con nombre propio. Esta concepción se basó probablemente en el hecho excepcional de estar provisto de dos cuerdas de recitado distintas, junto a la ausencia de un modo correspondiente.¹¹¹

¹⁰⁹ Para una descripción del tono y una relación de sus variantes regionales, Lundberg, *Tonus Peregrinus: the History of a Psalm-tone and its use in Polyphonic Music*, 11-16. Cabe señalar, no obstante, que la descripción de Lundberg de la variante hispánica debe ser matizada. Lundberg afirma que dicha variante no suele presentar el motivo La-Sib al inicio de ninguno de los dos hemistiquios, pero la afirmación no es correcta por lo que se refiere al segundo hemistiquio, tal como se observa en la Tabla 2.1 al final del presente capítulo. El Ejemplo 2.13 del libro de Lundberg no coincide, en este sentido, con la melodía de las fuentes de las que presuntamente esta tomado.

¹¹⁰ Es interesante señalar que la procedencia de este teórico ha sido puesta en duda en recientes reuniones científicas. En concreto, un documento hallado por Margaret Bent parece vincular a Jacobus con “Hispania”, tal como fue explicado por la misma en, por ejemplo, la ponencia “Jacobus de Ispania?” presentada en el Congreso de la Sociedad Americana de Musicología celebrada en Nueva Orleans en noviembre del 2012. El contenido melódico de la colección de salmos incluida en su tratado, en cualquier caso, responde a la tradición romana.

¹¹¹ Véase Falconer, «The modes before the modes: antiphon and differentia in Western chant», 142 y Lundberg, *Tonus Peregrinus: the History of a Psalm-tone and its use in Polyphonic Music*, 11-12 y 16.

Entre las fuentes manejadas, hallamos ejemplos que ilustran esta cuestión. El Tono Peregrino, en este sentido, no aparece citado como tal en ninguna fuente.¹¹² El tratado de Bermudo (16) y los ordinarios de Urgel (12) y Gerona (14), por ejemplo, lo citan como irregular. Cerone (24) lo denomina como irregular o mixto. En ninguno de estos casos aparece mención alguna al tono “regular” con el que estaría vinculado. Montanos (22) y el procesionario dominico (17), por su parte, lo presentan como un tono irregular del Tono VIII y Villafranca (18) como conmixto del Tono VII. La cuestión es interesante porque no faltan testimonios de fabordón en los que una pieza de Tono Peregrino se nombra con el nombre de otro tono.¹¹³

¹¹² En muchos casos, de hecho, ni siquiera se incluye en las fuentes.

¹¹³ Lundberg, *Tonus Peregrinus: the History of a Psalm-tone and its use in Polyphonic Music*, 103.

2.2. Tradición melódica hispánica

Con el fin de ilustrar con todo detalle la forma melódica de los tonos salmódicos incluidos en las fuentes empleadas para la elaboración de este capítulo, todos ellos son sintetizados en la Tabla 2.1. La presentación de los tonos salmódicos empleada en las fuentes recogidas dista mucho de ser homogénea. Algunos autores incluyen música notada, mientras otros prefieren una explicación más o menos esquemática, en cuyo caso emplean sílabas de solmisación. En aras de la mayor uniformidad, para nuestra tabla empleamos el solfeo moderno.

La columna de la izquierda nombra las fuentes de forma abreviada. El título completo y la situación precisa de cada colección de tonos pueden consultarse al final de la tabla, donde ofrecemos una relación completa de las fuentes empleadas. El resto de columnas responden a las secciones del tono salmódico: entonación, recitado y cadencias *flexa* y *mediante*, en el caso del primer hemistiquio, y recitado y cadencia final en el del segundo. Únicamente el Tono Peregrino presenta un formato ligeramente distinto, que se debe a la inflexión de la que está provisto al inicio del segundo hemistiquio.

En aquellos casos que la colección de tonos no incluye los motivos de entonación, éstos han sido tomados de los tonos del *Magnificat*. Los tratados de Lusitano (15), Bermudo (16) y Cerone (24) presentan una distinción explícita entre salmodia para días feriales —o simples— y festivos —o solemnes—. En el caso de Bermudo, la única diferencia radica en la ausencia de entonación para la salmodia simple, que era interpretada *in directum*. Por tal motivo, no incluimos en la tabla más que una posibilidad. Con una excepción, convenientemente señalada en la tabla, el caso de Lusitano es idéntico al de Bermudo. La colección de Cerone, en cambio, contempla otras diferencias, básicamente situadas en las cadencias *mediantes*. Por tal motivo, optamos por incluir en cada tono las dos posibilidades ofrecidas por el teórico.

Tabla 2.1. Entonaciones salmódicas en tratados y libros litúrgicos hispánicos de los siglos XV- XVII

TONO I							
Fuente	Entonación	Recitado	Flexa	Recitado	Mediante	Recit.	Final
1. <i>Musica mensurabilis</i> (s. XV)	Fa-Sol-La	La	-	La	Sol-La	La	La-Sol-Fa-La-Sol-Fa-Mi-Re La-La-Sol-Fa-Sol-La-Sol La-La-Sol-Fa-Sol-La-Sol-La La-La-Sol-La-Sol-La-Sol-Sol La-La-Sol-Fa-Sol-La-Sol-Fa La-La-Sol-Fa-Sol-La La-La-La-Sol-Fa-Sol-Sol-Fa-Re La-La-Sol-Fa-Sol-Sol-Fa-Re-Mi-Fa La-La-La-La-Sol-Sol-La-Sol La-La-Sol-Fa-Sol-La-Sol La-La-La-La-Sol-La La-La-Sol-Fa-La-Sol-Fa-Mi-Re La-La-Sol-Fa-La-Sol-Fa-Mi-Re-Mi
2. Tonario Jerónimo (s. XV)	Fa-Sol-La	La	Fa	La	Sol-La	La	La-Sol-Fa-Mi-Re
3. <i>Ars musicae</i> (s. XV)	Fa-Sol-La	La	-	-	Sol-La	La	-
4. Marcos Durán, <i>Lux Bella</i> (1492)	Fa-Sol-La	La	Sol-Fa	La	Sol-La	La	La-Sol-Fa-Sol-La-Sol-Fa La-Sol-Fa-Sol-La-Sol La-Sol-Fa-Sol-La-Sol-Sol La-Sol-Fa-Sol-La-Sol-La La-Sol-Fa-La-Sol-Fa-Mi-Re La-Sol-Fa-Sol-Fa-Re-Mi-Fa La-Sol-Fa-Sol-Fa-Re-Fa La-Sol-Fa-Sol-Fa-Fa-Re La-Sol-Sol-La-Sol La-Sol-La-Sol-La La-Sol-La
5. Escobar, <i>Introducción</i> (ca.1496)	Fa-Sol-La	La	-	-	Sol-La	La	-
6. Spañón, <i>Introducción</i> (1504)	Fa-Sol-La	La	-	-	Sol-La	La	-
7. Del Puerto, <i>Portus musicae</i> (1504)	Fa-Sol-La	La	Sol-Fa	La	Sol-La	La	La-Sol-Fa-La-Sol-Fa-Mi-Re La-Sol-Fa-Sol-La-Sol-Fa La-Sol-Fa-Sol-La-Sol La-Sol-Fa-Sol-La-Sol-La La-Sol-Fa-Sol-Sol-Fa-Re-Mi-Fa La-Sol-Fa-Sol-Fa-Re-Fa La-Sol-Fa-Sol-Sol-Fa-Fa-Re La-Sol-Fa-Sol-Sol-Fa-Fa-Re
8. Tovar, <i>Libro de música</i> (1510)	Fa-Sol-La	La	-	-	Sib La-Sol-La	-	-
9. Bizcargu, <i>Intonaciones</i> (1515)	Fa-Sol-La	La	-	-	Sol-La	La	La-Sol -La-Sol-Fa-Mi-Re La-Sol-Fa-Sol-La-Sol-Fa La-Sol-Fa-Sol-La-Sol La-Sol-Fa-Sol-La-Sol-La La-Sol-Fa-Sol-Sol-La-Sol La-Sol-Fa-Sol-Sol-Fa-Fa-Re La-La-La-Sol-La La-La-La-Sol-Sol Sol-La-Sol La-La-La-La-Sol-Sol-La La-Do-La-Sol-Fa-Fa-Re
10. <i>Intonarum toletanum</i> (1515)	Fa-Sol-La	La	Fa	La	Sol#-La	La	La-Sol-Fa-La-Sol-Fa-Mi-Re La-Sol-Fa-Sol-La-Sol-La La-Sol-Fa-Sol-La-Sol-Fa La-Sol-Fa-Sol-La-Sol La-Sol-Fa-Sol-La La-La-La-Sol-La La-La-La-Sol-Sol-La-Sol La-La-Sol-Fa-Sol-Sol-Fa-Fa-Re-Fa La-La-Sol-Fa-Sol-Sol-Fa-Fa-Re
11. Aguilar, <i>Arte de principios</i> (1530-37)	Fa-Sol-La	La	-	-	Sol-La	La	-
12. <i>Ordinarium urgellensis</i> (1548)	Fa-Sol-La	La	-	-	Sol-La	La	La-Sol-Fa-La-Sol-Fa-Mi-Re La-Sol-Fa-Sol-Sol-Fa-Mi-Re La-Sol-Fa-Sol-La-Sol La-Sol-Fa-La-Sol-Fa La-Sol-Fa-Sol-La La-Sol-Fa-Sol-La-Sol-La La-La-Sol-La
13. Ferrer, <i>Intonario general</i> (1548)	Fa-Sol-La	La	Fa	La	La	La	La-Sol-Fa-La-Sol-Fa-Mi-Re La-Sol-Fa-Sol-La-Sol-Fa La-Sol-Fa-Sol-La-Sol La-Sol-Fa-Sol-La-Sol-La La-Sol-Fa-La-Sol-Fa-Mi-Re La-Sol-Fa-Sol-Sol-Fa-Fa-Re-Mi-Fa La-Sol-Sol-La-Sol La-Sol-Fa-Sol-La La-Sol-La
14. <i>Ordinarium gerundensis</i> (1550)	-	La	-	La	La	La	La Fa-Sol-La-Sol-Fa-Mi-Re La-Sol-Fa-La-Sol-Fa La-Sol-Fa-Sol-La-Sol La-Sol-Fa-Sol-La-Sol-La La-Sol-Fa-Sol-Sol-La La-Sol-Fa-Sol-Sol-Fa-Mi-Re La-Sol-Fa-Sol-Fa-Re La-La-La-Sol-La La Fa-Sol-La-Sol-Fa-Mi-Re-Fa La-La-La-La-Sol-Sol-La-Sol
15. Lusitano, <i>Introducción</i> (1553)	Fa-Sol-La	La	-	-	Sol-La	La	La-Sol-Fa-La-Sol-Fa-Mi-Re
16. Bermudo, <i>Declaración</i> (1555)	Fa-Sol-La	La	-	-	Sol-La	La	La-Sol-Fa-Sol-La-Sol-Fa
17. <i>Procesionario dominico</i> (1563)	Fa-Sol-La	La	Sol	La	Si(b)-La-Sol-La	La	La-Sol-Fa-Sol-La-Sol-Fa-Mi-Re La-Sol-Fa-Sol-La La-Sol-Fa-Sol-La-Sol

18.	Villafranca, <i>Breve instrucción</i> (1565)	Fa-Sol-La	La	-	-	Sol#-La	La	La-Sol-Fa-La-Sol-Fa-Mi-Re
19.	Santa María, <i>Arte de tañer</i> (1565)	-	La	Sol-Fa	(La)	Sol-La	La	La-Sol-Fa-La-Sol-Fa-Mi-Re La-Sol-Fa-Sol-La-Sol La-Sol-Fa-Sol-La-Sol-Fa
20.	<i>Ordinari vicense</i> (1568)	Fa-Sol-La	La	Fa	La	Sol al	La	La-Sol-Fa-Sol-Fa-Mi-Re
21.	<i>Ordinarium barcinonense</i> (1569)	-	La	Fa-Fa	La	Sol-La	La	La-Sol-Fa-Sol-Fa-Mi-Re La-Sol-Fa-Sol-Fa-Mi-Re-Mi La-Sol-Fa-La-Sol-Fa La-Sol-Fa-Sol-La-Sol La-Sol-Fa-Sol-La-Sol-La La-Sol-Sol Sol-La-Sol-Sol La-La-La-La-Sol-La
22.	Montanos, <i>Arte de música</i> (1592)	-	La	-	-	Sol-La	La	La-Sol-Fa-La-Sol-Fa-Mi-Re
23.	Cervera, <i>Arte y summa</i> (1595)	Fa-Sol-La	La	-	-	Sol # -La	La	La-Sol-Fa-La-Sol-Fa-Mi-Re La-Sol-Fa-Sol-La-Sol La-Sol-Fa-Sol-La-Sol-Fa La-Sol-Fa-Sol-La-Sol-La La-Sol-Fa-Sol-Sol-Fa-Re-Mi-Re La-La-Sol-Sol-La-Sol La-La-Sol-Fa-Sol-La La-La-Sol-La
24.	Cerone, <i>El Melopeo</i> (1613)	- Fa-Sol-La	La La	- -	- -	Sol # Sol-La-Sib La-Sol- La	La La	La-Sol-Fa-Sol-La-Sol-Fa-Mi-Re La-Sol-Fa-Sol-La-Sol-Fa-Mi-Re

TONO II

	Fuente	Entonación	Recitado	Flexa	Recitado	Mediante	Recitado	Final
1.	<i>Musica mensurabilis</i> (s. SV)	Do-Re-Fa	Fa	-	Fa	Sol-Fa	Fa	Fa-Mi-Do-Re
2.	Tonario Jerónimo (s. XV)	Do-Re-Fa	Fa	Re	Fa	Sol-Fa	Fa	Fa-Mi-Do-Re
3.	<i>Ars musice</i> (s. XV)	Do-Re-Fa	Fa	-	-	Sol-Fa	Fa	-
4.	Marcos Durán, <i>Lux Bella</i> (1492)	Do-Re-Fa	Fa	Re	Fa	Sol-Fa	Fa	Fa-Mi-Do-Re
5.	Escobar, <i>Introducción</i> (ca.1496)	Do-Re-Fa	Fa	-	-	Sol-Fa	Fa	-
6.	Spañón, <i>Introducción</i> (1504)	Do-Re-Fa	Fa	-	-	Sol-Fa	Fa	-
7.	Del Puerto, <i>Portus musice</i> (1504)	Do-Re-Fa	Fa	Re	Fa	Sol-Fa	Fa	Fa-Mi-Do-Re
8.	Tovar, <i>Libro de música</i> (1510)	Do-Re-Fa	Fa	-	-	Sol-Fa	Fa	-
9.	Bizcargui, <i>Intonaciones</i> (1515)	Do-Re-Fa	Fa	-	-	Sol-Fa	Fa	Fa-Mi-Do-Re Fa-Sol-Fa-Re-Fa-Mi-Do-Re-Mi-Re
10.	<i>Intonarum toletanum</i> (1515)	Do-Re-Fa	Fa	Re	Fa	Sol-Fa	Fa	Fa-Mi-Do-Re
11.	Aguilar, <i>Arte de principios</i> (1530-37)	Do-Re-Fa	-	-	Fa	Sol-Fa	Fa	-
12.	<i>Ordinarium argellensis</i> (1548)	Do-Re-Do-Fa	Fa	-	-	Sol-Fa	Fa	Fa-Mi-Do-Re
13.	Ferrer, <i>Intonario general</i> (1548)	Do-Re-Fa	Fa	Re	Fa	Sol-Fa	Fa	Fa-Mi-Do-Re
14.	<i>Ordinarium gerundensis</i> (1550)	-	Fa	-	-	Sol-Fa	Fa	Fa-Mi-Do-Re
15.	Lusitano, <i>Introducción</i> (1553)	Do-Re-Fa	Fa	-	-	Sol-Fa	Fa	Fa-Mi-Do-Re
16.	Bermudo, <i>Declaración</i> (1555)	Do-Re-Fa	Fa	-	-	Sol-Fa	Fa	Fa-Mi-Do-Re
17.	<i>Procesionario dominico</i> (1563)	Do-Re-Fa	Fa	Re	Fa	Sol-Fa	Fa	Fa-Mi-Do-Re
18.	Villafranca, <i>Breve instrucción</i> (1565)	Do-Re-Fa	Fa	-	-	Sol-Fa	Fa	Fa-Mi-Do#-Re
19.	Santa María, <i>Arte de tañer</i> (1565)	-	Fa	-	-	Sol-Fa	Fa	Fa-Mi-Do-Re
20.	<i>Ordinari vicense</i> (1568)	Do-Re-Fa	Fa	Re	Fa	Sol-Fa	Fa	Fa-Mi-Do-Re
21.	<i>Ordinarium barcinonense</i> (1569)	-	Fa	Re	Fa	Sol-Fa	Fa	Fa-Mi-Do-Re Fa-Re-Do-Re
22.	Montanos, <i>Arte de música</i> (1592)	¿	Fa	-	-	Sol-Fa	Fa	Fa-Mi-Do-Re
23.	Cervera, <i>Arte y summa</i> (1595)	Do-Re-Fa	Fa	-	-	Sol-Fa	Fa	Fa-Mi-Do-Re
24.	Cerone, <i>El Melopeo</i> (1613)	- Do-Re-Fa	Fa Fa	- -	- -	Sol-Fa Sol-Fa	Fa Fa	Fa-Mi-Do-Re Fa-Mi-Do-Re

TONO III

	Fuente	Entonación	Rec.	Flexa	Rec.	Mediante	Rec.	Final
1.	<i>Musica mensurabilis</i> (s. SV)	Sol-La-Do	Do	-	-	Re-Do-Si-La-Do	Do	Do-La-Do-La-Si-La-Sol-Sol La Do-La-Sol-Do-Do-Si Do-La-Do-La-Si-La-Sol-Sol Do-La-Do-La-Si-La-Sol-Sol-La Do-La-Do-La-Si-La-Sol-Sol-Fa-Mi
2.	Tonario Jerónimo (s. XV)	-	Do	-	-	Re-Do-Si-La-Do	Do	La-Si-La-Sol-Sol-La
3.	<i>Ars musice</i> (s. XV)	Sol-La-Do	Do	-	-	Re-Do-Si-La-Do	Do	-
4.	Marcos Durán, <i>Lux Bella</i> (1492)	Sol-La-Do	Do	Si-La	-	Re-Do-Si-La-Do	Do	Do-La-Do-La-Si-La-Sol-Sol-La Do-La-Do-La-Si-La-Sol Do-La-Do-La-Si-La-Sol-Sol-Fa-Mi Do-La-Sol-Do-Do-Si
5.	Escobar, <i>Introducción</i> (ca.1496)	Sol-La-Do	Do	-	-	Re-Do-Si-Do	Do	-
6.	Spañón, <i>Introducción</i> (1504)	Sol-La-Do	Do	-	-	Re-Do-Si-Do	Do	-
7.	Del Puerto, <i>Portus musice</i> (1504)	Sol-La-Do	Do	Si-La	Do	Re-Do-Si-La-Do	Do	Do-La-Do-La-Si-La-La-Sol Do-La-Do-La-Si-La-Sol-Sol-Fa-Mi Do-Do-La-Sol-Do-Do-Si
8.	Tovar, <i>Libro de música</i> (1510)	Sol-La-Do	Do	-	-	Re-Do-Si-La-Do	Do	-
9.	Bizcargui, <i>Intonaciones</i> (1515)	Sol-La-Do	Do	-	-	Re-Do-Si-La-Do	Do	Do-La-La-La-La-Si-La-Sol-Sol-La Do-Do-La-Do-La-Si-La-Sol-Sol-La Do-Do-La-Do-La-Si-La-Sol-Sol Do-Do Do-La-Sol-Do-Si Do-Do-Si-La-Si-La-Sol Do-Do-La-Do-La-Si-La-Sol-Sol-Fa-Mi Do-Si-Do-La-Sol-La-Si-Sol-La
10.	<i>Intonarum toletanum</i> (1515)	Sol-La-Do	Do	La	Do	Re-Do-Si-La-Do	Do	Do-La-Do-La-Si-La-Sol-Sol-La Do-Do-Do-La-Sol-Do-Si Do-Do-La-Do-La-Si-La-La-Sol Do-Do-La-Do-La-Si-La-La-Sol-Fa-Mi
11.	Aguilar, <i>Arte de principios</i> (1530-37)	Sol-La-Do	Do	-	-	Re-Do-Si-La-Do	Do	-

12.	<i>Ordinarium urgellensis</i> (1548)	Sol-La-Do	Do	-	-	Re-Do-Si-La-Do	Do	Do-Si-La-Si-La-Sol-Sol-La Do-La-Do-Si Do-Si-La-Si-La-Sol-La Do-Do-La-Do-Do-Si
13.	Ferrer, <i>Intonario general</i> (1548)	Sol-La-Do	Do	La	Do	Re-Do	Do	Do-La-Sol-Do Do-La-Do-La-Si-La-Sol-Sol-La Do-La-Do-La-Si-La-La-Sol Do-La-Sol-Do-Do-Si Do-La-Do-Si-La Do-La-Do-La-Si-La-Sol-Sol-Fa-Mi
14.	<i>Ordinarium gerundensis</i> (1550)	-	Re	-	-	Re-Do-Si-La-Do	Do	Do-La-Do-La-Si-La-Sol-Sol-La Do-Do-Si-La-Si-La-Sol Do-La-Sol-Do-Si
15.	Lusitano, <i>Introduçtione</i> (1553)	Sol-La-Do	Do	-	-	Re-Do-Si-La-Do	Do	Do-La-Do-Si-La
16.	Bermudo, <i>Declaración</i> (1555)	Sol-La-Do	Do	-	-	Re-Do-Si-La-Do	Do	Do-La-Do-Do-Si-La
17.	<i>Procesionario dominico</i> (1563)	Sol-La-Do	Do	La	Do	Re-Do-Si-Do	Do	Do-La-Do-Si-La Do-Si-La-Si-La-Sol-La
18.	Villafranca, <i>Breve instrucción</i> (1565)	Sol-La-Do	Do	-	-	Re-Do-Si-La-Do	Do	Do-La-Do-La-Si-La-Sol-Sol-La Do-La-Sol-Do-Do-Si Do-La-Do-La-Si-La-Sol-Sol Do-Si-La-Si-La-Sol Do-La-Do-La-Si-La-Sol-Fa-Mi
19.	Santa María, <i>Arte de tañer</i> (1565)	-	Do	-	-	Re-Do-Si-Do	Do	Do-La-Do-La-Si-La-Sol-Sol-La Do-La-Sol-Do-Do-Si Do-La-Do-La-Si-La-Sol-Sol Do-Si-La-Si-La-Sol Do-La-Do-La-Si-La-Sol-Fa-Mi
20.	<i>Ordinari vicense</i> (1568)	Sol-La-Do	Do	La	Do	Re-Do-Si-La-Do	Do	Do-La-Do-La-Si-La-Sol-La
21.	<i>Ordinarium barcinonense</i> (1569)	-	Do	La	Do	Re-Do-Si-La-Do	Do	Do-La-Do-La-Si-La-Sol-La Do-La-Do-La-Si-La-Sol-La Do-Do Do-La-Do-Si Do-Do Do-Si-La-Si-La-Sol
22.	Montanos, <i>Arte de música</i> (1592)	¿	Do	-	-	Re-Do-Do-Si-La-Do	Do	Do-La-Do-La-Si-La-Sol-Sol-La
23.	Cervera, <i>Arte y summa</i> (1595)	Sol-La-Do	Do	-	-	Re-Do-Si-La-Do	Do	Do-La-Do-La-Si-La-Sol-Sol-La Do-La-Do-La-Si-La-Sol-Sol Do-La-Do-La-Si-La-Sol-Sol-Fa-Mi Do-La-Sol-Si-Do-Si
24.	Cerone, <i>El Melopeo</i> (1613)	-	Do	-	-	Re-Do-Si-La-Do	Do	Do-Si-La-Si-La-Sol-Sol-La Do-Si-La-Si-La-Sol-Sol-La

TONO IV

	Fuente	Entonación	Rec.	Flexa	Rec.	Mediante	Rec.	Final
1.	<i>Musica mensurabilis</i> (s. SV)	La-Sol-Sol-La	La	-	-	La-Sol-La-Si-La	La	La-Sol-La-Si-La-Sol-Fa-Mi La-Sol-La-Si-La-Sol Fa-Mi La-Sol-La-Si-Sol-Mi La-Sol-La-Si-Sol-Mi Sol La-La-Sol-La-Si-Sol-Sol
2.	Tonario Jerónimo (s. XV)	La-Sol-Sol-La	La	Fa	La	La-Sol-La-Si-La	La	La-Si-La-Sol-Fa-Mi
3.	<i>Ars musice</i> (s. XV)	La-Sol-La	La	-	-	La-Sol-La-Si-La	La	-
4.	Marcos Durán, <i>Lux Bella</i> (1492)	La-Sol-La	La	Sol-Fa	La	La-Sol-La-Si-La	La	La-Si-La-Sol-Fa-Mi La-Sol-La-Si-La-Sol-Fa-Mi La-Sol-La-Si-Sol-Mi-Fa La-Sol-La-Si-Sol-Sol-Mi La-Sol-La-La-Si-Sol-Sol-La La-Sol-La-La-Si-Sol-Sol
5.	Escobar, <i>Introducción</i> (ca. 1496)	La-Sol-La	La	-	-	La-Sol-La-Si-La	La	-
6.	Spañón, <i>Introducción</i> (1504)	-	-	-	-	La-Sol-La-Si-La	La	-
7.	Del Puerto, <i>Portus musice</i> (1504)	La-Sol-Sol-La	La	Sol-Fa	La	La-Sol-La-Si-La	La	La-Si-La-Sol-Fa-Mi La-Sol-La-Si-Sol-Mi-Fa La-La-Sol-La-La-Si-Sol-Sol-La La-La-Sol-La-La-Si-Sol-Sol
8.	Tovar, <i>Libro de música</i> (1510)	La-Sol-Sol-La	La	-	-	La-Sol-La-Si-La	La	-
9.	Bizzcargui, <i>Intonaciones</i> (1515)	La-Sol-Sol-La	La	-	-	La-Sol-La-Si-La	La	La-Sol-La-Si-La-Sol-Fa-Mi La-Sol-La-La-Sol-Fa-Mi La-Sol-La-Si-Sol-Mi La-Sol-La-Si-Sol-Mi-Fa La-La-Sol-La-Si-Sol-Sol-La La-La-Sol-La-La-Si-Sol-Sol La-La-La-Fa-Sol-La-Sol-Sol-Mi
10.	<i>Intonarum toletanum</i> (1515)	La-Sol-Sol-La	La	Fa	La	La-Sol-La-Si-La	La	La-Si-La-Sol-Fa-Mi La-Sol-La-Si-Sol-Mi La-Sol-La-Si-Sol-Mi-Fa La-La-Sol-La-Si-Sol-Sol-La La-La-Sol-La-La-Si-Sol-Sol
11.	Aguilar, <i>Arte de principios</i> (1530-37)	La-Sol-La	La	-	-	La-Sol-La-Si-La	La	-
12.	<i>Ordinarium urgellensis</i> (1548)	La-Sol-Sol-La	La	-	La	La-Sol-La-Si-La	La	La-Sol-La-Si-La-Sol-Fa-Mi La-Sol-La-Si-Sol-Mi La-Si-La-Sol La-Sol-La-Si-Sol-Mi-Fa
13.	Ferrer, <i>Intonario general</i> (1548)	La-Sol-Sol-La	La	Fa	-	La-Sol-La-Si-La	La	La-Sol-La-Si-La-Sol-Fa-Mi La-Sol-La-Si-Sol-Mi-Fa La-Sol-La-Si-Sol-Sol-Mi La-Sol-La-Si-Sol-Sol-La La-Sol-La-Si-Sol-Sol
14.	<i>Ordinarium gerundensis</i> (1550)	-	La	-	-	La-Sol-La-Si-La	La	La-Sol-La-Si-La-Sol-Fa-Mi La-Sol-La-Si-Sol-Fa La-La-La-Si-La-Sol La-Sol-La-Si-Sol-Mi-Fa
15.	Lusitano, <i>Introduçtione</i> (1553)	La-Sol-La	La	-	-	La-Sol-La-Si-La	La	La-Sol-La-Si-La-Sol-Fa-Mi
16.	Bermudo, <i>Declaración</i> (1555)	La-Sol-Sol-La	La	-	-	La-Sol-La-Si-La	La	La-Sol-La-Si-La-Sol-Fa-Mi
17.	<i>Procesionario dominico</i> (1563)	La-Sol-La	La	Sol	La	La-Sol-La-Si-La	La	La-Sol-La-Si-La-Sol-Fa-Mi La-Sol-La-Si-Sol-Mi
18.	Villafranca, <i>Breve instrucción</i> (1565)	La-Sol#-Sol#-La	La	-	-	La-Sol#-La-Si-La	La	La-Sol# La-Si-La-Sol-Fa-Mi
19.	Santa María, <i>Arte de tañer</i> (1565)	-	La	-	-	La-Sol-La-Si-La	La	La-Sol-La-Si-La-Sol-Fa-Mi La-Sol-La-Si-Sol-Mi La-Sol-La-Si-La-Sol#-Sol#-La La-Sol-La-Si-Sol-Sol La-Sol-La-Si-Sol-Mi-Fa

20.	<i>Ordinari vicense</i> (1568)	La-Sol-La	La	Fa	La	La-Sol-La-Si-La	La	La-Sol-La-Si-La-Sol-Fa-Mi
21.	<i>Ordinarium barcinonense</i> (1569)	-	La	Fa#	La	La-Sol-La-Si-La	La	La-Sol-La-Si-La-Sol-Fa-Mi La-Sol-La-Si-Sol-Mi La-Sol-La-Si-Sol-Mi-Fa La-Sol-La-Si-La-Sol La-Sol-La-Si-Sol-La Mi
22.	Montanos, <i>Arte de música</i> (1592)	♭	La	-	-	La-Sol-La-Si-La	La	La-Sol-La-Si-Sol-Fa-Mi-Re
23.	Cervera, <i>Arte y summa</i> (1595)	La-Sol-La	La	-	-	La-Sol-La-Si-La	La	La-Sol-La-Si-La-Sol-Fa-Mi La-Sol-La-Si-Sol-Mi La-Sol-La-La-Si-Sol-Sol-La La-Sol-La-La-Si-Sol-Sol
24.	Cerone, <i>El Melopeo</i> (1613)	-	La	-	-	La-Sol-La-Si-La	La	La-Sol-La-Si-La-Sol-Fa-Mi La-Sol-La-Si-La-Sol-Fa-Mi

TONO V

	Fuente	Entonación	Recit.	Flexa	Recit.	Mediante	Recit.	Final
1.	<i>Musica mensurabilis</i> (s. SV)	Fa-La-Do	Do	Si-La	Do	Re-Do	Do	Do-Re-Si-Do-La Do-Do-Re-Si-Do-La Do-Do-Re-Si-Do-La-Si
2.	Tonario Jerónimo (s. XV)	Fa-La-Do	Do	La	Do	Re-Do	Do	Do-Re-Do-Si-La
3.	<i>Ars musice</i> (s. XV)	Fa-La-Do	Do	-	-	Re-Do	Do	-
4.	Marcos Durán, <i>Lux Bella</i> (1492)	Fa-La-Do	Do	Si-La	Do	Re-Do	Do	Do-Re-Si-Do-La
5.	Escobar, <i>Introducción</i> (ca.1496)	Fa-La-Do	Do	-	-	Re-Do	Do	-
6.	Spañón, <i>Introducción</i> (1504)	Fa-La-Do	Do	-	-	Re-Do	Do	-
7.	Del Puerto, <i>Portus musice</i> (1504)	Fa-La-Do	Do	Si-La	Do	Re-Do	Do	Do-Re-Si-Do-La
8.	Tovar, <i>Libro de música</i> (1510)	Fa-La-Do	Do	-	-	Re-Do	Do	-
9.	Bizcargui, <i>Intonaciones</i> (1515)	Fa-La-Do	Do	-	-	Re-Do	Do	Do-Re-Si-Do-La Do-Re-Si-Do-La-Sol-La-Sol-Fa-Sol-Fa
10.	<i>Intonarum toletanum</i> (1515)	Fa-La-Do	Do	La	Do	Re-Do	Do	Do-Re-Sib-Do-La
11.	Aguilar, <i>Arte de principios</i> (1530-37)	Fa-La-Do	Do	-	-	Re-Do	Do	-
12.	<i>Ordinarium urgellensis</i> (1548)	Fa-La-Do	Do	-	-	Re-Do	Do	Do-Re-Si-Do-La Do-Re-Si-Do-La-Sol-Fa
13.	Ferrer, <i>Intonario general</i> (1548)	Fa-La-Do	Do	La	Do	Re-Do	Do	Do-Re-Si-Do-La
14.	<i>Ordinarium gerundensis</i> (1550)	La-La	Do (Re) ¹¹⁴	-	-	Re-Do	Do	Do-Re-Si-Do-La Do-Do-Do-Si-Do-La
15.	Lusitano, <i>Introducione</i> (1553)	Fa-La-Do	Do	-	-	Re-Do	Do	Do-Re-Sib-Do-La
16.	Bermudo, <i>Declaración</i> (1555)	Fa-La-Do	Do	La	Do	Re-Do	Do	Do-Re-Si-Do-La
17.	<i>Procesionario</i> dominico (1563)	Fa-La-Do	Do	-	-	Re-Do	Do	Do-Re-Si-Do-La
18.	Villafranca, <i>Breve instrucción</i> (1565)	Fa-La-Do	Do	-	-	Re-Do	Do	Do-Re-Si-Do-La
19.	Santa María, <i>Arte de tañer</i> (1565)	-	Do	-	-	Re-Do	Do	Do-Re-Si-Do-La
20.	<i>Ordinari vicense</i> (1568)	Fa-La-Do	Do	La	Do	Re-Do	Do	Do-Re-Si-Do-La
21.	<i>Ordinarium barcinonense</i> (1569)	-	Do	La	Do	Re-Do	Do	Do-Re-Si-Do-La Do-Do-Re-Si-Do-La
22.	Montanos, <i>Arte de música</i> (1592)	-	Do	-	-	Re-Do	Do	Do-Re-Si-Do-La
23.	Cervera, <i>Arte y summa</i> (1595)	Fa-La-Do	Do	-	-	Re-Do	Do	Do-Re-Si-Do-La
24.	Cerone, <i>El Melopeo</i> (1613)	-	Do	-	-	Re-Do	Do	Do-Re-Si-Do-La Do-Re-Si-Do-La

TONO VI

	Fuente	Entonación	Rec.	Flexa	Rec.	Mediante	Rec.	Final
1.	<i>Musica mensurabilis</i> (s. SV)	Fa-Sol-La	La	-	-	Si(b)-La-Sol-La	La	La-Sol-Fa-Sol-La-Sol-Fa
2.	Tonario Jerónimo (s. XV)	Fa-Sol-La	La	Fa	La	Sol-La	La	La-Sol-Fa-Sol al Sol-Fa
3.	<i>Ars musice</i> (s. XV)	Fa-Sol-La	La	-	-	Sol-La	La	-
4.	Marcos Durán, <i>Lux Bella</i> (1492)	Fa-Sol-La	La	Sol-Fa	La	Sol-La	La	La-Sol-Fa-Sol-La-Sol-Fa
5.	Escobar, <i>Introducción</i> (ca.1496)	Fa-Sol-La	La	-	-	Sol-La	La	-
6.	Spañón, <i>Introducción</i> (1504)	Fa-Sol-La	La	-	-	Sol-La	La	-
7.	Del Puerto, <i>Portus musice</i> (1504)	Fa-Sol-La	La	Sol-Fa	La	Sol-La	La	La-Sol-Fa-Sol-La-Sol-Fa
8.	Tovar, <i>Libro de música</i> (1510)	Fa-Sol-La	La	-	-	Sib-La-Sol-La	La	-
9.	Bizcargui, <i>Intonaciones</i> (1515)	Fa-Sol-La	La	-	-	Sol-La	La	La-Sol-Fa-Sol-La-Sol-Fa Fa-Sol-Fa-Re-Fa-Sol-Fa
10.	<i>Intonarum toletanum</i> (1515)	Fa-Sol-La	La	Fa	La	Sol#-La	La	La-Sol-Fa-Sol-La-Sol-Fa
11.	Aguilar, <i>Arte de principios</i> (1530-37)	Fa-Sol-La	La	-	-	Sol-La	La	-
12.	<i>Ordinarium urgellensis</i> (1548)	Fa-Sol-La	La	-	-	Sol-La	La	La-Sol-Fa-Sol-La-Sol-Fa
13.	Ferrer, <i>Intonario general</i> (1548)	Fa-Sol-La	La	Fa	La	Sol-La	La	La-Sol-Fa-Sol-La-Sol-Fa La Fa-Sol-Sol-Fa
14.	<i>Ordinarium gerundensis</i> (1550)	-	La	-	-	La	La	La-Sol-Fa-Sol-La-Sol-Fa
15.	Lusitano, <i>Introducione</i> (1553)	Fa-Sol-La	La	-	-	Sib La-La-Sol-La	La	La Fa-Sol-La-Sol-Fa
16.	Bermudo, <i>Declaración</i> (1555)	Fa-Sol-Fa-Sol-La	La	-	-	Sol-La	La	La Fa-Sol-La-Sol-Fa
17.	<i>Procesionario</i> dominico (1563)	Fa-Sol-La	La	Sol	La	Sib-La-Sol-La	La	La Fa-Sol-La-Sol-Fa
18.	Villafranca, <i>Breve instrucción</i> (1565)	Fa-Sol-La	La	-	-	Sol-La	La	La-Sol-Fa-Sol-La-Sol-Fa
19.	Santa María, <i>Arte de tañer</i> (1565)	-	La	-	-	Sol-La	La	La-Sol-Fa-Sol-La-Sol-Fa
20.	<i>Ordinari vicense</i> (1568)	Fa-Sol-La	La	Fa	La	Sol-La	La	La-Sol-Fa-Sol-La-Sol-Fa
21.	<i>Ordinarium barcinonense</i> (1569)	-	La	Fa#	La	Sol-La	La	La-Sol-Fa-Sol-La-Sol-Fa
22.	Montanos, <i>Arte de música</i> (1592)	-	La	-	-	Sol-La	La	La-Sol-Fa-Sol-La-Sol-Fa La-La-Sol-Fa-Sol-La-Sol-Fa
23.	Cervera, <i>Arte y summa</i> (1595)	Fa-Sol-La	La	-	-	Sol-La	La	La-Sol-Fa-Sol-La-Sol-Fa
24.	Cerone, <i>El Melopeo</i> (1613)	-	La	-	-	Sol-La	La	La-Sol-Fa-Sol-La-Sol-Fa Sol-Sib La-Sol-La

¹¹⁴ La acentuación de *Dominus* y *Deo* conlleva sendos movimientos melódicos de segunda ascendente

TONO VII

	Fuente	Entonación	Rec.	Flexa	Rec.	Mediante	Rec.	Final
1.	<i>Musica mensurabilis</i> (s. SV)	Sol-Do-Si-Do- Re	Re	-	-	Fa-Mi-Re-Mi	Re	Re-Mi-Re-Do-Si-La Re-Mi-Re-Do-Re-Si Re-Mi-Re-Do-Si-La Re-Mi-Re-Do-Si Re Re-Mi-Re-Do-Si-Do Re-Mi-Re-Do-Re-Do
2.	Tonario Jerónimo (s. XV)	Sol Si Re	Re	Si	Re	Fa-Mi-Re-Mi	Re	Re-Mi-Re-Do-Si-La
3.	<i>Ars musice</i> (s. XV)	Sol-Do-Si-Do- Re	Re	-	-	Mi-Fa-Mi-Re-Mi	Re	-
4.	Marcos Durán, <i>Lux Bella</i> (1492)	Sol-Do-Si-Do- Re	Re	Do-Si	Re	Fa-Mi-Re-Mi	Re	Re-Mi-Re-Do-Si-La Re-Mi-Re-Do-Re-Do Re-Mi-Re-Do-Si Re
5.	Escobar, <i>Introducción</i> (ca.1496)	Sol-Do-Si-Do- Re	Re	-	-	Fa-Mi-Re-Mi	Re	-
6.	Spañón, <i>Introducción</i> (1504)	Sol-Do-Si-Do- Re	Re	-	-	Fa-Mi-Re-Mi	Re	-
7.	Del Puerto, <i>Portus musice</i> (1504)	Sol-Do-Si-Do- Re	Re	Do-Si	Re	Fa-Mi-Re-Mi	Re	Re-Mi-Re-Do-Si-La
8.	Tovar, <i>Libro de música</i> (1510)	Sol-Do-Si-Do- Re	Re	-	-	Fa-Mi-Re-Mi	Re	-
9.	Bizcargui, <i>Intonaciones</i> (1515)	Sol-Do-Si-Do- Re	Re	-	-	Fa-Mi-Re-Mi	Re	Re-Mi-Re-Do-Si-La Re-Mi-Re-Do-Si-La-Si Re-Mi-Re-Do-Si-La-Do Re-Mi-Re-Do-Si Re-Mi-Re-Do-Si Re Re-Mi-Re-Do-Re-Do Re-Mi-Fa-Mi-Re-Do-Si-La-Sol
10.	<i>Ordinarium toletanum</i> (1515)	Sol Si Re	Re	Si	Re	Fa-Mi-Re-Mi	Re	Re Re-Mi-Re-Do-Si-La Re Re-Mi-Re-Do-Si-Do Re Re-Mi-Re-Do-Si Re Re Re-Mi-Re-Do-Re-Do
11.	Aguilar, <i>Arte de principios</i> (1530-37)	Sol-Do-Si-Do- Re	Re	-	-	Fa-Mi-Re	Re	-
12.	<i>Ordinarium urgellensis</i> (1548)	La-Do-Si-Do- Re	Re	-	-	Fa-Mi-Re-Do-Re- Mi	Re	Re-Mi-Re-Do-Si-La Re-Mi-Re-Do-Si Re-Mi-Re-Do-Si Re Re-Mi-Do-Do-Re Re Re-Mi-Re-Do-Si-Do Re-Mi-Re-Do-Re-Do
13.	Ferrer, <i>Intonario general</i> (1548)	Sol-Do-Si-Do- Re	Re	Si	Re	Fa-Mi-Re-Mi	Re	Re-Mi-Re-Do-Si-La Re-Mi-Re-Do-Re-Do Re-Mi-Re-Do-Si-Do Re-Mi-Re-Do-Si Re
14.	<i>Ordinarium gerundensis</i> (1550)	-	Re	-	-	Fa-Mi-Re-Mi	Re	Re-Mi-Re-Do-Si Re-Mi-Re-Do-Si-Do Re-Mi-Re-Do-Do-Re Re-Mi-Re-Do-Si Re
15.	Lusitano, <i>Introducción</i> (1553)	Sol-Do-Si-Do- Re	Re	-	-	Fa-Mi-Re-Mi	Re	Re-Mi-Re-Do-Si-La
16.	Bermudo, <i>Declaración</i> (1555)	Sol-Do-Si-Do- Re	Re	-	-	Fa-Mi-Re-Mi	Re	Re-Mi-Re-Do-Do-Si-La
17.	<i>Procesionario dominico</i> (1563)	Do-Do-Re	Re	Do	Re	Fa-Mi-Re-Mi	Re	Re-Mi-Re-Do-Si Re
18.	Villafranca, <i>Breve instrucción</i> (1565)	Sol-Do-Si-Do- Re	Re	-	-	Fa-Mi-Re-Mi	Re	Re-Mi-Re-Do-Do-Si-La
19.	Santa María, <i>Arte de tañer</i> (1565)	-	Re	-	-	Fa-Mi-Re-Mi	Re	Re-Mi-Re-Do-Si-La Re-Mi-Re-Do-Si Re Re-Mi-Re-Do-Si-Do Re-Mi-Re-Do-Re-Si
20.	<i>Ordinari vicense</i> (1568)	Sol-Do-Si-Do- Re	Re	Si	Re	Fa-Mi-Re-Mi	Re	Re-Mi-Re-Do-Si-La
21.	<i>Ordinarium barcinonense</i> (1569)	-	Re	Si	Re	Fa-Mi-Re-Mi	Re	Re-Mi-Re-Do-Si-La Re-Mi-Do-Do-Si Re-Mi-Re-Do-Si-Do-Re Re-Mi-Re-Do-Si-Do
22.	Montanos, <i>Arte de música</i> (1592)	-	Re	-	-	Fa-Mi-Re-Mi	Re	Re-Mi-Re-Do-Si-La
23.	Cervera, <i>Arte y summa</i> (1595)	Sol-Do-Si-Do- Re	Re	-	-	Mi-Fa-Mi-Re-Mi	Re	Re-Mi-Re-Do-Si-La Re-Mi-Re-Do-Si-Do Re-Mi-Re-Do-Si Re Re-Mi-Re-Do-Re-Do Re-Mi-Re-Do-Re-Si
24.	Cerone, <i>El Mellopeo</i> (1613)	- Do-Si-Do-Re	Re Re	- -	- -	Fa-Mi-Re-Mi Fa-Mi-Re-Mi	Re Re	Re-Mi-Re-Do-Si-La Re-Mi-Re-Do-Si-La

TONO VIII

Fuente	Entonación	Rec.	Flexa	Rec.	Mediante	Rec.	Final
1. <i>Musica mensurabilis</i> (s. SV)	Sol-La-Do	Do	-	-	Re Re-Do	Do	Do-La-Si-Do-La-Sol Do-Do-La-Do-Re-Do
2. Tonario Jerónimo (s. XV)	Sol-La-Do	Do	La	Do	Re-Do	Do	Do-Si-Do-La-Sol
3. <i>Ars musice</i> (s. XV)	Sol-La-Do	Do	-	-	Re-Do	Do	-
4. Marcos Durán, <i>Lux Bella</i> (1492)	Sol-La-Do	Do	Si-La	Do	Re-Do	Do	Do-La-Si-Do-La-Sol
5. Escobar, <i>Introducción</i> (ca.1496)	Sol-La-Do	Do	-	-	Re-Do	Do	-
6. Spañón, <i>Introducción</i> (1504)	Sol-La-Do	Do	-	-	Re-Do	Do	-
7. Del Puerto, <i>Portus musice</i> (1504)	Sol-La-Do	Do	Si-La	Do	Re-Do	Do	Do-La-Si-Do-La-Sol Do-La-Do-Re-Do
8. Tovar, <i>Libro de música</i> (1510)	Sol-La-Do	Do	-	-	Re-Do	Do	-
9. Bizcargui, <i>Intonaciones</i> (1515)	Sol-La-Do	Do	-	-	Re-Do	Do	Do-La-Si-Do-La-Sol Do-Do-La-Do-Re-Do Do-Si-Sol-La-Do-Si-La-Sol
10. <i>Intonarum toletanum</i> (1515)	Sol-La-Do	Do	La	Do	Re-Do	Do	Do-La-Si-Do-La-Sol Do-Do-La-Do-Re-Do
11. Aguilar, <i>Arte de principios</i> (1530-37)	Sol-La-Do	Do	-	-	Re-Do	Do	-
12. <i>Ordinarium urgellensis</i> (1548)	Sol-La-Sol-Do	Do	-	-	Re-Do	Do	Do-La-Si-Do-La-Sol Do-La-Do-Re-Do Do-Do-Si-Si-La-Sol
13. Ferrer, <i>Intonario general</i> (1548)	Sol-La-Do	Do	La	-	Re-Do	Do	Do-La-Si-Do-La-Sol
14. <i>Ordinarium gerundensis</i> (1550)	La-La	Do	-	-	Re-Do	Do	Do-La-Si-Do-La-Sol Do-La-Do-Re-Do Do-La-Si-Do-La-Sol-La
15. Lusitano, <i>Introducione</i> (1553)	-	Do	-	-	Re-Do	Do	Do-Si-Do-La-Sol
	Sol-La-Do	Do	-	-	Re-Mi	Do	Do-Si-Do-La-Sol
16. Bermudo, <i>Declaración</i> (1555)	Sol-La-Do	Do	-	-	Re-Do	Do	Do-Si-Do-La-Sol
17. <i>Procesionarium dominico</i> (1563)	Sol-La-Do	Do	La	Do	Re-Do	Do	Do-Si-Do-La-Sol Do-La-Do-Re-Do
18. Villafranca, <i>Breve instrucción</i> (1565)	Sol-La-Do	Do	-	-	Re-Do	Do	Do-La-Si-Do-La-Sol
19. Santa María, <i>Arte de tañer</i> (1565)	-	Do	La	Do	Re-Do	Do	Do-Si-Do-La-Sol Do-La-Do-Re-Do
20. <i>Ordinari vicense</i> (1568)	Sol-La-Do	Do	La	Do	Re-Do	Do	Do-La-Si-Do-La-Sol
21. <i>Ordinarium barcinonense</i> (1569)	-	Do	La	Do	Re-Do	Do	Do-La-Si-Do-La-Sol Do-La-Do-Re-Do Do-La-Si-Do-La-Sol-La
22. Montanos, <i>Arte de música</i> (1592)	-	Do	-	-	Re-Do	Do	Do-La-Si-Do-La-Sol
23. Cervera, <i>Arte y summa</i> (1595)	Fa-La-Sol-Do	Do	-	-	Re-Do	Do	Do-La-Si-Do-La-Sol Do-La-Do-Re-Do
24. Cerone, <i>El Melopeo</i> (1613)	-	Do	-	-	Re-Do	Do	Do-La-Si-Do-La-Sol
	Sol-La-Do	Do	-	-	Si-Do-Re-Do	Do	Do-Si-Do-La-Sol

TONO PEREGRINO

Fuente	Rec.	Mediante	Rec.	Final
1. <i>Musica mensurabilis</i> (s. SV)	La	Sol-Sol-Fa	La-Si-Sol	Sol Sol Re-Fa-Fa-Mi-Re Sol Re-Fa-Mi-Re
2. Tonario Jerónimo (s. XV)	La	Sol-Fa	La-Si-Sol	Sol Sol Re-Fa-Fa-Mi-Re
3. <i>Ars musice</i> (s. XV)	-	-	-	-
4. Marcos Durán, <i>Lux Bella</i> (1492)	-	-	-	Sol Re-Fa-Mi-Re ¹¹⁵
5. Escobar, <i>Introducción</i> (ca.1496)	-	-	-	-
6. Spañón, <i>Introducción</i> (1504)	-	-	-	-
7. Del Puerto, <i>Portus musice</i> (1504)	La	Sol-Fa	La-Sib-Sol	Sol Sol Re-Fa-Fa-Mi-Re
8. Tovar, <i>Libro de música</i> (1510)	-	-	-	-
9. Bizcargui, <i>Intonaciones</i> (1515)	- ¹¹⁶	-	-	Sol-Sol Sol Re-Fa-Mi-Re
10. <i>Intonarum toletanum</i> (1515)	La	Sol-Sol-Fa	La-Sib-Sol	Sol Sol Re-Fa-Fa-Mi-Re
11. Aguilar, <i>Arte de principios</i> (1530-37)	-	-	-	-
12. <i>Ordinarium urgellensis</i> (1548)	La	Sol-La-Si-La-La-Sol-Fa	-	Sol Sol Re-Fa-Fa-Mi-Re
13. Ferrer, <i>Intonario general</i> (1548)	La	Sol-Fa	La-Sib Sol	Sol Sol Re-Fa-Fa-Mi-Re
14. <i>Ordinarium gerundensis</i> (1550)	La	Sol-Fa	La-Si-Sol	Sol Sol Re-Fa-Fa-Mi-Re
15. Lusitano, <i>Introducione</i> (1553)	-	-	-	-
16. Bermudo, <i>Declaración</i> (1555)	La	Sol-Fa	La-Si-Sol	Sol Sol Re-Fa-Fa-Mi-Re
17. <i>Procesionarium dominico</i> (1563)	(La-Sib)-La	Sol-Fa	La-Si-Sol	Sol Sol Re-Fa-Fa-Mi-Re
18. Villafranca, <i>Breve instrucción</i> (1565)	La	Sol-Fa	La-Sib Sol	Sol Sol Re-Fa-Fa-Mi-Re
19. Santa María, <i>Arte de tañer</i> (1565)	-	-	-	-
20. <i>Ordinari vicense</i> (1568)	-	-	-	-
21. <i>Ordinarium barcinonense</i> (1569)	-	-	-	-
22. Montanos, <i>Arte de música</i> (1592)	La	Sol-Fa	La-Si-Sol	Sol Sol Re-Fa-Mi-Re
23. Cervera, <i>Arte y summa</i> (1595)	La	Sol-Fa	La-Si-Sol	Sol Sol Re-Fa-Fa-Mi-Re
24. Cerone, <i>El Melopeo</i> (1613)	La	Sol-Fa	La-Si-Sol	Sol Sol Re-Fa-Fa-Mi-Re

¹¹⁵ Esta final aparece entre las finales del Tono VIII. Se trata, no obstante, de la final del Tono Peregrino.

¹¹⁶ El tratado de Martínez de Bizcargui no incluye la entonación del Tono Peregrino pero sí las *differentiae*.

Relación de fuentes empleadas

1. *Musica mensurabilis et immensurabilis*, El Escorial, Biblioteca del Monasterio, C-III-23, fols. 35v-41.
 2. Intonario Jerónimo, Biblioteca de Catalunya, M251, fols. 3v-30.
 3. *Ars musice qui apellatur liberalis*, Biblioteca de Catalunya M1799, fols. 84r/v.
 4. Domingo Marcos Durán, *Lux bella* (Sevilla, 1492), fols. b-b7.
 5. Cristóbal de Escobar, *Introducción muy breve de canto llano* (Salamanca, c1496), fol. a3v.
 6. Alonso Spañón, *Introducción muy útil e breve de canto llano* (Sevilla, 1504), fols. 7v-12.
 7. Diego del Puerto, *Portus musice* (Salamanca, 1504), fols. a4-a5r.
 8. Francisco de Tovar, *Libro de música práctica* (Barcelona, 1510), fols. 17v-18.
 9. Martínez de Bizcargui, *Intonationes según uso de los modernos* (Burgos, 1515). Para este estudio ha sido empleada la edición de Zaragoza de 1548, fols. A-A6v y C-C3v.
 10. *Intonarum Toletanum* (Alcalá de Henares, 1515), fols. 44-50v.
 11. Gaspar de Aguilar, *Arte de principios de canto llano* (¿, 1530-37), s.f.
 12. *Odinarium Sacramentorum Urgellensis* (Lyon, 1548), fols.20v-22v

 13. Pedro Ferrer, *Intonario general para todas Las yglesias de España* (Zaragoza, 1548), fols. 36-41.

 14. *Ordinarium Sacramentorum secundum laudabilem ritum diocesis Gerundensis* (Lyon, 1550), fols. 232v-234v-

 15. Vicente Lusitano, *Introduitione Facilissima, et novissima, di canto fermo, figurato, contraponto semplice, et in concerto, con regole generali per far fughe differenti sopra il canto fermo, a 2, 3, et 4 voci, et compositioni, proportioni, generi. s. diatonico, cromatico, enarmonico* (Roma, 1553). Para este estudio ha sido consultada la edición de Venecia de 1568, fols. 5-6v.
 16. Juan Bermudo, *Declaración de los instrumentos musicales* (Osuna, 1555), fol. 24.
 17. *Procesionario secundum morem almis ordinis Praedicatorum Sanctissimi Patris Dominici* (Salamanca, 1563), fols. 139-142
 18. Luis de Villafranca, *Breve instrucción de canto llano* (Sevilla, 1565), fols. 26-34.
 19. Tomás de Santa María, *Libro llamado Arte de tañer Fantasía* (Valladolid, 1565), Primera parte, fols. 65v-66. Santa María no incluye las cadencias *flexa* en los ejemplos de entonaciones salmódicas pero sí en los ejemplos de fabordón, Segunda parte, fols. 42v-48.
 20. *Ordinari o Manual per als curats, qui ab diligentia voldran entendre tot lo necessari dels sacraments, y la administració de aquells* (Barcelona, 1568), fols.13v-14v.
 21. *Ordinarium barcinonense* (Barcelona, 1569), fols. 263v-265.
 22. Francisco de Montanos, *Arte de musica theorica y practica* (Valladolid, 1592), fols. 21-21v.
 23. Juan Francisco de Cervera, *Arte y summa de canto llano compuesta y ordenada de algunas curiosidades* (Valencia, 1595), pp. 65-77.
 24. Pedro Cerone, *El Melopeo y Maestro: tractado de música theorica y pratica en que se pone por extenso lo que uno para hazerse perfecto musico ha menester saber* (Nápoles, 1613), pp. 353-354.
-

2.3. Conclusiones

El estudio de los testimonios recogidos en el presente capítulo permite esgrimir dos observaciones básicas acerca de la tradición salmódica hispánica que hasta la fecha no habían recibido una atención sistemática. Lo primero a subrayar es la existencia de pequeñas variantes melódicas entre los tonos de las distintas fuentes que la recogen. En algunos casos, dichas variantes se repiten en varias fuentes, mientras en otros parecen exclusivas de una sola. Lamentablemente, su estudio no puede ser abordado con la suficiente solidez mientras el número de fuentes identificadas no se vea incrementado. En efecto, dos docenas de fuentes para toda la Península Ibérica que abarcan un período de dos siglos difícilmente pueden ser representativas para el estudio fundado de este tipo de variantes. En este sentido, el camino para ampliar la colección pasa sin duda por recopilar el máximo número de libros litúrgicos diocesanos que contengan colecciones de tonos. En cualquier caso, y aunque nuestras observaciones deban verse limitadas a hipótesis provisionales, parece claro que tales variantes responden a la existencia de tradiciones de carácter local. Si su existencia guarda relación con fronteras de tipo eclesiástico o geopolítico es una cuestión que, por el momento, deberá permanecer sin respuesta. En qué pudieron representar un impedimento para la circulación del repertorio polifónico, como sucedería en el caso de los himnos, es un tema que retomaremos en el Capítulo 5.

Entre las variantes identificadas entre las distintas colecciones de tonos, está el caso de Luis de Villafranca, cuyas melodías presentan un sorprendente número de alteraciones. Su significado es difícil de determinar en la medida que no se repite en ninguno de los testimonios consultados. Sin embargo, pone de manifiesto la fragilidad de nuestro conocimiento acerca de la sonoridad real que la salmodia gregoriana tenía en la época. Aunque no deja de ser extraño, es posible que la tradición salmódica sevillana —y quizás otras de las que no tenemos constancia— incorporara características sonoras propias. No obstante, nos vemos obligados a dudar de la fidelidad del resto de fuentes escritas tal y como nos han llegado.

La segunda observación a tener en cuenta es la identificación de variantes entre la tradición hispánica y la tradición romana, que por fuerza determinarían diferencias de sonoridad en las respectivas tradiciones de fabordón. En este caso, la homogeneidad de los testimonios recogidos, cuyo estudio ha permitido una descripción detallada de tales variantes, permite otorgar al conjunto un importante carácter representativo. Ha quedado igualmente manifiesto que la tradición salmódica romana no era completamente desconocida en la Península Ibérica. La influencia de órdenes religiosas que la seguían constituye, entre otras, una de sus posibles vías de entrada. Uno de los aspectos relevantes del estudio del fabordón radica en la posibilidad de ahondar en esta cuestión.

Cuatro son las diferencias básicas entre las tradiciones hispánica y romana. En primer lugar, las dos posibilidades que la cadencia *flexa* presenta en la tradición romana, se limitan a una sola en el caso hispánico. Concretamente, al intervalo de tercera

descendente, ya sea alcanzado directamente, ya por grados conjuntos. Hasta donde sabemos, tal diferencia no había sido señalada hasta ahora. Más conocidas son las variantes que afectan a la cadencia mediante de los Tonos I y VI, carentes del ascenso inicial al Sib, así como la *differentia* de Tono VIII, con su intervalo inicial de tercera característico. Al contrario de la mediante de los Tonos I y VI, la variante que afecta al Tono VIII no se da sino en una parte de las fuentes consultadas y carece, así, de la homogeneidad de la primera. Finalmente, una cuarta variante afecta al Tono Peregrino, que en la tradición hispánica carece de la inflexión inicial La-Sib que, en cambio, caracteriza a la tradición romana.

Dos de los tratados consultados —el anónimo escurialense *Ars cantus mensurabilis et inmensurabilis* y la *Introduttione facilissima* de Vicente Lusitano— presentan una distinción entre los Tonos I y VI consistente en el empleo de la melodía característica de la tradición hispánica para el Tono I y el de la romana para el Tono VI. Aunque la escasez de fuentes impide, de nuevo, valorar el significado relativo del dato, es interesante mencionar que semejante distinción se repetirá en la mayoría de fabordones del siglo XVI consultados en el marco del presente trabajo. No obstante, la relación entre ambos fenómenos no parece guardar una relación directa. En el caso del fabordón, como veremos, no está justificada una explicación que recurra a un proceso de hibridación producto de la existencia de dos tradiciones distintas, sino que más bien podría responder a una distinción de tipo modal.

II. EL FABORDÓN EN LAS FUENTES DE POLIFONÍA VOCAL

CAPÍTULO 3. LAS FÓRMULAS DE FABORDÓN. PRIMEROS TESTIMONIOS (ca.1480-1520)

Los testimonios hispánicos más tempranos de fabordón nos han llegado en fuentes fechadas entre finales del siglo XV y el primer cuarto del siglo XVI. Se trata de *I-MC 871*, *E-Sc 7-1-28*, *E-Mp 1335* y *E-Bbc M454*. Las piezas incluidas en estas fuentes, en todos los caso fabordones de versículo único, cobran especial relevancia en la medida que se encuentran entre los primeros testimonios de toda Europa. La práctica totalidad de los escasos manuscritos hispánicos anteriores a ca.1550 conservados incluyen fabordones, hecho que sugiere que el no disponer de más testimonios se debe fundamentalmente a la pérdida generalizada de fuentes.¹¹⁷ Es importante, no obstante, tener en cuenta que tres de las cuatro fuentes que nos ocupan se limitan a copiar un único fabordón. Lamentablemente, la pérdida generalizada de fuentes imposibilita sacar conclusiones definitivas sobre el nivel de consolidación de la tradición del fabordón. Nuestro interés en el repertorio incluido en ellas, en este sentido, se centrará en sus características musicales. Introduciremos así uno de los objetos principales de nuestra Tesis, a saber, el estudio detallado de las características del fabordón de versículo único.

Cabe destacar que la notación de las cuatro fuentes que centrarán el interés de las siguientes páginas presenta un rasgo que las distingue de todas las fuentes posteriores que copian fabordones, y que favorece su presentación conjunta. Se trata del uso de la breve como unidad del *tactus*. Como es sabido, en la primera mitad del siglo XVI la semibreve adquiere la función de unidad rítmica básica. Las fuentes que pasamos a comentar pertenecen al período anterior a este cambio. El vínculo de las mismas con la tradición musical del siglo XV, por otro lado, se pondrá de manifiesto en algunos detalles de su factura musical que señalaremos a su debido tiempo.

¹¹⁷ Las únicas fuentes destacadas que pueden fecharse en esta época y que no incluyen fabordones son *E-Boc 5* y *E-TZ 2/3*. En la medida que la primera copia básicamente repertorio polifónico para la misa, la ausencia de fabordones no es en absoluto sorprendente. Más interesante es el caso de *E-TZ 2/3*, que en su momento comentaremos.

3.1. Fórmulas de fabordón en *E-Bbc M454*. Consideraciones preliminares.

La más importante entre las fuentes tempranas para el estudio del fabordón es el manuscrito M454 de la Biblioteca de Catalunya, razón por la que nos ocuparemos de ella en primer lugar. *E-Bbc M454* copia repertorio sacro franco-flamenco e hispánico atribuido a compositores activos entre el último tercio del siglo XV y principios del siglo XVI. Junto a éste, incluye una serie de piezas profanas en lengua castellana de compositores de la primera mitad del siglo XVI, como Mateo Flecha, Cristóbal de Morales o Pedro de Pastrana.¹¹⁸ El proceso de copia y compilación de esta fuente, largo y de reconstrucción compleja, fue el objeto de la Tesis doctoral de Emilio Ros-Fábregas quien, tras un minucioso análisis codicológico, identificó cuatro fases distintas que abarcan el período comprendido entre *ca.* 1500-1534.¹¹⁹

La parte más temprana del manuscrito fue fechada por Ros entre 1500-1510 y, a juzgar por el repertorio que contiene, posiblemente fue realizada por un copista franco-flamenco, en la Península Ibérica o fuera de ella.¹²⁰ La fecha para la segunda parte, separada actualmente en dos secciones que han podido ser reconstruidas por estar provistas de una foliación propia, fue estimada entre 1505-1519.¹²¹ La mano responsable de la copia de la tercera parte, fechada entre 1520-1525, es la más importante de la fuente en número de piezas y fue probablemente responsable de la compilación actual.¹²² Finalmente, una serie de piezas profanas en castellano, añadida sobre todo al final de la fuente, constituye la cuarta y última parte, copiada entre 1525-1534.¹²³

Quien primero estableció una hipótesis acerca de la procedencia de *E-Bbc M454* fue Josep Romeu, quien la situó en zona de habla catalana a partir de las variantes gráficas características que presenta, como *Penyalosa* en lugar de Peñalosa, o *tanor* en lugar de tenor.¹²⁴ Años más tarde, Carolyn Lee sugirió que la parte más antigua del manuscrito pudo ser copiada en la corte de los Reyes Católicos y trasladada a Valencia por Germana de Foix, segunda esposa de Fernando, tras la muerte de éste en 1516. En la corte virreinal de Valencia se habría llevado a cabo, según la especialista, la copia y compilación del resto de la fuente.¹²⁵ La hipótesis de Lee se basó en la presencia entre el repertorio de *E-Bbc M454* de obras atribuidas a Pastrana, maestro de la capilla del

¹¹⁸ La única pieza que no está en castellano es *Orsus orsus bus dromes*, atribuida a Clement Janequin.

¹¹⁹ Ros-Fábregas, *The Manuscript Barcelona*, 1992, 1:10-69.

¹²⁰ Esta parte, denominada por Ros como M454/A, comprende los fascículos 10-16 y algunos folios del fascículo 22. El hecho de que cuente con foliación propia sugiere que fue copiada y usada de forma independiente antes de la compilación actual. Véase *Ibid.*, 1:18-28, 81-84 y 97-100. El carácter más temprano de esta parte respecto al resto de la fuente ya había sido identificado por especialistas anteriores. Véase, por ejemplo, Romeu, «Mateo Flecha», 35, Lee, *Spanish polyphonic song, ca. 1460-1535*, 82-83 y Knighton, *Music and musicians at the court of Fernando of Aragon, 1474-1516*, 1:144.

¹²¹ Denominada como *E-Bbc M454/B*, consta de los fascículos 3-8 y 17-19. Ros-Fábregas, *The Manuscript Barcelona*, 1992, 1:29-38, 81-84 y 100-103.

¹²² *E-Bbc M454/C* ocupa completos los fascículos 1-2 y dispone de un índice propio, por lo que parece que durante algún tiempo gozó también de existencia independiente. *Ibid.*, 1:39-51 y 81-97.

¹²³ *Ibid.*, 1:52-54 y 115-116.

¹²⁴ Romeu, «Mateo Flecha», 35.

¹²⁵ Lee, *Spanish polyphonic song, ca. 1460-1535*, 1:79-92, esp. 89-90.

Duque de Calabria entre ca. 1533-1546, y Flecha —al cual Romeu había vinculado con la corte valenciana del Duque de Calabria a través de referencias contenidas en su Ensalada *La Viuda*—, y resultaba respaldada por la importancia de esta ciudad a principios del siglo XVI.¹²⁶

Para Kenneth Kreitner, la inclusión en *E-Bbc M454* de música de compositores activos en Barcelona cuya obra no gozó de difusión alguna —es el caso del maestro de capilla Antoni Alomar y, aunque fruto de una mala interpretación gráfica por parte de Kreitner, del organista Gabriel Terrassa— apunta a que la fuente pudiera proceder de la misma ciudad donde se conserva actualmente.¹²⁷ Conjetura que, finalmente, fue respaldada por el estudio de Ros-Fábregas, quien subrayó la carencia de argumentos directos que indiquen una procedencia valenciana.¹²⁸ La argumentación de Ros acerca de la procedencia de *E-Bbc M454*, o por lo menos del lugar en que fue usada, parece convenientemente respaldada por una serie de anotaciones en la fuente que hacen referencia a lugares o personas que se ha podido vincular con Barcelona.

A partir de dichas anotaciones, y basándose en el repertorio copiado en ella, Ros vinculó *E-Bbc M454* con la capilla musical de la familia Cardona, duques de Cardona y Grandes de España, y, más concretamente, con Pere Folch de Cardona, obispo de la Seu d'Urgell (1472-1515), arzobispo de Tarragona (1515-1530) y virrey de Cataluña (1521-1523) pero con residencia fija en Barcelona.¹²⁹ Por otro lado, sugirió que parte del repertorio internacional copiado en la sección más temprana pudo recogerse durante el contacto con la capilla de Felipe el Hermoso, cuando el Duque de Borgoña visitó la ciudad, en el año 1503, en ocasión de su regreso a Flandes tras el reconocimiento de Juana I como heredera del trono de Castilla.¹³⁰ Asimismo, relacionó la presencia de la Misa *L'homme armé* de Antoine Busnoys con la visita de Carlos V, en la que estuvo acompañado de su capilla musical, con motivo del encuentro de la Orden del Toisón de Oro que tuvo lugar en Barcelona en 1519.¹³¹ Lamentablemente, ninguna de estas

¹²⁶ Romeu, «Mateo Flecha», 32-34. Para el caso de Pastrana, Gómez, «Pastrana, Pedro de», 227. La misma vinculación de *E-Bbc M454* con Valencia y Germana de Foix en base al repertorio copiado en la fuente fue seguida por Knighton, *Music and musicians at the court of Fernando of Aragon, 1474-1516*, 1:144.

¹²⁷ Kreitner, «Music and Civic Ceremony in Late Fifteenth-Century Barcelona», 265. Como Ros-Fábregas observó en su Tesis, Kreitner malinterpretó una anotación donde, en lugar de Gabriel Terrassa, en realidad pone Fray Benito de Riaça. Ros-Fábregas, *The Manuscript Barcelona*, 1992, 1:74.

¹²⁸ Según Ros-Fábregas, *The Manuscript Barcelona*, 1992, 1:81, de hecho, el manuscrito fue copiado tiempo antes de la llegada de Pastrana a Valencia o de la hipotética presencia de Flecha en esta ciudad.

¹²⁹ *Ibid.*, 1:116-117. Que la familia Cardona disponía de capilla se deduce del registro de un pago a los cantores de la misma conservado en la catedral de Barcelona. Véase, Gregori, «Els Cantors de la Capella Musical de la Seu de Barcelona al segle XVI», 44. No disponemos, no obstante, de otras referencias documentales. Para la figura de Pere Folch de Cardona, véase Reglà, *Els Virreis de Catalunya*, 74-75.

¹³⁰ Ros-Fábregas, *The Manuscript Barcelona*, 1992, 1:109.

¹³¹ *Ibid.*, 1:110-114. Varios autores han vinculado la misa de Busnoys con el culto litúrgico de la Orden del Toisón de Oro. Véase, en este sentido, Perkins, «The L'Homme Armé Masses of Busnoys and Ockeghem: A Comparison», 390 y Prizer, «Music and Ceremony in the Low Countries: Philip the Fair and the Order of the Golden Fleece», 113-153.

hipótesis ha podido ser documentada, por lo que el principal material de que disponemos para un estudio de la fuente sigue limitándose al repertorio que contiene.

E-Bbc M454 copia quince fabordones (Tabla 3.1), de ellos uno incompleto, cuya transmisión responde a dos tipologías de transmisión distintas. Por un lado, tenemos piezas sueltas, repartidas a lo largo de la fuente y copiadas por manos distintas. Por el otro, el testimonio más temprano de la colección completa de fórmulas ordenada por tonos. En la Tabla 3.1 presentamos una relación de las manos responsables de la copia de todos ellos tal como fueron identificados en el estudio realizado por Ros. Los copistas denominados mediante las letras capitales A, B y D participaron en las fases principales del proceso. El resto se limitó a introducir piezas sueltas y su labor es más difícil de situar.

Todos los fabordones de *E-Bbc M454* responden a fórmulas de versículo único y comparten las mismas características técnicas: disponen el *cantus firmus* en la voz del Cantus y son de tipología embellecida, es decir, que aplican a dicho *cantus firmus* una cierta ornamentación, sobre todo en las cadencias, y presentan un contraste estilístico entre el carácter contrapuntístico de éstas y la homofonía de la sección del recitado. Una única excepción, aunque de carácter parcial, se encuentra en el segundo fabordón que, a juzgar por el estudio de Ros, se trataría del más temprano de la fuente (Tabla 3.1, núm. 2). El primer hemistiquio de la pieza, que emplea como texto el segundo versículo del *Dixit Dominus*, no presenta ningún embellecimiento en la cadencia mediante (Ej. 3.1). Si, tal como apunta Bradshaw, los fabordones improvisados fueron de factura más sencilla que los que se han conservado en las fuentes escritas, la primera parte de la pieza que nos ocupa bien podría ser un reflejo de su estilo. La aparición posterior en las fuentes del fabordón simple, así, no debería ser equiparada con el carácter novedoso de la tipología sino con el interés de fijarla por escrito.

La pieza que nos ocupa es interesante por otras razones. Por un lado, porque se trata de uno de los escasos testimonios de fórmulas de fabordón en metro ternario.¹³² Por el otro, porque el *cantus firmus* parece corresponderse con la melodía de Tono I de tradición romana. Aun aceptando el caso improbable de que en el Sib respondiera aquí a un embellecimiento, mencionar su presencia inaugura la que será una constante a lo largo de toda nuestra exposición. Al igual que apuntamos en el estudio de los testimonios de salmodia monódica, en efecto, la presencia de la tradición romana entre el repertorio de fabordón hispánico conservado es destacada.

¹³² La alternancia de mensuraciones binaria y ternaria será, en cambio, un recurso empleado en fabordones que incluyen música para varios versículos.

Tabla 3.1. *E-Bbc M454*: fabordones

Núm.	Folios	Texto	Tono	Mano	Fecha
1.	72v	Dixit Dominus	I	B3	1520-1525
2.	72v	Donec ponam	I	A1	1500-1510
3.	144v		I	K1	1505-1519
4.	144v		I	K1	1505-1519
5.	145		II	B2	1505-1519
6.	145v		III	B2	1505-1519
7.	146		IV	B2	1505-1519
8.	146		V	B2	1505-1519
9.	146v		VI	B2	1505-1519
10.	147		VII	B2	1505-1519
11.	147v-148		VIII	B2	1505-1519
12.	161	Dixit Dominus	VI	S5	1505-1519
13.	177v	Dixit Dominus	II	S6	1525-1534
14.	180bis		? ¹³³	A14	1500-1510
15.	183v	In circuito mese	I	D1	1525-1534

Ejemplo 3.1. Anónimo, fabordón de Tono I (*E-Bbc M454*, fol. 72v)

Entre las características de los fabordones con texto de *E-Bbc M454*, la presencia mayoritaria del primer versículo del salmo de las Vísperas dominicales, *Dixit Dominus*, será típica de las fuentes posteriores. Existe, no obstante, una aparente contradicción entre este elemento y la práctica *alternatim* característica de la salmodia polifónica hispánica del siglo XVI, ya que los fabordones elaborados —esto es, aquellos que

¹³³ Se trata de un fragmento incompleto en el que no puede ser identificado tono salmódico alguno.

incluyen todos los versículos a interpretar en polifonía— omiten sistemáticamente el primer versículo del salmo correspondiente, muestra inequívoca de que la alternancia era iniciada por el canto llano.¹³⁴ Sin duda, este hecho explica el que las fórmulas de fabordón nunca incluyan el motivo de la entonación. Una posible explicación a semejante contradicción pasaría por considerar la posibilidad de que el *Dixit Dominus* funcionara como título identificativo, una especie de etiqueta que definiría el género. En este sentido, nada diferenciaría los fabordones sin texto de aquellos que usan del texto del citado salmo. Obviamente, la identificación del fabordón con el *Dixit Dominus* habría sido el resultado del lugar privilegiado que dicho salmo ocupó en el desarrollo de la tradición. Además de ser el salmo inicial del oficio del domingo, constituye el único salmo de presencia invariable en los formularios específicos del Santoral, así como en todas las fiestas importantes del Temporal.

Un detalle destacado es que en casi todos los casos en que una fórmula de fabordón emplea el primer versículo del *Dixit Dominus*, la disposición del texto muestra una preocupación de los copistas por dotar a la pieza de una adecuada correspondencia entre la prosodia y el ritmo de la música, aun y a pesar de que esta parte del salmo no tendría utilidad en el momento de la interpretación. A nuestro juicio, esta observación pone de manifiesto el carácter modélico de las fórmulas de fabordón, claramente deudor del vínculo del género con prácticas de tradición oral: más que un interés por fijar por escrito una obra que habría de ser interpretada, identificamos aquí un interés por disponer de un modelo a partir del que desarrollar una práctica interpretativa.¹³⁵ El uso habitual del mismo texto adquiriría en tal caso todo el sentido.

La hipótesis de que los fabordones escritos ejercieran la función de modelos, y de que el uso generalizado del primer versículo del *Dixit Dominus* formara parte del mismo fenómeno daría cuenta de la evidente falta de correspondencia entre la escasez de textos empleados en los fabordones que nos han llegado y los múltiples contextos en los que su interpretación está documentada. El corolario evidente de nuestra hipótesis, en efecto, es la dificultad de constatar el repertorio para el que se empleaban las fórmulas de fabordón a partir de los testimonios conservados en las fuentes prácticas. En este sentido, la documentación conservada de los centros eclesiásticos se erige en material de estudio imprescindible.

¹³⁴ Es el caso de casi todas las colecciones de fabordones elaborados conservadas en fuentes hispánicas, entre las que se incluyen las de Rodrigo de Ceballos, Melchor Robledo, Juan Navarro, Andrés de Torrentes y Joan Pau Pujol. La salmodia de tales compositores ha sido editada, respectivamente, en Snow, *Obras completas de Rodrigo de Ceballos. Volumen IV. Lamentaciones, Salmos, Himnos*. Pedro Calahorra, *Opera Polyphonica. Melchor Robledo. Vol 2. Oficio coral: antífonas, cánticos; invitatorios, salmos, versículos; composiciones en castellano* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1988); Samuel Rubio, ed., *Juan Navarro. Psalmi, Hymni, Magnificat... ad Antiphonae B. Virginis* (Real Monasterio de El Escorial: Biblioteca La Ciudad de Dios, 1978); Noone, *Andrés de Torrentes*, 1982; Higiní Anglés, *Johannis Pujol. Opera Omnia*, vol. 1-2, Publicaciones de la Sección de Música (Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1926); Anglés y Casademunt, *Johannis Pujol. Opera Omnia*. Bradshaw, *The falsobordone: a study*, 60 y 166, por su lado, cita el caso italiano de Antoni Bergna.

¹³⁵ El mismo tipo de reflexión es desarrollada en relación a los testimonios más tempranos de polifonía medieval en Rankin, «Cantar con pulcritud».

El único fabordón de *E-Bbc M454* con un texto distinto al salmo 109 es la última pieza, introducida en la fuente, según Ros, en un momento tardío del proceso de copia (Tabla 3.1, núm. 15). Se trata de la segunda parte del tercer versículo y el cuarto versículo del salmo 127, *Beati omnes* (Ej. 3.2).¹³⁶ De nuevo, nos hallamos ante un caso de fabordón en metro ternario. El hecho de que dos de los quince fabordones de esta temprana fuente estén en ritmo ternario, una proporción significativa si tenemos en cuenta su práctica desaparición en fabordones de un solo versículo copiados en fuentes posteriores, apunta a un cierto vínculo con la tradición anterior a tres voces tal como nos ha llegado en las fuentes europeas de finales del siglo XV.¹³⁷ En efecto, el repertorio copiado en dichas fuentes muestra un proceso de progresiva preferencia por el metro binario que, sin embargo, no se completó antes de *ca.* 1500.¹³⁸

Ejemplo 3.2. Anónimo, fabordón de Tono VI (*E-Bbc M454*, fol. 183v)

The image shows a musical score for a fabordón in Tono VI. It consists of four staves of music. The top staff is a vocal line with lyrics: "3. Fi - li - i tu - i si - cut no - vel - le o - li - va - rum, in cir - cu - i - tu men - sae tu - ae, men - sae tu - ae." The second staff is a lute or guitar accompaniment. The third and fourth staves are additional vocal parts. The lyrics are repeated across the staves. The music is in a ternary meter and features a characteristic fabordón structure with a long note followed by a shorter note.

Ciertos problemas de adecuación entre texto y música aparecen si concebimos este fabordón como una fórmula que debe ser adaptada a distintos versículos. Posiblemente por esta razón fue añadida música para un segundo hemistiquio

¹³⁶ Editado por Ros-Fábregas, *The Manuscript Barcelona*, 1992, 2:431. En su edición de la pieza, Ros modifica el orden del salmo, acaso con el fin de favorecer la mejor combinación posible para cuadrar texto y música. Semejante alteración no parece, sin embargo, tener sentido litúrgico alguno. De hecho, aunque aparece presentado aparte de la música, el texto fue copiado en la fuente en el orden correcto: *Filii tui sicut novellae olivarum/In circuitu mensae tuae/Ecce sic benedicetur homo/Qui timet Dominum*.

Según Harper, *The Forms and Orders of Western Liturgy from the Tenth to the Eighteenth Century: A Historical Introduction and Guide for Students and Musicians*, 249, el salmo 127 era interpretado en el oficio de Vísperas ferial de los miércoles. Es probable que su inclusión en *E-Bbc M454*, sin embargo, responda a su vinculación con alguna festividad que no hemos podido identificar.

¹³⁷ La misma vinculación con el fabordón del siglo XV puede identificarse en el salto de octava ascendente de la voz del Bassus en el fabordón presentado en el Ejemplo 3.1. Se trata de un movimiento típico de las cadencias de las piezas a tres voces del siglo XV que, en cambio, desaparece en la textura a cuatro. Véase Bradshaw, *The falsobordone*, 35.

¹³⁸ Trumble, *Fauxbourdon: an Historical Survey*, 63. Las fuentes de finales del siglo XV, como *I-VEcap 759* y *I-MC 871*, todavía contienen un importante número de testimonios en mensuración ternaria.

alternativo (Il. 3.1). El metro ternario, en efecto, comporta claros inconvenientes para el proceso de adaptación a la variedad de prosodias que caracteriza los sucesivos versículos de un salmo, razón posible por la que el fabordón acabó totalmente vinculado al tiempo binario.¹³⁹ La presencia del *signum congruentiae*, que podemos ver en la parte superior derecha de la imagen, no proporciona ayuda alguna.¹⁴⁰

Ilustración 3.1. E-Bbc M454, fol. 183v (detalle)



¹³⁹ Tales problemas se dan también en el fabordón del ejemplo anterior, si bien en tal ocasión se ven ligeramente facilitados por la mayor sencillez de la factura.

¹⁴⁰ Otro elemento confuso de este fabordón es que el inicio de la voz del Cantus fuera copiado dos veces, quedando la primera interrumpida. Es posible, tal como interpretó Ros, que este primer fragmento se corresponda a una entonación con ritmo medido que iniciaría el canto del salmo. En tal caso, nos encontraríamos ante un ejemplo único. Sin embargo, podría tratarse simplemente de un error: el texto del salmo, escrito aparte y en primer lugar en el orden de copia, pudo estorbar la inclusión del resto de la línea melódica, optando el copista por empezarlo de nuevo allí donde no había problemas de espacio. El caso se complica en la medida que la segunda mitad del texto copiado en la fuente podría pertenecer a una mano distinta. En cualquier caso, es probable que su labor fuera realizada con anterioridad a la introducción de la música, ya que, de lo contrario, la superposición de la letra “q” y la nota Si podría haber sido fácilmente evitada copiando el texto unos milímetros hacia la derecha. Por otro lado, es difícil vincular la segunda parte del texto al final alternativo de la música, claramente copiado por una mano distinta, habida cuenta de la total falta de correspondencia entre el número de sílabas del primero y la longitud de la música. A los elementos extraños ya mencionados, finalmente, podemos añadir la rara característica de que las voces de Tenor y Bassus presenten, al inicio del primer hemistiquio y también al comienzo del fragmento añadido por otra mano, una pequeña diferencia rítmica respecto a las otras dos voces. A la breve inicial de Cantus y Tenor, en efecto, corresponden dos semibreves en Altus y Bassus. Unido a las curiosidades explicadas, este elemento variante, que va contra la estricta homofonía que define al género fabordón, convierte esta pieza en uno de los testimonios de factura más libre entre los fabordones hispánicos conservados.

3.1.1. Colección de fórmulas ordenadas por tonos: un formato característico

El elemento más destacado de los fabordones de *E-Bbc M454* es la colección de fórmulas ordenada por tonos (Ej. 3.3). Como señala Bradshaw, se trata del testimonio europeo más temprano de un formato que más adelante, y especialmente en las colecciones impresas en Italia a finales del siglo XVI, será de uso habitual. Las fórmulas de nuestra colección, como sucede en otras fuentes hispánicas posteriores, carecen de texto. La colección fue copiada por dos manos distintas.¹⁴¹ La primera introdujo los dos primeros fabordones, ambos en el mismo folio, bajo la rúbrica *primus tonus*, y la segunda el resto. Ignoramos si el trabajo de sendos copistas responde a un único proyecto o si, por el contrario, corresponde únicamente a la segunda mano la voluntad de reunir una colección para todos los tonos. El resultado, en todo caso, es el mismo.

Hasta la fecha, nueve colecciones de fórmulas con el mismo formato han podido ser identificadas entre las fuentes hispánicas fechadas en el período que centra el interés de nuestro estudio.¹⁴² Es probable, no obstante, que este conjunto no constituya sino un testimonio fragmentario de la que en la época fue la tipología de transmisión habitual para el género. Una colección de este tipo permitía el canto de cualquier texto — principalmente los salmos, pero también todo aquel dotado de las mismas características formales, como cánticos y versículos con respuesta— y en cualquier tono. Podía, así, abastecer a una capilla musical a lo largo de todo el calendario litúrgico. Se trata de un recurso de gran flexibilidad, que ilustra a la perfección la economía de recursos que, como trataremos de mostrar a lo largo de la Tesis, caracteriza a la tradición hispánica del fabordón de versículo único. Una economía de recursos propia de una tradición musical determinada por un carácter funcional y marcada por un fuerte componente oral.

Algunos de los fabordones de la colección de *E-Bbc M454* están provistos de un elemento excepcional que, hasta donde sabemos, no se repite en ninguna de las colecciones conservadas. Se trata de la inclusión de finales alternativos entre los que poder escoger, a modo de *differentiae*, para enlazar con el inicio de la antífona: para el fabordón de Tono I se dan tres finales alternativas, en Re, Fa y Sol, dos para el de Tono III, en La y en Si, y tres para el de Tono VII, en La, Do y Re. Todas ellas responden exactamente a las finales secundarias de los distintos tonos salmódicos.¹⁴³ Habida cuenta

¹⁴¹ Ros-Fábregas, *The Manuscript Barcelona*, 1992, 1:33.

¹⁴² Se trata de los manuscritos *E-Bbc M454*, *E-Bbc M1166/1967*, *E-Tc 21*, *E-LEDc 1*, *E-MO 750*, *US-BL1 2* y *E-Bbc M682*, y de los impresos *Libro de cifra nueva para Tecla, Arpa y Vihuela* de Luis Venegas de Henestrosa (Alcalá de Henares, 1557) y las *Obras de Música para Tecla, Arpa y Vihuela* de Hernando de Cabezón (Madrid, 1578).

¹⁴³ Aunque Bradshaw, *The falsobordone*, 160, observó la presencia de los finales alternativos, no les dio explicación. Por su lado, Ros-Fábregas, *The Manuscript Barcelona*, 1992, 2:315-330 editó estas piezas sin tener en cuenta que se trataba de finales alternativas, añadiendo una tras otra como si se tratara de una sola pieza.

de que los Tonos II, V y VI son de *finalis unica*, el único para el que esperaríamos una final alternativa y no la incluye es el Tono IV.¹⁴⁴

Un elemento concordante en la mayoría de fabordones de la colección se pone rápidamente de manifiesto, a saber, el empleo de un mismo motivo melódico en la voz superior para las cadencias mediantes y algunas de las cadencias finales. Murray Bradshaw interpretó la génesis del fabordón a cuatro voces como el resultado de la unión entre una armonización a cuatro partes del recitado del salmo y las cadencias típicas de finales del siglo XV.¹⁴⁵ Un punto de vista que es, en cambio, rechazado por quienes reivindican el carácter contrapuntístico del proceso. Un hallazgo interesante que podría arrojar luz a esta controversia, y que ilustraremos progresivamente a lo largo de la Tesis, consiste en haber identificado la fórmula melódica que nos ocupa, que en adelante denominaremos como fórmula α , como *cantus firmus* en una gran cantidad de fuentes peninsulares del siglo XVI, vocales e instrumentales, tanto para fabordones de versículo único como para salmodia elaborada, y en este caso en piezas de cuatro, cinco y hasta seis voces.¹⁴⁶ La existencia de una fórmula con entidad propia, en ocasiones presente en piezas dotadas de rasgos estilísticos distintos, parecería, pues, inclinar la balanza en favor de una génesis de tipo contrapuntístico.

¹⁴⁴ La final alternativa del fabordón de Tono II responde a la posibilidad de disponer de material musical para un versículo ligeramente más largo, y no a una *differentia*.

¹⁴⁵ Bradshaw, *The falsobordone*, 38.

¹⁴⁶ Sin duda alguna, dicha fórmula se corresponde con el fenómeno identificado por Nelson, *The integration*, 292 como una tendencia común en los fabordones hispánicos, a saber, la ornamentación ascendente en las cadencias del tono salmódico que definió como la causa de la transformación rítmica y el ímpetu de las distintas voces .

Ejemplo 3.3. *E-Bbc M454*, fols. 144v-148: colección de fabordones ordenados por tonos

Tono I

Musical score for Tono I, consisting of four staves of music in a single system. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and various rhythmic values and accidentals.

Tono I

Musical score for Tono I, consisting of four staves of music in a single system. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and various rhythmic values and accidentals. A first measure rest is indicated above the first staff.

Musical score for Tono I, consisting of four staves of music in a single system. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and various rhythmic values and accidentals. It features two measures of music, each with a first measure rest indicated above the first staff.

Tono II

Musical score for Tono II, consisting of two systems of four staves each. The first system includes dynamic markings *f* and *S.*, and a tempo marking *(1) differentia en d*. The second system includes a tempo marking *(2) differentia en d*. The score is written in a single clef system with a common time signature.

Tono III

Musical score for Tono III, consisting of two systems of four staves each. The first system includes dynamic markings *f* and *S.*, and a tempo marking *(1) differentia en a*. The second system includes a tempo marking *(2) differentia en b*. The score is written in a single clef system with a common time signature.

Tono IV

Musical score for Tono IV, consisting of four staves. The top staff is in treble clef (e) and contains a melodic line with various ornaments and slurs. The second staff is also in treble clef (e) and contains a melodic line with slurs. The third staff is in alto clef (c) and contains a melodic line with slurs. The bottom staff is in bass clef (e) and contains a bass line with slurs. The piece concludes with a double bar line.

Tono V

Musical score for Tono V, consisting of four staves. The top staff is in treble clef (e) and contains a melodic line with ornaments and slurs. The second staff is in treble clef (e) and contains a melodic line with slurs. The third staff is in alto clef (c) and contains a melodic line with slurs. The bottom staff is in bass clef (e) and contains a bass line with slurs. The piece concludes with a double bar line.

Tono VI

Musical score for Tono VI, consisting of four staves. The top staff is in treble clef (e) and contains a melodic line with ornaments and slurs. The second staff is in treble clef (e) and contains a melodic line with slurs and a flat sign. The third staff is in alto clef (c) and contains a melodic line with slurs. The bottom staff is in bass clef (e) and contains a bass line with slurs and a flat sign. The piece concludes with a double bar line.

Tono VII

Musical score for Tono VII, first system. It consists of four staves (treble and bass clefs). The first staff has a dynamic marking *f* and a fermata *S.* over the first measure. The second measure has a dynamic marking *(1) diff. en a* and a fermata *S.* over the last note. The key signature has one flat (B-flat).

Musical score for Tono VII, second system. It consists of four staves. The first staff has a dynamic marking *(2) diff. en c* and a fermata *S.* over the first measure. The second measure has a dynamic marking *(3) diff. en d* and a fermata *S.* over the last note. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

Tono VIII

Musical score for Tono VIII, first system. It consists of four staves. The first staff has a dynamic marking *f* and a fermata *S.* over the first measure. The second measure has a dynamic marking *(1) diff. en g* and a fermata *S.* over the last note. The key signature has two sharps (F# and C#).

Musical score for Tono VIII, second system. It consists of four staves. The first staff has a dynamic marking *(2) diff. en c* and a fermata *S.* over the first measure. The key signature has two sharps (F# and C#).

En este punto de la exposición, definir las melodías de la colección de *E-Bbc M454* como fórmulas melódicas parecería carecer de justificación. Semejante planteamiento, no obstante, cobrará un sentido pleno a medida que avancemos en el estudio del conjunto del repertorio. Al margen de la cautela que aconseja su carácter estereotipado, en efecto, la asombrosa presencia del motivo cadencial identificado en la colección de *E-Bbc M454* en fabordones copiados en fuentes peninsulares fechadas a lo largo de todo el siglo XVI, y de la más variada procedencia, respalda la hipótesis de que el uso repetido de dicho motivo comportara la consolidación de una serie de entidades melódicas que gozaron de especial difusión, por encima incluso de los propios tonos salmódicos en su forma original.

El uso habitual de versiones embellecidas de los tonos salmódicos en lugar de los propios tonos podría deberse a distintas razones. Por un lado, a una voluntad de conferir una mayor riqueza al repertorio, acaso vinculada con las ventajas que, en este sentido, pudiera ofrecer el respaldo escrito. Por el otro, es posible considerar una causa de carácter práctico, a saber, la necesidad de respetar la cadencia de soprano —esto es, el semitono ascendente— característico en la polifonía de la época. El final descendente de la mayor parte de las *differentiae* salmódicas, en efecto, no resulta adecuado para la observancia de la misma.




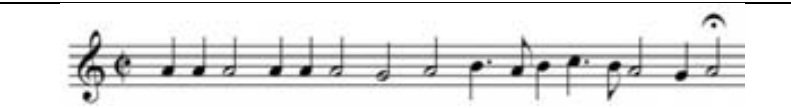

La presencia de la fórmula α está especialmente vinculada a las colecciones completas de fabordones de versículo único ordenadas por tonos. Este hecho apunta a la posibilidad de que el proceso de consolidación del uso generalizado de esta fórmula específica estuviera vinculado a este formato de transmisión. En otras palabras, que la colección completa de fabordones basados en la fórmula α , en concreto, hubiera gozado de una importante difusión, desempeñando así un papel importante en el desarrollo y pervivencia de la tradición.

El proceso de consolidación de la fórmula α se vería sin duda facilitado por el hecho de que desempeña una función representativa adecuada de las cadencias mediante de la mayoría de los tonos. La similitud entre éstas —la única excepción es el salto de tercera del Tono VII, para el que la colección de *E-Bbc M454* contempla una cadencia distinta al resto— habría resultado en un conjunto de motivos melódicos concordantes para el primer hemistiquio de casi todas las piezas (Ej. 3.4).¹⁴⁷ La fórmula es idéntica en el caso de los Tonos V, VIII y, aunque transportada, en el del segundo fabordón de Tono I y de los Tonos II y VI. Finalmente, el Tono IV y el primer fabordón de Tono I incluyen ligeras modificaciones que buscan reproducir los giros característicos de las cadencias mediante de los tonos salmódicos correspondientes. El último caso es especialmente interesante porque, como ya comentamos, la adaptación de la melodía pudo responder a la voluntad de representar el Tono I de tradición romana. Atiéndase, en este sentido, a la presencia del Sib. La hipótesis de que un

¹⁴⁷ Semejante testimonio del principio de economía de recursos fue observado por *Ibid.*, 303 en fabordones de procedencia hispánica, aunque incluidos en *E-Mn 1359*, una fuente muy posterior.

fabordón perteneciente a dicha tradición esté presente como alternativa en una colección completa que incluye fabordones para todos los tonos —y el que nos ocupa no es, como veremos, el único caso—, sugiere la convivencia entre ambas tradiciones que ya apuntamos en el estudio de las fuentes salmódica monódicas.

Ejemplo 3.4. *E-Bbc M454*, fols. 144v-148: fórmula melódica común

Tono I

Tonos I y VI

Tono II

Tono IV

Tonos V y VIII


Cualquier valoración acerca de la adscripción de un *cantus firmus* a una tradición salmódica concreta pasa, no obstante, por la previa consideración de un problema de la mayor importancia, a saber, el criterio de aplicación de la música *ficta*. En efecto, si la inclusión de una accidental al inicio del pentagrama por parte del copista en el caso del primer fabordón no deja lugar a dudas, cabe plantearnos si es efectivamente posible descartar la bemolización del Si de la cadencia mediante del segundo fabordón. El interés de la cuestión se ve incrementado en la medida que el fabordón inicial de nuestra colección es empleado sistemáticamente en otras posteriores como fórmula para el Tono VI. De la posibilidad de descartar el empleo del bemol en los fabordones de Tono I, a su vez fórmula habitual de Tono I en las fuentes conservadas, se colegiría, así, una distinción sonora entre ambos tonos que debería ser considerada como un rasgo característico de la tradición hispánica.

Los indicios de que disponemos para afirmar una diferencia de sonoridad en la cadencia mediante de los dos fabordones de Tono I de la colección de *E-Bbc M454* son de carácter indirecto pero, a nuestro parecer, sólidos. Una observación inicial resulta del examen de los dos fabordones de dicho tono. Atendiendo a las características melódicas de las voces del Cantus, y a juzgar por la lógica habitual de los copistas de la época, la anotación del bemol en la primera de las piezas no sería estrictamente necesaria. Su empleo parece indispensable para evitar el tritono que resultaría del movimiento Fa-Sol-La-Si de la cadencia mediante. Por el contrario, más necesario sería incluirlo en la segunda pieza en el caso de que debiera llevarlo, ya que ningún indicio melódico o armónico permitiría suponer su necesidad.¹⁴⁸ Afortunadamente, esta consideración resulta respaldada por fuentes posteriores que copian testimonios prácticamente concordantes con las piezas de *E-Bbc M454*.

Tal como sucede con el primer fabordón de la colección del manuscrito barcelonés, todas aquellas fuentes que lo emplean como fórmula de Tono VI también incluyen un bemol al inicio del pentagrama”. Hasta la fecha, no ha sido posible hallar ni un sólo caso en que el segundo fabordón lleve dicha accidental. A nuestro entender, de la identificación sistemática de semejante diferencia se colige una conclusión clara: el hecho de que los copistas se preocuparan invariablemente por indicar el uso del bemol en los fabordones de Tono VI sugiere, en su ausencia, el empleo del Si natural en los de Tono I. De otro modo, esperaríamos hallar algún testimonio de Tono I con el bemol correspondiente. Nuestra hipótesis, por otro lado, se confirma por concordancias en fuentes instrumentales que emplean notación en tablatura.¹⁴⁹

La diferencia de sonoridad entre los fabordones de Tono I y VI parece, así, confirmarse como un rasgo característico de la tradición hispánica. En la medida en que la fórmula salmódica gregoriana para los Tonos I y VI es idéntica, tal diferencia debió responder a razones de tipo modal que atañen de forma específica al ámbito de la polifonía, cuestión en la que insistiremos.

Si se acepta la hipótesis, que trataremos de fundamentar a lo largo de nuestro estudio, de que la tradición del fabordón a cuatro voces se nutrió de la reutilización de fórmulas melódicas, la postura de quienes reivindican la necesidad de vincularla con la tradición anterior adquiere relevancia. La tradición a cuatro voces bien pudiera haber recogido parte del material musical que venía usándose para el fabordón a tres voces. En el caso hispánico, la total ausencia de testimonios de esta última impide realizar un estudio sobre el particular. No obstante, la comparación de las piezas de *E-Bbc M454* con los fabordones de fuentes italianas anteriores se revela como interesante.

El Ejemplo 3.5 incluye fragmentos de dos de los cinco salmos en fabordón a tres voces copiados en *I-MC 871*.¹⁵⁰ Construidos sobre los Tonos II y VIII, respectivamente,

¹⁴⁸ Por supuesto, no es posible descartar que en un caso semejante los cantores conocieran la aplicación de la música *ficta* simplemente por su familiaridad con el repertorio.

¹⁴⁹ Véase Capítulos 7 y 8.

¹⁵⁰ Edición tomada de Pope y Kanazawa, *The Musical Manuscript*, 198 y 217.

ambos llevan el *cantus firmus* en la voz del Cantus. Al comparar estos fragmentos con las piezas del Ejemplo 3.4 identificamos, de nuevo, el uso del mismo motivo cadencial en la voz superior. Entre los fabordones a tres voces de *I-MC 871*, no obstante, y lo mismo puede afirmarse de aquellos copiados en la fuente coetánea *I-VEcap 759*, este motivo no constituye sino una opción entre diferentes posibilidades cadenciales. La homogeneidad cadencial de la colección de *E-Bbc M454*, en este sentido, sugiere que no se trata de una compilación de fabordones preexistentes y de origen disperso, sino que fue creada *ex profeso*, con el fin obvio de disponer de una pieza para cada tono.¹⁵¹

Ejemplo 3.5. *I-MC 871*: fragmentos de fabordones a tres voces

a. *Confitebor tibi* (pp. 282-3)

The image shows a musical score for three voices: Cantus (top), Tenor (middle), and Bass (bottom). Each voice part is written on a five-line staff. The lyrics are: "2. Ma - gna o - per-ra Do - mi - ni:". The notation includes various rhythmic values and accidentals, with the Cantus part featuring a more melodic line and the other two parts providing harmonic support.

b. *Laudate, Dominum* (pp. 292-3)

The image shows a musical score for three voices: Cantus (top), Tenor (middle), and Bass (bottom). Each voice part is written on a five-line staff. The lyrics are: "2. Quo - ni - am con - fir - ma - ta est su - per nos mi - se - ri - cor - di - a e - jus:". The notation includes various rhythmic values and accidentals, with the Cantus part featuring a more melodic line and the other two parts providing harmonic support.

El carácter unitario de la colección de *E-Bbc M454*, junto a la identificación del elemento generador de nuestras fórmulas en *I-MC 871*, una fuente fechada pocos años antes cuyo repertorio presenta claros vínculos con la corte napolitana de Ferrante I (1458-1494), permiten considerar un origen foráneo. Hipótesis que resulta en cierto

¹⁵¹ Obviamente, la colección de *E-Bbc M454* pudo ser copiada de otra fuente. Así parece sugerirlo el hecho de que el orden de copia de las voces no responda a un criterio de verticalidad, de agudo a grave, como parecería más lógico para el formato en partitura en el prácticamente todas las piezas fueron copiadas. Por el contrario, dicho orden —Cantus, Tenor, Altus, Bassus— parece corresponderse con el formato habitual de coro. En tal caso, nuestra hipótesis de una creación *ex profeso* debería aplicarse al modelo.

modo respaldada por la concordancia melódica que presenta la fórmula α con la tradición romana. El movimiento de segunda ascendente con el que se inicia la mayoría de las cadencias, especialmente en el caso de los Tonos I y VI, bien pudiera ser representativo de la misma.¹⁵² A pesar del uso de una fórmula, de hecho, la colección de fabordones *E-Bbc M454* muestra una gran sensibilidad por la identificación con el tono salmódico original. Resulta significativo que el Tono VII, para cuya forma melódica característica la fórmula α no resulta adecuada, no aparezca vinculado con la misma.

Aunque el planteamiento es meramente hipotético, no faltan indicios para establecer una conexión entre el repertorio de *E-Bbc M454* e influencias foráneas. Acaso entre sus piezas anónimas, que lamentablemente representan la mayoría del repertorio de la sección, se hallen más testimonios que apunten en la misma dirección.¹⁵³ Lejos de pretender establecer una hipótesis sobre un eventual origen de la colección de *E-Bbc M454*, en cualquier caso, deseamos subrayar las posibilidades que, en lo que a importación de elementos musicales se refiere, ofrecería la permeabilidad cultural estimulada por la expansión política española de la época. Por un lado, la fluidez de las relaciones con Italia se vería consolidada tras las conquistas de Alfonso el Magnánimo. La proyección internacional española, por el otro, se vería ampliada de forma determinante con la llegada de la dinastía Habsburgo. La entrada de elementos litúrgico-musicales propios de la tradición romana, en este sentido, puede buscarse también en las relaciones con el norte de Europa. Otra posibilidad, en efecto, es que las visitas de Felipe el Hermoso y Carlos V, que en opinión de Ros-Fábregas podrían justificar parte del repertorio franco-flamenco de *E-Bbc M454*, tuvieran un papel activo en la recepción de los fabordones copiados en la fuente.

Tuviera lugar dentro o fuera de la Península, es posible que la colección de *E-Bbc M454* se creara adaptando a distintos tonos una melodía estereotipada que ya se empleaba en la tradición del fabordón a tres voces. No obstante, no podemos descartar que el hipotético procedimiento de reutilización se basara, no en el empleo de una melodía, sino en el de la estructura a dos voces formada por el dúo Cantus-Tenor en sextas paralelas.¹⁵⁴

La relevancia de la estructura Cantus-Tenor en la conformación del repertorio homofónico que aparece en las fuentes a finales del siglo XV ha sido convenientemente documentada, si bien sobre todo desde el ámbito de la música profana.¹⁵⁵ En este sentido, la aparición de los primeros testimonios de fabordón a cuatro voces se inscribe

¹⁵² Bradshaw, *The falsobordone*, 21, por ejemplo, creyó identificar, entre las notas de la ornamentación del fabordón de Tono VI de la colección de *E-Bbc M454*, la melodía típica de la tradición romana. Es probable, no obstante, que Bradshaw desconociera la variante de la tradición hispánica para este tono. La *differentia* del fabordón de Tono VIII de la misma colección, por otro lado, da comienzo con la segunda descendente característica de la tradición romana y no con el salto de tercera típicamente hispánico. La falta de homogeneidad de esta variante, identificada en fuentes cantollanistas y polifónicas hispánicas, no obstante, minva la significación del dato.

¹⁵³ La sección que copia la colección de fabordones que nos ocupa incluye tres obras de compositores franco-flamencos. Véase Ros-Fábregas, *The Manuscript Barcelona*, 1992, 1:34.

¹⁵⁴ Obsérvese, en el Ejemplo 3.3, el movimiento paralelo estricto que se da entre estas voces.

¹⁵⁵ Sobre el particular, véase, por ejemplo, Pirrota, *Le due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*, 36.

en un proceso más amplio de consolidación y difusión de ciertas estructuras armónico-melódicas que subyacen en distintos géneros musicales de la época, especialmente del repertorio cancioneril y de danza, siendo el caso del esquema de folía el más conocido. Tan útiles para la automatización de la interpretación improvisada, como adecuadas en la elaboración de una composición, tales estructuras pueden ser identificadas en gran número de piezas musicales copiadas en las fuentes de la época y constituyeron, probablemente, un recurso de gran importancia en el bagaje de los músicos de entonces.

Disponemos de un testimonio interesante que ilustra la posibilidad de que, al menos en parte, el origen del fabordón a cuatro voces responda a una reutilización de estructuras a dos voces, Cantus-Tenor, previamente en circulación. Dicho testimonio fue copiado en el manuscrito conocido como *Cancionero Musical de Segovia (E-SE s.s.)*, una fuente que incluye repertorio polifónico para la misa y los oficios, así como numerosas piezas profanas, entre las que junto a obras en castellano e italiano, figura una importante colección de repertorio franco-flamenco.¹⁵⁶ Repetidamente vinculada con el entorno de la Corte española, la procedencia de esta fuente se supone entre las ciudades de Toledo y Segovia. Aunque la fecha exacta de su confección permanece por el momento desconocida, parece que debe situarse alrededor de 1500, a lo sumo unos pocos años antes.¹⁵⁷

La pieza de la fuente segoviana que aquí nos interesa es un *Te Deum* a cuatro voces copiada en los folios 101v-102 (Ej. 3.6). Emplea como texto los seis primeros versículos del cántico, a excepción de la primera mitad del primero, que sería entonado en canto llano. Los números incluidos en el Ejemplo 3.6 sobre los pentagramas se refieren al número del versículo, mientras que las letras que los acompañan hacen referencia a los hemistiquios. Al entonarse el inicio del cántico en gregoriano, el primer número (1b) se refiere, así, al segundo hemistiquio del primer versículo. Aunque las características técnicas de este *Te Deum* no se ajustan de forma estricta a la técnica de fabordón a cuatro voces tal como fue descrita por Guilelmus Monachus, la existencia de un vínculo con la misma es clara.

¹⁵⁶ Inventario en Anglès, *La Música en la Corte de los Reyes Católicos, I. Polifonía Religiosa*, 106-115. Edición facsimilar en Perales de la Cal, *Cancionero de la Catedral de Segovia (Edición facsimilar del Códice de la Santa Iglesia Catedral de Segovia)*.

¹⁵⁷ Baker, *An Unnumbered Manuscript of Polyphony in the Cathedral of Segovia: its Provenance and History*, 192-226, el trabajo que de forma más detallada se ha ocupado de la fuente, propone que perteneció a la capilla de Isabel la Católica y fue copiada hacia 1502-1503. Por su lado, Ros-Fábregas, *The Manuscript Barcelona*, 1992, 1:208-223, vincula la fuente con la capilla del Príncipe Juan, hijo de los Reyes Católicos, y propone la fecha de 1495-97. Para un resumen crítico de las hipótesis más importantes sobre el particular, véase, Urchueguía, *Die mehrstimmige Messe im «Goldenen Jahrhundert». Überlieferung und Repertoirebildung in Quellen aus Spanien und Portugal (ca. 1490–1630)*, 172-182.

Ejemplo 3.6. Anónimo, *Te deum* (E-SE s.s., fols. 101v-102): primeros cuatro versículos

The image displays a musical score for the hymn "Te deum" in four parts: Tenor 1 (1b), Tenor 2 (2a), Alto (2b), and Bass (3a). The score is divided into four systems, each containing two staves (Tenor and Alto/Bass). The lyrics are in Latin and are repeated across the systems. The first system (1b, 2a) covers the first two lines of the hymn. The second system (2b, 3a) covers the next two lines. The third system (3b, 4a) covers the final two lines. The musical notation includes treble and bass clefs, a common time signature, and various note values and rests. The lyrics are: "Te Do - mi - num con - fi - te - mur. Te ac - ter - num Pa - trem om - nis ter - ra ve - ne - ra - tur. Ti - bi om - nes an - ge - li, si - bi cac - li et u - ni - ver - sae. Po - te - sta - tes; si - bi che - ru - bin et se - ra - phim."

El primer indicio de que nos encontramos ante la aplicación de una técnica de realización se halla en la repetición de la misma estructura musical en los sucesivos versículos. En efecto, al comparar los hemistiquios entre sí —1b, 2b y 3b, o 2a con 3a y 4a—, y al margen de diferencias rítmicas y notas ornamentales dicha repetición se aprecia claramente. El caso es especialmente claro en las cadencias pues, al no tener que adaptarse al texto, permanecen en todos los casos inalteradas.

Un segundo indicio se halla en algunos detalles de la relación interválica entre las voces. Dichas relaciones son señaladas en el Ejemplo 3.7 mediante números que indican la distancia de cada voz respecto al Tenor. En el caso de Cantus y Altus aparece dispuesta debajo de las voces, y por encima en el caso del Bassus. Como se aprecia en el ejemplo, las voces de Cantus y Tenor respetan la distancia característica de la técnica: inician a distancia de octava y, al margen de contadas notas ornamentales, avanzan en movimiento paralelo estricto a distancia de sexta con empleo puntual de la octava, intervalo que aparece también invariablemente en las cadencias.¹⁵⁸ El movimiento inicial de las cuatro voces, por otro lado, es igualmente significativo: tras un comienzo con empleo exclusivo de consonancias perfectas, hallamos un acorde que incluye la tercera. Tal movimiento es característico del fabordón tal como fue descrito por Monachus y tal como lo encontraremos en numerosos fabordones copiados en las fuentes hispánicas del siglo XVI.

Por su lado, la alternancia de intervalos en las voces de Bassus y Altus no se ajusta de forma estricta a las prescripciones de Monachus, esto es, a la sucesión sincronizada de terceras y quintas respecto al Tenor, en el caso del Bassus, y terceras y cuartas en el Altus. La pieza se aleja, así, de la realización automatizada propia de una aplicación estricta de reglas contrapuntísticas.

Al margen de su importancia como posible testimonio temprano de la aplicación de la técnica del fabordón a cuatro voces, el interés de la pieza radica en el vínculo que guarda con el *Te Deum* atribuido a Gilles Binchois. Un vínculo que, a su vez, constituye un tercer indicio que confirma la relación de la pieza con una técnica de realización de carácter mecánico. Si la obra de Binchois consta de dos voces escritas, en este sentido, alguna de las fuentes que la copian incluye la anotación “a fauxbourdon”, por lo que en el momento de la interpretación se añadiría una tercera voz intermedia en movimiento paralelo respecto al Cantus a distancia de cuarta.¹⁵⁹

Winfried Kirsch, el primero en destacar la relación entre ambas piezas, apuntó que se trataría de sendos testimonios de dos técnicas de realización polifónica distintas, aunque vinculados por el uso del mismo material estructural, esto es, un dúo Cantus-Tenor que avanza en movimiento paralelo a distancia de sexta, con empleo puntual de la octava. En la versión más temprana, el Contratenor sería añadido siguiendo las reglas del fabordón a tres voces característico de la segunda mitad del siglo XV. En el caso de la pieza de *E-SE s.s.*, las dos voces añadidas responderían a la técnica homónima a cuatro voces.¹⁶⁰

¹⁵⁸ El empleo de la octava entre Cantus y Tenor en momentos distintos a las cadencias es característico del fabordón tal como fue cultivado por compositores franco-flamencos durante el siglo XV. Sobre el particular, véase, Trumble, *Fauxbourdon: an Historical Survey*, 25-26. En el caso del siglo XVI hispánico, como veremos, este recurso desaparece casi por completo y el movimiento a distancia de sexta se convierte en realmente estricto.

¹⁵⁹ Según Fallows, «Binchois, Gilles de Bins», 586, las voces de Contratenor y Bassus son nuevos añadidos.

¹⁶⁰ Kirsch, *Die Quellen der mehrstimmigen Magnificat und Te Deum Vertonungen bus zur Mitte des 16. Jahrhunderts*, 287 y 531, Nota 305.

Ejemplo 3.7. Anónimo, *Te Deum* (E-SE s.s., fols. 101v-102): estructura interválica

The image displays a musical score for a four-part setting of 'Te Deum'. It is divided into two systems, 1b and 2a. Each system contains four staves: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The notation includes notes, rests, and intervallic markings (e.g., 3^a, 4^a, 5^a, 6^a, 7^a, 8^a) placed below the notes to indicate the intervals between adjacent notes. System 1b covers measures 1 through 10, and system 2a covers measures 11 through 20. The score is written in a 3/4 time signature.

La concordancia entre la estructura Cantus-Tenor del *Te Deum* de E-SE s.s. y la pieza de Binchois (Ej. 3.8) viene a respaldar la posibilidad de que un dúo ejerciera la función de elemento generador de un fabordón a cuatro voces, al tiempo que ilustra la vinculación entre la tradición del fabordón a tres voces y el fabordón a cuatro voces del siglo XVI.¹⁶¹ A partir de una atribución de esta pieza a Juan de Anchieta por parte de Anglés, desprovista de todo respaldo documental, Kirsch sugirió la hipótesis de que el compositor pudiera haber sido responsable de la reelaboración del *Te Deum* de Binchois. Nada impide descartar, no obstante, que el fabordón llegara a la Península Ibérica en su versión a cuatro voces, lo cual permitiría plantear interesantes hipótesis

¹⁶¹ En ciertos pasajes, la pieza de Segovia presenta dos posibilidades para la voz del Bassus, una escrita en notas blancas y la otra en negras. La primera, curiosamente, es incompatible con la voz del Altus, por lo que en nuestra transcripción hemos optado por la segunda. Aunque se trata de una mera hipótesis, es posible que la primera opción estuviera pensada como alternativa en el caso de que la pieza fuera cantada únicamente por tres voces. En tal caso, nos hallaríamos ante un excepcional testimonio hispánico del fabordón a tres voces con Contratenor Bassus explicado por Guilelmus Monachus. Sobre el fabordón con Contratenor Bassus, véase Trumble, *Fauxbourdon: an Historical Survey*, 44 y 53-54.

acerca de la importancia del contacto con Flandes para la eventual introducción de la técnica en territorio hispánico.

Ejemplo 3.8. Concordancia entre el *Te Deum* de *E-SE s.s.* y el de Binchois

The image shows a musical score comparing two versions of a 'Te Deum'. The top system is labeled 'E-SE s.s.' and the bottom system is labeled 'G. Binchois'. Each system consists of two staves, one with a treble clef and one with a bass clef. The notation is in a medieval style, featuring square notes on a four-line staff. The two systems are aligned to show their concordance, with some differences in the cadences of the upper voice part.

Para cerrar este capítulo, resulta interesante intentar dilucidar en qué medida la técnica de fabordón a cuatro voces sintetizada por Guilelmus Monachus jugó un papel en la conformación de los mismos. Con tal fin, pasamos a efectuar una ilustración detallada del hipotético proceso a partir del empleo de la fórmula α como *cantus firmus*. El primer elemento generador de nuestro fabordón es la melodía salmódica de Tono V (Ej. 3.9.1). Una versión embellecida de dicha melodía, la fórmula α para el Tono V tal como aparece en *E-Bbc M454*, se sitúa como *cantus firmus* en la voz superior (3.9.2).¹⁶² Para ilustrar el proceso con la mayor claridad, modificamos ligeramente la fórmula, eliminando los movimientos sincopados de las cadencias, característicos del comportamiento de la voz superior en el conjunto polifónico, que más adelante volveremos a introducir (3.9.3).

Aplicando a nuestro *cantus firmus* los principios técnicos del fabordón, tal y como son sintetizados en el *De preceptis artis musicae*, obtenemos la pieza polifónica que presentamos a continuación (3.9.4): la voz del Tenor, iniciando y finalizando a

¹⁶² El hecho de emplear la fórmula α como *cantus firmus* permitirá una comparación de nuestro resultado con el fabordón correspondiente de *E-Bbc M454*.

distancia de octava respecto a la voz superior, sigue un movimiento paralelo estricto a distancia de sexta.¹⁶³ El Bassus alterna intervalos de tercera y quinta respecto al Tenor, comenzando y acabando a distancia de octava. Por su lado, el Altus alterna terceras y cuartas también respecto al Tenor, comenzando a distancia de quinta y acabando a distancia de tercera. La alternancia de intervalos de Altus y Bassus se producen de forma sincronizada, de tal modo que el resultado sonoro es siempre un acorde en estado fundamental. El desarrollo al unísono de la sección del recitado es considerado como una única sonoridad, por lo que la alternancia no es iniciada hasta el comienzo de la cadencia. Finalmente, solo queda restablecer el carácter típico de las cadencias, reincorporando los movimientos sincopados de Cantus y Tenor (3.9.5).

¹⁶³ El dúo resultante puede igualmente ser considerado como elemento generador.

Ejemplo 3.9. Génesis de un fabordón

1. 

2. 

3. 

4. 

5. 

De la comparación entre la pieza resultante y el fabordón de Tono V copiado en *E-Bbc M454* se concluye la existencia de un parecido innegable (Ej. 3.10). La concordancia en el segundo hemistiquio, en este sentido, es absoluta. Que este hecho represente una prueba definitiva del empleo de las reglas recogidas por Guilelmus Monachus en la génesis del fabordón de *E-Bbc M454* es, no obstante, más difícil de

determinar. De hecho, entre ambas piezas identificamos dos diferencias significativas que requieren ser consideradas.¹⁶⁴

Ejemplo 3.10. Comparación de un fabordón confeccionado según las reglas de Guilelmus Monachus y un fabordón de *E-Bbc M454*

a. Reglas de Guilelmus Monachus

The musical score for 'Reglas de Guilelmus Monachus' consists of four staves. The top staff is the Soprano (S.), the second is the Alto (A.), the third is the Tenor (T.), and the bottom is the Bass (B.). The notation is in mensural style with a common time signature. The Soprano staff features several ornaments, including a mordent and a fermata. The Alto staff has a similar pattern of notes with a fermata at the end. The Tenor and Bass staves show a more rhythmic pattern of notes, with the Tenor staff having a fermata at the end.

b. Fabordón *E-Bbc M454*



The musical score for 'Fabordón E-Bbc M454' consists of four staves. The top staff is the Soprano (S.), the second is the Alto (A.), the third is the Tenor (T.), and the bottom is the Bass (B.). The notation is in mensural style with a common time signature. The Soprano staff features several ornaments, including a mordent and a fermata. The Alto staff has a similar pattern of notes with a fermata at the end. The Tenor and Bass staves show a more rhythmic pattern of notes, with the Tenor staff having a fermata at the end.

La primera diferencia consiste en que la voz del Tenor del fabordón de *E-Bbc M454* no empieza a distancia de octava respecto al *cantus firmus*, sino a distancia de

¹⁶⁴ Algunas diferencias entre los valores de ciertas notas, así como la presencia o ausencia de ciertos ornamentos, son detalles que carecen de importancia para la cuestión que nos ocupa. El mayor movimiento que presentan las voces de nuestro fabordón en la cadencia mediante, por otro lado, se debe simplemente al hecho de haber aplicado las reglas a todas y cada una de las notas del Tenor. En el caso del fabordón de *E-Bbc M454*, en cambio, la primera mínima de la cadencia mediante —una corchea en la transcripción— es considerada como una nota de adorno, por lo que en este punto las voces de Altus y Bassus permanecen estáticas.

sexta. La prescripción de Monachus respecto a la distancia de octava entre Tenor y Cantus al comienzo de la pieza representa una herencia de la concepción medieval según la cual se daba preferencia a inicios y finales sobre consonancias perfectas. A lo largo de nuestra Tesis, y habida cuenta de que su origen se halla en la prescripción de una determinada relación entre distintas voces, esto es, una prescripción de tipo horizontal, este tipo de entrada será denominada como “de génesis contrapuntística”,. Por otro lado, y como tendremos ocasión de recuperar, la teoría musical de mediados de siglo XVI refleja un cambio de mentalidad en virtud del cual esta concepción es sustituida por una concepción armónica, de tipo vertical, que prima el empleo del acorde tríada a lo largo de toda la pieza, incluidos comienzos y finales. En adelante, las entradas que responden a esta tipología serán denominadas “de génesis armónica” (Ej. 3.11).

Ejemplo 3.11. Entradas de génesis contrapuntística y armónica

a. Génesis contrapuntística	b. Génesis armónica
	

Lamentablemente, no es posible una explicación inequívoca para el comienzo del fabordón de *E-Bbc M454*. La variante es, de hecho, paradigmática de la dificultad de valorar correctamente el origen de semejantes divergencias. Por un lado, el empleo de la entrada de génesis armónica en el fabordón de *E-Bbc M454* podría representar un reflejo del cambio de mentalidad musical explicado. Aun aceptando tal hipótesis, sin embargo, es imposible dilucidar si tal cambio de concepción fue acompañado del abandono de la técnica del fabordón a favor de otros principios de realización, o bien si los compositores continuaron empleándola, adaptando las piezas resultantes mediante la modificación de algunos detalles musicales.

El que nos ocupa es el único fabordón de la colección ordenada por tonos de *E-Bbc M454* que no respeta el comienzo prescrito por las reglas del fabordón, por lo que el dato no permite poner en tela de juicio la importancia de dichas reglas para la génesis

de la colección. No obstante, la ausencia de este comienzo en otros fabordones de *E-Bbc M454* y, sobre todo, la identificación, en ésta y en fuentes posteriores, de otras divergencias respecto a las reglas de Monachus, constituyen indicios de que la génesis de estos fabordones no se nutrió exclusivamente del empleo estricto de semejantes técnicas.¹⁶⁵ Sin duda, la consolidación de una tradición de transmisión escrita pudo favorecer la aplicación de principios de realización y composición acordes con la evolución de la teoría musical, y más alejados del carácter mecánico de la técnica del fabordón.

El empleo habitual de la entrada de génesis contrapuntística en fabordones hispánicos ha sido repetidamente observado por autores anteriores. Konrad Ruhland se limitó a mencionarlo y a definirlo como un *Initium* característico de la tradición ibérica.¹⁶⁶ Para Bradshaw, el paso de un acorde sin tercera a un acorde tríada a través de un movimiento de tercera descendente por parte del Bassus es una de las “sorpresas modales” de un repertorio provisto de un claro carácter tonal.¹⁶⁷ Por su parte, Bernadette Nelson identificó el rasgo como habitual en fabordones copiados en fuentes hispánicas, repitiendo el juicio de Bradshaw respecto al carácter modal que confiere a los fabordones correspondientes, y propuso como explicación un posible interés por dar riqueza a la cualidad estática provocada por el uso de un tono de recitado como *cantus firmus*.¹⁶⁸ Sin embargo, nada permite descartar que la aplicación estricta de la técnica del fabordón se sitúe en el origen del fenómeno, en cuyo caso podríamos hallarnos ante una reminiscencia del vínculo con el fabordón improvisado. A nuestro juicio, esta explicación resulta más convincente que una hipotética motivación estética.

El eventual vínculo entre el fabordón escrito y la tradición improvisada nos permite realizar un comentario sobre las observaciones realizadas por especialistas anteriores en relación al estilo del género. Un comentario que, de nuevo, pondrá de manifiesto la importancia del enfoque musicológico a la hora de valorar y definir las características del fabordón. En palabras de Bradshaw, el estilo del fabordón constituye un reflejo de la estética propia de la época que lo vio nacer.¹⁶⁹ Richard Hudson, por su lado, expresó una opinión similar al afirmar que el fabordón era una manifestación del ideal renacentista de escritura polifónica homogénea.¹⁷⁰ No obstante, si entendemos la técnica del fabordón como una manifestación más de la práctica de polifonía improvisada en estilo discanto que venía enriqueciendo la música litúrgica desde el Medioevo, tales consideraciones deben ser matizadas.

¹⁶⁵ Por el contrario, la identificación de dicho comienzo en fabordones copiados en fuentes muy posteriores, apunta a la pervivencia automatizada de parte del repertorio creado al principio de la tradición.

¹⁶⁶ Ruhland, *Der mehrstimmige*, 321.

¹⁶⁷ Bradshaw, *The falsobordone*, 28: “Harmonically the music is a combination of “modal” and “tonal” elements. The bass moves mostly by fifths and fourths in strong tonal progressions. But modal surprises abound. The first chord of almost every piece lacks the third of the choirs..., whereas on the very next chord, the “recitation” harmony, the soprano stays on the same note while the bass moves down a third”.

¹⁶⁸ Nelson, *The integration*, 292.

¹⁶⁹ Bradshaw, *The falsobordone*, 398.

¹⁷⁰ Hudson, «Folia, fedele and falsobordone», 398.

Por un lado, es evidente que el estilo del fabordón se corresponde con la valoración estética de los preceptos de claridad, sencillez e inteligibilidad textual estimuladas por la influencia del pensamiento humanista. Influencia que en el ámbito musical se deja sentir a partir de finales del siglo XV y que sentó las bases para la aparición, un siglo más tarde, de la monodia acompañada. Es igualmente indiscutible que la adecuación de los rasgos estilísticos y formales del fabordón a las consideraciones que en relación a la música se desarrollaron en el Concilio de Trento, pudo representar un influjo determinante para el auge que vivió el género en el último cuarto del siglo XVI. Finalmente, no hay razón para poner en duda la opinión de aquellos especialistas que otorgan al fabordón un papel protagonista en la consolidación del acorde tríada y el lenguaje tonal. Sin embargo, si la técnica del fabordón formó parte de la tradición de improvisación en discanto, entender estos hechos como causa de su estilo carece de sentido. Por el contrario, el estilo de la entidad musical resultante de la aplicación de la técnica del fabordón —estilo que habría sido transferido al género escrito— vendría determinado más por cuestiones funcionales que estéticas y tendría, así, en el carácter utilitario su fundamento principal.¹⁷¹ En tal caso, el único rasgo del fabordón que debería ser considerado como *fruto* de la época que lo vio nacer no es el estilo, sino la sonoridad.

La segunda diferencia significativa entre las piezas del Ejemplo 3.10 se observa al inicio de la cadencia mediante: 3.10.1 comienza con un acorde sobre Re, mientras 3.10.2 lo hace con un acorde sobre Sib. Esta diferencia es debida al movimiento de tercera ascendente dibujado por la voz del Bassus en la última nota de la sección del recitado. Al no ser correspondido con el movimiento correspondiente del Altus, el resultado es un acorde en primera inversión, que la técnica del fabordón no contempla.¹⁷² Por otro lado, el movimiento provoca la inversión del orden de la interválica: si en la última nota del recitado el Bassus se encuentra a distancia de tercera del Tenor, el intervalo entre ambas notas al comenzar la cadencia deberá ser de quinta, y así sucesivamente. La inclusión del acorde en primera inversión —procedimiento empleado de forma sistemática en las piezas que forman la colección de *E-Bbc M454*— determina, así, una sonoridad distinta para toda la cadencia.

Que la estructura de los fabordones de la colección de *E-Bbc M454* no respeta estrictamente las reglas del fabordón queda, pues, fuera de toda duda. Los indicios de un vínculo con las mismas, no obstante, sugieren que dichas reglas constituyeron el recurso compositivo esencial en la realización de fabordones como los que nos ocupan. Nada más natural, habida cuenta del marco común que el género compartió con la tradición improvisada, en la que probablemente la técnica jugó un papel fundamental.

¹⁷¹ De nuevo, nos hallamos aquí ante un dilema, vinculado con la identificación del proceso histórico de desarrollo de la concepción musical armónica, para el que no es posible hallar una solución inequívoca.

¹⁷² A diferencia del caso italiano, la tradición de fabordón hispánica está repleta de testimonios similares.

3.2. Otros testimonios tempranos: *I-MC 871*, *E-Sc 7-1-28* y *E-Mp 1335*

Al margen de *E-Bbc M454*, los fabordones de otras tres fuentes, probablemente de copia más temprana, requieren ser tratados aquí. La primera es *I-MC 871*, que copia el que acaso sea el fabordón a cuatro voces más temprano conservado. Su confección ha sido situada en el monasterio de Sant'Angelo de Gaeta, donde la fuente se encontraba a principios del siglo XVI, y fechada a mediados de la década de 1480.¹⁷³ Copiada por una mano principal, y actualmente parte de un códice facticio, *I-MC 871* incluye repertorio profano y sacro.¹⁷⁴ Entre el primero encontramos piezas en francés, italiano y castellano. El repertorio latino, por su lado, está básicamente destinado a la liturgia de las Horas.

A pesar de su origen italiano, *I-MC 871* debe ser incluida en nuestro estudio por su clara vinculación con la tradición musical de la corte aragonesa en Nápoles, puesta en evidencia por numerosos especialistas anteriores a partir del repertorio que incluye.¹⁷⁵ Aunque probablemente copiada en la época en que Ferrante I ocupaba el trono del Reino de Nápoles, en este sentido, parte de la música incluida en *I-MC 871* recoge la tradición musical de la corte de Alfonso el Magnánimo. Por un lado, el carácter internacional de parte de su contenido es paradigmático de la importancia que tuvo Nápoles a lo largo de los reinados de Alfonso y Ferrante I como centro cultural. Por el otro, la fuente es interesante porque incluye repertorio de compositores españoles que estuvieron activos en la propia Capilla Real, como Juan Cornago y Pedro Oriola.

I-MC 871 incluye el conocido *In exitu* de Oriola, un fabordón a cuatro voces de Tono Peregrino, testimonio más temprano del vínculo entre los fabordones de dicho tono y el salmo 113 (Ej. 3.12).¹⁷⁶ La pieza incluye la música equivalente a dos versículos: la primera parte emplea el primer versículo del salmo, la segunda carece de letra. Entre ambas se dan pequeñas diferencias que parecen responder a la voluntad de ofrecer dos modelos de adaptación a distintos textos. La diferencia fundamental, en este sentido, afecta a la longitud y el ritmo de las secciones de recitado.

¹⁷³ Véase Pope y Kanazawa, *The Musical Manuscript Montecassino 871: A Neapolitan Repertory of Sacred and Secular Music of the Late Fifteenth Century*, 19-21 y Atlas, «The Musical Manuscript Montecassino 871: A Neapolitan Repertory of Sacred and Secular Music of the Late Fifteenth Century by Isabel Pope; Masakata Kanazawa», 46.

¹⁷⁴ Las características codicológicas de la fuente y un inventario de su contenido pueden consultarse en Pope y Kanazawa, *The Musical Manuscript*, 1-27. Para un estudio del repertorio, *Ibid.*, 27-99.

¹⁷⁵ Véase, por ejemplo, Pope y Kanazawa, *The Musical Manuscript*, 20 y Atlas, *Music at the Aragonese Court of Naples*, 120-121. Véase también Ruiz, «La difícil transición hacia el Renacimiento», 339-340.

¹⁷⁶ Esta pieza ha sido comentada y editada en numerosos trabajos anteriores, como Trumble, *Fauxbourdon: an Historical Survey*, 48; Pope y Kanazawa, *The Musical Manuscript*, 123-124; Ruiz, «La difícil transición hacia el Renacimiento», 342. Entre estas ediciones se aprecian divergencias en lo que respecta a la elección del compás.

Ejemplo 3.12. Pedro Oriola, *In exitu Israel* (E-MC 871, p. 253)

The image displays a musical score for a four-part vocal setting with basso continuo. The score is organized into three systems, each with four staves. The top staff of each system is the Soprano part, followed by Alto, Tenor, and Bass. The basso continuo line is on the bottom staff of each system. The lyrics are written below the vocal staves. The first system covers the first line of the text: 'In e - xi tu I - sta-el de Ae - gip - to, do - mus Ja - cob de po -'. The second system covers the second line: 'pu - lo hur - ba - no.' The third system continues the musical setting without lyrics. The music is in a common time signature (C) and features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, with some rests. The basso continuo line provides harmonic support with a steady rhythmic pattern.

A grandes rasgos, el *In exitu* de Oriola presenta características similares a los de *E-Bbc M454*: la textura es predominantemente homofónica y silábica, y adquiere en las cadencias, en este caso sobre todo la cadencia final, un ligero carácter contrapuntístico. El *cantus firmus*, por otro lado, es claramente identificable en la voz superior. La estructura interválica de la pieza nos es familiar: las voces de Cantus y Tenor avanzan a distancia estricta de sexta, terminando las cadencias en octava. Bassus y Altus, por su lado, presentan ligeras desviaciones respecto a la técnica del fabordón, de tal modo que la pieza incluye algunos acordes en primera inversión.

Algunos detalles, por otro lado, distinguen a la pieza que nos ocupa de la práctica totalidad de fabordones conservados en fuentes posteriores. Uno de ellos es la segmentación que, ya sea mediante pausas generales, ya mediante el uso del calderón,

presentan los dos hemistiquios. En la medida que la primera pausa general de la versión provista de texto no es respetada en la siguiente, no obstante, cabe considerar tal segmentación como un rasgo variable, sujeto a las necesidades del proceso de adaptación a los distintos versículos. El recurso, por otro lado, se antoja muy adecuado en aras de facilitar dicho proceso, especialmente en el caso del Tono Peregrino, provisto de una estructura algo distinta al resto de tonos.

Más importante es la identificación de pausas sueltas que interrumpen el discurso de las distintas voces, y cuya presencia implica ciertas dificultades a la hora de añadir el texto. Nos referimos, en concreto, a la pausas dispuestas en el Bassus y el Altus, justo antes y después de la cadencia mediante, respectivamente. Unido a la forma melódica que presenta esta última voz a lo largo del segundo hemistiquio, el hecho permite considerar la posibilidad de que las voces inferiores estuvieran pensadas para una interpretación instrumental.¹⁷⁷

Un último elemento a destacar de la pieza que nos ocupa es el hecho de que la melodía empleada como *cantus firmus* responda a la tradición romana. El dato es claramente constatable por la presencia de la inflexión inicial La-Sib-La, ajena a la tradición hispánica. Al margen de especulaciones sobre los motivos que justifican el uso de esta melodía, el hecho es interesante en la medida que resulta paradigmático de la permeabilidad cultural estimulada por la realidad política de la Corona catalano-aragonesa, antes mencionada.¹⁷⁸

La segunda fuente es el conocido como *Cancionero Musical de la Colombina* (*E-Sc 7-1-28*), un manuscrito que, junto a una mayoría de piezas profanas en romance, contiene doce obras en latín de carácter sacro entre las que figura una fórmula de fabordón.¹⁷⁹ A juzgar por su contenido mayoritariamente profano, *E-Sc 7-1-28* fue probablemente copiada para uso de una casa nobiliaria. Se ha planteado la hipótesis de que fue adquirida por la catedral de Sevilla hacia 1535, procedente de la colección privada reunida por el bibliófilo Hernando Colón a lo largo del primer tercio del siglo

¹⁷⁷ Esta posibilidad es mencionada en Ruhland, *Der mehrstimmige*, 318. De imposible solución unívoca, el problema de la interrupción de una voz que dificulta o incluso imposibilita una disposición satisfactoria del texto es habitual en la música polifónica del siglo XIV. Sobre el particular, véase por ejemplo Page, «Machaut's 'Pupil' Deschamps on the Performance of Music: Voices or Instruments in the 14th-Century Chanson?», 487.

¹⁷⁸ Dichas especulaciones deberían considerar el carácter híbrido de la Capilla Real, que siempre mantuvo una cierta mezcla de integrantes de origen italiano e hispánico —si bien la preeminencia de los últimos se consolidó en época de Ferrante I—, así como la posibilidad, ya mencionada anteriormente, de que la salmodia de tradición romana gozara de especial presencia en las diócesis de la Corona catalano-aragonesa situadas en territorio hispánico. Sobre la primera cuestión, véase Atlas, *Music at the Aragonese Court of Naples*, 23-57.

¹⁷⁹ Fallows, «I fogli parigini del Cancionero Musical e del manuscrito teórico della Biblioteca Colombina», 28-29, propone la hipótesis que originalmente *F-Pn 4379* formara con *E-Sc 7-1-28* un único códice. En tal caso, el número de piezas sacras debería ser elevado a diecisiete. Para un estudio de todas ellas, véase Kreitner, *The Church Music of Fifteenth-Century Spain*, 42-61. La bibliografía que, de forma más o menos prolija, se ha ocupado de *E-Sc 7-1-28* es extensísima. Para un inventario de la fuente, véase, Anglès, *La Música en la Corte de los Reyes Católicos, I. Polifonía Religiosa*, 103-106. Una edición de las obras profanas en Querol, *Cancionero Musical de la Colombina (siglo XV)*. Véase también Gómez, «La polifonía vocal», 80 y 86-88 y Ruíz, *La librería*, 79-80, 99, 170-171, 208-213 y 221.

XVI.¹⁸⁰ La importante cantidad de obras de Juan de Triana copiadas en la fuente, por otro lado, sugiere una posible vinculación entre el compositor y el proceso de copia.¹⁸¹

La fecha de copia de nuestro manuscrito ha sido objeto de divergencias de opinión, vinculadas a la problemática de las manos que intervinieron en el proceso.¹⁸² En lo que se refiere a la datación del contenido, *E-Sc 7-I-28* incluye repertorio compuesto a lo largo de las últimas décadas del siglo XV.¹⁸³ Los especialistas parecen estar de acuerdo, no obstante, en que el proceso de copia de la mayor parte del manuscrito fue realizado en distintas fases por dos manos distintas, o bien que un único copista realizó su trabajo en dos etapas distanciadas en el tiempo. La sección del manuscrito de factura más tardía, donde se encuentra la pieza que aquí nos interesa, fue probablemente copiada alrededor de 1500. Así se colige de varias referencias textuales incluidas en distintas piezas de la sección: *Olvida tu perdición*, por un lado, hace referencia a la conquista de Granada de 1492. La canción *Merçed merçed le pidamos*, por el otro, incluye la frase “el siglo que esperamos”, lo que ha llevado a la hipótesis de que fuera compuesta en el año 1499.¹⁸⁴

El fabordón de *E-Sc 7-I-28* presenta las mismas características que la pieza de Oriola (Ej. 3.13). Se trata de una fórmula de versículo único de tipología embellecida, cuyos rasgos formales y estilísticos concuerdan con los descritos para *E-Bbc M454*. La estructura Tenor-Cantus se mueve a distancia estricta de sexta y termina sobre la octava en las cadencias. Las voces de Bassus y Altus, por su lado, presentan ciertas desviaciones respecto a la técnica del fabordón y, de nuevo, forman acordes en primera inversión. Como es habitual en este tono, el texto es el *In exitu Israel*.¹⁸⁵ A diferencia de la pieza de Oriola, sin embargo, la melodía empleada como *cantus firmus* se corresponde con la variante del Tono Peregrino característica de la tradición hispánica tal como aparece en los tratados y libros litúrgicos conservados.¹⁸⁶

¹⁸⁰ Ruíz, *La librería*, 79 y 211.

¹⁸¹ Según Ibid., 213, el dato apunta a un posible origen sevillano de la fuente, ya que Triana figura como cantor de la catedral hispalense. Sobre los datos biográficos conocidos sobre Triana, véase Ruíz, «“The Sounds of the Hollow Mountain”: Musical Tradition and Innovation in Seville Cathedral in the early Renaissance», 216 y 219.

¹⁸² Para un resumen y bibliografía del caso, Kreitner, «The dates (?) of the Cancionero de la Colombina», 124-125.

¹⁸³ Entre las piezas más tempranas de las que contamos con una cronología aproximada, hallamos un *Magnificat* concordante con *I-TRbc 88*, fuente copiada a principios de la década de 1460, y la canción *Muy crueles voces*, que incluye una referencia a la guerra civil catalana de 1469. Sobre el particular, véase Kreitner, *The Church Music of Fifteenth-Century Spain*, 43-44. Véase también Kreitner, «The dates (?) of the Cancionero de la Colombina», 122.

¹⁸⁴ Gómez, «La polifonía vocal española del Renacimiento hacia el Barroco. El caso de los villancicos de Navidad», 80. Para la edición del texto y la música del segundo villancico, Ibid., 102-104.

¹⁸⁵ En relación a la vinculación del Tono Peregrino con el *In exitu Israel*, véase Lundberg, *Tonus Peregrinus: the History of a Psalm-tone and its use in Polyphonic Music*, 17.

¹⁸⁶ Que el *cantus firmus* responde a una variante distinta a la romana, fue observado por Ruhland, *Der mehrstimmige*, 318.

Ejemplo 3.13. Anónimo, fabordón de Tono Peregrino (*E-Sc 7-1-28*, fol. 87)

In e - xi - tu I - stra - el de Ae - gip - to,
 In e - xi - tu I - stra - el de Ae - gip - to,
 In e - xi - tu I - stra - el de Ae - gip - to,
 In e - xi - tu I - stra - el de Ae - gip - to,

Do - mus Ja - cob, de po - pu - lo bar - ba - ro.
 Do - mus Ja - cob, de po - pu - lo bar - ba - ro.
 Do - mus Ja - cob, de po - pu - lo bar - ba - ro.
 Do - mus Ja - cob, de po - pu - lo bar - ba - ro.

Por otro lado, la pieza de *E-Sc 7-1-28* presenta, de nuevo, la peculiaridad del uso de pausas que truncan el discurso de las voces. Su empleo contrasta con su absoluta ausencia en testimonios posteriores. Aunque imposible de confirmar, debido a la pérdida de fuentes, parece que la consolidación de la tradición en la primera mitad del siglo XVI estuvo acompañada de un proceso de homogeneización. La especial vinculación de las dos piezas con la tradición musical del siglo XV, en este sentido, se pone de manifiesto en el movimiento de octava ascendente que el Bassus presenta al final de las cadencias.

En opinión de Ruhland, el empleo de pausas en los dos fabordones presentados sugiere que nos hallamos ante testimonios que reflejan una génesis de tipo compositivo más que una vinculación con prácticas de improvisación. La falta de concordancia con las reglas de la técnica del fabordón, en efecto, parece respaldar esta hipótesis. Obsérvese, en este sentido, la ausencia en las dos piezas de la entrada de génesis contrapuntística prescrita por las reglas del fabordón.

La opinión de Ruhland de que las características de estos fabordones sugieren que no se trata de esquemas adaptables a distintos versículos sino de composiciones en toda regla, exclusivamente destinadas a la interpretación del texto que las acompañan, es más discutible. No resulta fácil de creer que, prácticamente en la misma época en que

se empiezan a copiar colecciones de fabordones para todos los tonos, se copiaran piezas destinadas exclusivamente a la interpretación polifónica del primer versículo del salmo. En el caso del *In exitu* de Oriola, la presencia de dos versiones ligeramente distintas del mismo fabordón respalda nuestra observación.

Es posible que Ruhland subestimara la capacidad de los cantores de la época de adaptar y modificar la pieza escrita.¹⁸⁷ Las investigaciones que acerca de la práctica de la improvisación en el Renacimiento se han llevado cabo en las últimas décadas ponen de relieve la necesidad de revisar el concepto de improvisación como un procedimiento absolutamente espontáneo y desvinculado de toda preparación previa.¹⁸⁸ Tal preparación incluiría un proceso de consenso en el que se tratarían las dificultades inherentes a la práctica.¹⁸⁹ Por otro lado, es interesante apuntar que el hecho de fijar por escrito piezas como las que nos ocupan pudiera responder a un objetivo algo distinto al que hoy en día, desde la perspectiva de una cultura dominada por la escritura, tendemos a atribuirle. Como ya mencionamos anteriormente en el presente capítulo, estas piezas pudieron ejercer también la función de modelo.¹⁹⁰

La tercera fuente a mencionar aquí es el *Cancionero Musical de Palacio (E-Mp 1335)*, una de las fuentes musicales más importantes del Renacimiento hispánico.¹⁹¹ El primer estudio del manuscrito corrió a cargo de Asenjo Barbieri, quien propuso como procedencia más probable la corte de Fadrique Álvarez de Toledo, II Duque de Alba, o bien, como procedencia alternativa, la Corte entre los reinados de los Reyes Católicos y Carlos V. A partir de las características codicológicas del códice y del repertorio que contiene, Barbieri fechó la compilación del códice entre la última década del siglo XV y

¹⁸⁷ No se trata de reivindicar la calidad de los intérpretes, sino de tener en cuenta que la práctica de la improvisación y, en general, de trabajar con partituras dotadas de un valor prescriptivo muy inferior al que se les otorga hoy en día, ocupaba un papel central en su formación y en su práctica musical.

¹⁸⁸ Este concepción coincide con las ideas expuestas en Bent, «Res facta and Cantare Super Librum», 378, respecto al contrapunto improvisado: “Our heavy dependence on writing as a means of preserving and transmitting music, serving us as a substitute for both memory and aural control, should not blind us to the possibility of music fully or sufficiently conceived but nevertheless unwritten”. Para una crítica, en lo que a dicho proceso de preparación se refiere, a la contraposición entre los procesos de composición e improvisación, véase Nettle, «Thoughts on Improvisation: A Comparative Approach», 4-11.

¹⁸⁹ Esta cuestión es tratada de forma excepcionalmente explícita por Vicente Lusitano en su *Tratado de canto de organo, (F-Pn esp.219)*. Sobre el particular, véase Canguilhem, «Singing upon the book according to Vicente Lusitano», 83.

¹⁹⁰ Sobre las funciones de la escritura en culturas con un fuerte componente oral, pero en las que la escritura juega un papel fundamental, y sobre los problemas historiográficos derivados de su estudio desde el punto de vista actual, véase Stock, *Listening for the Text. On the Uses of the Past.*, esp. 1-15. Aunque la obra se centra en la cultura de la Edad Media, las cuestiones historiográficas que plantea son igualmente útiles para la época que centra el interés de nuestro estudio. En el ámbito de la música, esta cuestión fue desarrollada en Rankin, «Cantar con pulcritud: la Polifonía antes del Calixtino», 149-156 en relación al *organum* de los troparios de Winchester y el Codex Calixtinus.

¹⁹¹ Inventario en Anglès, *La Música en la Corte de los Reyes Católicos, I. Polifonía Religiosa*, 95-103. En el mismo volumen se incluye la edición de algunas de las obras sacras copiadas en la fuente. Para las obras profanas, véase Anglès, *La Música en la Corte de los Reyes Católicos, II. Polifonía Profana*. Para la edición de los textos, Romeu, *La Música en la Corte de los Reyes Católicos, IV-1,2. El Cancionero Musical de Palacio*.

la primera del XVI.¹⁹² Higinio Anglés, autor del inventario que los investigadores posteriores han usado como referencia, confirmó la hipótesis de Barbieri, si bien estimó más plausible situar el proceso de copia en el entorno de Fernando el Católico.¹⁹³

El primer estudio minucioso desde un punto de vista del repertorio textual y codicológico fue llevado a cabo por Josep Romeu. De acuerdo con Anglés en la vinculación probable con la capilla de Fernando el Católico, Romeu propuso un largo proceso de copia que pudo extenderse entre los años *ca.* 1505-1520, por lo que limitó ligeramente el arco temporal propuesto por Barbieri y Anglés.¹⁹⁴ El filólogo catalán identificó una mano principal que habría desempeñado su labor en distintas etapas sucesivas: en la primera copió la mayor parte del repertorio, añadiendo después grupos de piezas de número variable. A este trabajo fueron añadidas, por varias manos coetáneas, otras composiciones en los espacios en blanco.¹⁹⁵ Una mano forastera, finalmente, fue la responsable de un pequeño cancionero independiente, e incompleto, que fue añadido al final del códice principal.¹⁹⁶ Entre las pocas piezas sacras copiadas en *E-Mp 1335*, hallamos un fabordón, de Tono VI, sobre el salmo *Dixit Dominus* (II. 3.2). Según Romeu, esta pieza fue añadida por la mano principal en un espacio en blanco de una sección de la fuente cuyas piezas son todas de carácter sacro.¹⁹⁷

¹⁹² Barbieri, *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*, 6-8. Esta publicación incluye una edición completa de la fuente.

¹⁹³ Anglés, *La Música en la Corte de los Reyes Católicos, I. Polifonía Religiosa*, 95.

¹⁹⁴ Romeu, *La Música en la Corte de los Reyes Católicos, IV-1. El Cancionero Musical de Palacio*, 1:24.

¹⁹⁵ *Ibid.*, 1:4.

¹⁹⁶ Este pequeño cancionero se corresponde con los folios 293-304 y su contenido no aparece en el índice general de la fuente. Véase *Ibid.*, 1:12.

¹⁹⁷ Esta sección comprende los fols. 260-274v. Sobre el particular, véase *Ibid.*, 1:9.

Ilustración 3.2. *E-Mp 1335*, fol. 274 (detalle)



El fabordón de *E-Mp 1335* responde a la tipología “embellecido” y dispone el *cantus firmus* en la voz superior (Ej. 3.14). Como fue convenientemente observado por Bradshaw, el hecho de que la nota final del Bassus de este fabordón aparezca doblada a la octava, lo mismo que en algunos casos de *E-Bbc M454*, demuestra claramente que su interpretación preveía más de un cantor por parte.¹⁹⁸

¹⁹⁸ Bradshaw, *The falsobordone*, 25.

Ejemplo 3.14. Anónimo, fabordón de Tono VI (*E-Mp* 1135, fol. 232)

1. Di-xit Do-mi-nus Do-mi-no me-o: Se-de a de-xtris me-is.

1. Di-xit Do-mi-nus Do-mi-no me-o: Se-de a de-xtris me-is.

1. Di-xit Do-mi-nus Do-mi-no me-o: Se-de a de-xtris me-is.

1. Di-xit Do-mi-nus Do-mi-no me-o: Se-de a de-xtris me-is.

El análisis de la estructura interválica de la pieza que nos ocupa desarrollado por Ruhland y Guiseppe Fiorentino permite concluir una total correspondencia con las reglas del fabordón sintetizadas por Guilelmus Monachus.¹⁹⁹ Presenta la entrada que hemos denominado de génesis contrapuntística. Especialmente interesante es constatar el empleo como *cantus firmus* de la misma fórmula identificada en *E-Bbc M454* para el primer fabordón de Tono I. Si para la pieza de esta última fuente sugeríamos la hipótesis de que su inclusión respondiera a la voluntad de disponer de un fabordón adecuado a la tradición romana, el caso de *E-Mp 1335* constituye el primer testimonio de la habitual vinculación de esta variante de la fórmula α con el Tono VI —que conlleva el empleo del hexacordo bemol— en las fuentes hispánicas posteriores. El uso de la misma fórmula para los Tonos I y VI que observamos en la colección de *E-Bbc M454*, de hecho, si bien totalmente acorde con la tradición monódica, constituye un caso excepcional.

Los dos únicos testimonios monódicos de la época que parecen dar cuenta de una distinción en la tradición hispánica entre los tonos salmódicos I y VI el *Ars cantus mensurabilis et immensurabilis* y la *Introduitione facilissima* de Lusitano. El carácter excepcional del contenido de este tratado, no obstante, impide establecer cualquier relación con la costumbre de diferenciar ambos tonos en el caso de los fabordones. Por el contrario, el hecho de que en la práctica totalidad de las fuentes monódicas conservadas las cadencias mediante para los Tonos I y VI sean idénticas entre sí —y así sucede tanto en la tradición hispánica como en la romana—, indica que la diferencia de sonoridad de los fabordones hispánicos de dichos tonos responde probablemente a un

¹⁹⁹ Ruhland, *Der mehrstimmige*, 325 y Fiorentino, *Música española del Renacimiento*, 482. Si bien el análisis de Ruhland da como resultado series de intervalos que responden a las prescripciones de Guilelmus Monachus —teórico al que Ruhland no cita en ningún momento—, sus conclusiones están básicamente dirigidas a establecer una distinción respecto al fabordón a tres. Identificamos aquí una clara influencia del interés de Bradshaw, característico del enfoque formalista, por identificar el rasgo estilístico propio de cada tipología de fabordón.

criterio determinado por una cierta sensibilidad modal: el Modo VI, en este sentido, y al contrario que el Modo I, emplearía el Sib.

El uso habitual del Sib para la polifonía escrita en Modo VI resulta confirmado por el contenido de los tratados de Juan Bermudo y Tomás de Santa María, si bien ambos teóricos expresan opiniones divergentes al respecto.²⁰⁰ En su *Declaración de instrumentos musicales*, Bermudo critica el empleo del accidental en el Modo VI, objetando que de esta forma se hace indistinguible del Modo VIII transportado a Do.²⁰¹ Por su lado, Santa María defiende la posición contraria en su *Arte de tañer fantasía*, alegando que la diferencia entre ambos modos queda salvaguardada en la medida que un modo no se define exclusivamente por la distancia interválica de su escala, sino también por el empleo de cadencias características.²⁰² Si el fondo de la cuestión carece de interés para nuestro estudio, el hecho de que ambos teóricos creyeran conveniente una aclaración al respecto documenta la costumbre.

Mientras la colección de *E-Bbc M454* presenta un formato que se repite en varias fuentes hispánicas, y que probablemente fue muy común en la época, la tipología de transmisión escrita de *I-MC 871*, *E-Mp 1335* y *E-Sc 7-1-28* es igualmente habitual. A menudo, los fabordones que responden a esta tipología de transmisión suelen estar dotados de una factura descuidada y acostumbran a aparecer en una posición marginal de la fuente, ya al final, ya en espacios en blanco intermedios. Los fabordones de *E-Mp 1335* y *E-Sc 7-1-28* constituyen buen ejemplo de ello. Si el sentido de la copia de las colecciones completas es evidente —esto es, disponer de un conjunto completo de modelos para todos los tonos—, discernir la motivación que esconde la copia de fabordones aislados es algo más complejo. Cabe preguntarnos, en efecto, acerca de la utilidad que, desde un punto de vista litúrgico-musical, tiene disponer de un único fabordón.²⁰³

La cuestión de la razón que motivaría el hecho de escribir los fabordones está estrechamente relacionada con el problema del origen de la tradición escrita del género. En concreto, la dificultad reside en explicar por qué motivo empezarían a escribirse piezas que, en principio, formaban parte de una tradición de tipo oral.²⁰⁴ Los indicios conservados acerca de la existencia de una tradición de improvisación en el marco de la salmodia justifican una reflexión sobre el particular y, por extensión, sobre la aparición de colecciones completas para todos los tonos, consecuencia práctica extrema de dicha

²⁰⁰ Sobre el particular, véase Zaldívar, «Aportaciones sobre la discrepancia modal entre Bermudo y Santa María: El sexto Modo cantado siempre con bemol».

²⁰¹ Juan Bermudo, *Declaración de instrumentos musicales*, Libro IV, Cap. 23.

²⁰² Tomás de Santa María, *Arte de Tañer Fantasía*, 155.

²⁰³ Por supuesto, cabe la posibilidad de que fórmulas en otros tonos pudieran encontrarse en otras fuentes empleadas por la capilla correspondiente, hoy perdidas.

²⁰⁴ Un inconveniente serio para esta cuestión es la falta de testimonios de una tradición de fabordón a tres voces en la Península Ibérica durante el siglo XV. Una tradición que, por lo tanto, no podemos más que suponer. A partir de esta hipótesis, una segunda suposición es que a finales del siglo XV la técnica homónima a cuatro voces desplazaría a la primera.

tradición.²⁰⁵ Una hipótesis para esta segunda cuestión ha sido recientemente propuesta por Giuseppe Fiorentino, quien propuso que el origen de tales colecciones se debió a un interés por evitar que los cantores cometieran errores al cantar los fabordones “de cabeza”. El musicólogo basó su hipótesis en el siguiente pasaje de las actas capitulares de la Catedral de Burgos, redactadas en 1533:

Item porque algunos de los cantores hacen algunas veces defecto cantando fabordón, por le cantar de cabeza en las vísperas, que el maestro de capilla sea obligado de facer un libro pequeño a costa de la iglesia en que estén puntados todos los tonos y Benedicamus que son necesarios y por él los canten, porque se apresce mucho el defecto cuando no se canta como se debe.²⁰⁶

A nuestro juicio, la hipótesis de Fiorentino es dudosa. En primer lugar, la equiparación de la expresión “todos los tonos” a “fabordones en todos los tonos” requeriría de una fundamentación que el especialista no desarrolla. La expresión parece, por el contrario, hacer referencia a los tonos salmódicos gregorianos. Por otro lado, la concepción historiográfica que fundamenta la hipótesis es problemática. En este sentido, representa un paradigma de la dificultad que, debido a la distancia histórica y cultural, entraña abordar la cuestión que nos ocupa.

Sin perjuicio de que la teoría de Fiorentino pudiera dar cuenta de un proceso que tuvo lugar exclusivamente en la catedral de Burgos, es dudoso que su hipótesis constituya una explicación para todo el fenómeno. La dificultad de dilucidar el proceso de génesis preciso de algunos de los testimonios conservados impide la formación de hipótesis unívocas acerca del papel que jugó la existencia de una transmisión escrita. La tradición de realización improvisada pudo coexistir con la composición de fabordones,

²⁰⁵ Para algunas referencias que apuntan al uso de la técnica de fabordón improvisado en la salmodia de los oficios, véase Fiorentino, *Música española del Renacimiento*, 560. Que la técnica de improvisación se practicó en la Península Ibérica durante el siglo XVI parece ponerse de manifiesto a través de distintos testimonios. Especialmente interesante, por su carácter temprano, es un ejemplo incluido por Diego del Puerto en su tratado *Portus Musice* (Salamanca, 1504). Aunque el teórico incluye su explicación bajo el epígrafe “De contrapunto”, sin incluir una denominación específica para la técnica ejemplificada, ésta es idéntica a la prescrita por Monachus en el *De preceptis musice* para fabordón a cuatro voces. En los ceremoniales de la capilla de Felipe II, por otro lado, además de los salmos, se prescribe el canto de versículos, responsorios y la *Salve Regina* “en fabordón”. Aunque la interpretación de este tipo de nomenclatura puede ser equívoca, el documento podría referirse al empleo de una técnica de realización *in situ*, no respaldada por el soporte escrito, y susceptible de ser aplicada a distintos géneros. Para una transcripción completa de los mismos, Robledo Estaire et al., *Aspectos de la cultura*, 327-332. Para otra referencia sobre el canto de la *Salve Regina* en fabordón, véase Noone, *Music and Musicians in the Escorial Liturgy under the Habsburgs, 1563-1700*, 53.

²⁰⁶ Para una transcripción completa del documento, véase López-Calo, *La música en la catedral de Burgos*, 3:68. De una referencia similar recogida en el año 1554 las Actas de la misma catedral se deduce que más de veinte años más tarde la confección del libro mencionado en la referencia —que según Fiorentino habría de contener fabordones en todos los tonos— aún estaba pendiente. En palabras del musicólogo italiano, estas referencias “describen la génesis de aquellas colecciones de fabordones sobre los ocho tonos que se publicaron sobre todo en Italia en la segunda mitad del siglo XVI” Fiorentino, *Música española del Renacimiento*, 550 y 668.

quizás basada en una aplicación menos estricta de la misma técnica, o al menos con la costumbre de modificar las piezas resultantes de la técnica de fabordón, y posiblemente destinada a dotar a los fabordones de un mayor interés musical. Posibilidades que se coligen, de hecho, ya en los testimonios más tempranos conservados.

Un segundo inconveniente de la hipótesis de Fiorentino podría residir en otorgar al hecho de la escritura un carácter exclusivamente práctico, característico de un contexto moderno. En otras palabras, dar por sentado que la función del fabordón escrito estuvo forzosamente vinculado a la práctica de la lectura. No obstante, una de las características principales de los fabordones de versículo único es su carácter formulario. La necesidad de adaptar el ritmo y longitud del recitado a los sucesivos versículos, o el hecho de que los testimonios conservados no incluyan un elemento de uso imprescindible como es la cadencia *flexa*, en este sentido, convierten al fabordón escrito en un documento de relativa eficacia si de lo que se trata es de evitar los errores de los cantores debidos al margen que se dejaba a la realización *in situ*.

La naturaleza formularia del fabordón de versículo único apunta a que una de las funciones principales de su escritura radica en la posibilidad de disponer de modelos. A favor de esta hipótesis contamos con la existencia de un fenómeno significativo, a saber, la atribución múltiple de la misma fórmula polifónica a distintos compositores de renombre. Cualquier reflexión sobre el origen de la práctica escrita del fabordón debe tener en cuenta, así, la posibilidad de que su función como modelo fuera tan o más importante que su utilidad como un respaldo para la interpretación. En cualquier caso, lo más conveniente es buscar una explicación que reúna factores múltiples.

La cuestión del origen del fabordón escrito está, por el momento, revestida de demasiadas incógnitas, debidas en gran medida a la pérdida de fuentes hispánicas anteriores a 1500. Por otro lado, la valoración del papel de la oralidad en el ámbito de la música del Renacimiento es relativamente reciente. Es posible, por lo tanto, que una reflexión de tipo historiográfico sobre el papel que, en una tradición de carácter eminentemente oral, pudo jugar el respaldo escrito esté todavía pendiente.²⁰⁷

²⁰⁷ En la aplicación de este tipo de reflexiones al ámbito de la música medieval radica uno de los intereses del trabajo de Leo Treitler. Varios de estos trabajos aparecen reunidos en Treitler, *With Voice and Pen. Coming to know Medieval Song and how It was made*.

3.3. Conclusiones

Los primeros testimonios de fabordón aparecen en las fuentes hispánicas durante los últimos años del siglo XV. Se trata de *I-MC 871*, *E-Sc 7-1-28*, *E-Mp 1335* y *E-Bbc M454*. En todos los casos se trata de fórmulas de versículo único que podían ser empleadas para distintos textos tras la conveniente adaptación de la sección del recitado. Tal carácter formulario podría representar una posible razón para el hecho de que tales fórmulas, salvo contadas excepciones, empleen metro binario. Como hemos mostrado, la adaptación del metro ternario a distintos textos presenta dificultades prosódicas importantes.

Aunque otros han afirmado que el inicio de la transmisión escrita del fabordón pudiera encontrarse en una prevención contra los errores de los cantores, a nuestro juicio la hipótesis es incompleta. La identificación, ya entre los testimonios más tempranos, de piezas con características que no se ajustan estrictamente a los principios de la técnica del fabordón, apunta a que la realización extemporizada no fue el único recurso del que se nutrió la tradición. Por el contrario, tales piezas parecen fruto de un proceso compositivo, aunque de algún modo vinculado a la técnica del fabordón, o bien el resultado de una modificación de piezas realizadas a partir de dicha técnica. Si a esta posibilidad añadimos el recurso de emplear fórmulas polifónicas idénticas cuya transmisión pudo estar respaldada por el soporte escrito, el resultado es un panorama heterogéneo para el que conviene buscar explicaciones múltiples.

En cualquier caso, la cuestión de determinar una razón de tipo funcional para el hecho de la escritura en la tradición del fabordón, un contexto en el que la práctica oral jugó un papel fundamental, es, desde nuestro punto de vista, muy relativa. Sostener que la escritura buscara poner remedio a una deficiencia de dicha práctica es una explicación anacrónica, propia de una cultura eminentemente escrita como la actual. Por el contrario, y sin rechazar que el fabordón escrito pudiera respaldar la práctica interpretativa, la consolidación de la tradición escrita pudo estar vinculada al interés por disponer de fabordones que funcionaran como modelos. Modelos que conformarían el repertorio esencial de un centro, y que por supuesto estimularían la fijación de piezas concretas, pero que no tuvieron forzosamente que ser empleados en el momento de la interpretación.

Los fabordones estudiados en el presente capítulo no emplean como *cantus firmus* los tonos salmódicos originales, sino versiones ornamentadas de los mismos. En este sentido, las piezas corresponden a la tipología denominada por Bradshaw “embellecida”, y se caracterizan por un cierto contraste estilístico entre la homofonía de la sección del recitado y el carácter ligeramente contrapuntístico de la cadencia. Habida cuenta de que la mayoría de tonos salmódicos presentan un final descendente, es posible que dicho embellecimiento respondiera a la necesidad de respetar la costumbre de la época de disponer la cadencia de soprano —esto es, la resolución ascendente de medio tono— en la voz superior.

Tal como es característico para el conjunto de testimonios del género, la mayoría de los fabordones de las fuentes más tempranas provistos de texto emplean el primer versículo del *Dixit Dominus*, confirmando así una estrecha vinculación con el oficio de Vísperas. El empleo sistemático de dicho versículo, no obstante, parece reñido con el hecho de que la práctica salmódica *alternatim* era normalmente iniciada con el canto llano. Una explicación a esta aparente contradicción se encuentra en la posibilidad de que el *Dixit Dominus* ejerciera la función de texto identificativo. El interés de los copistas por dotar a las piezas que emplean su primer versículo de una adecuada correspondencia entre prosodia y ritmo, a pesar de su falta de utilidad práctica, ilustran, a nuestro juicio, el carácter modélico de las fórmulas de fabordón. Más que piezas escritas como un respaldo para la interpretación, constituirían modelos a partir de los que desarrollar una práctica interpretativa que se nutría de procedimientos propios de la tradición oral.

Entre las fuentes más tempranas que copian fabordones destaca claramente *E-Bbc M454*, un manuscrito que se supone copiado en Barcelona en el primer cuarto del siglo XVI. Esta fuente incluye el primer testimonio europeo de un formato que será habitual en fuentes posteriores, a saber, una colección de fabordones para todos los tonos. Aunque no conservamos más que nueve testimonios de semejante formato entre las fuentes hispánicas fechadas entre *ca.*1480-1626, probablemente se trate de un conjunto testimonial fragmentario de la que fuera la tipología de transmisión más habitual para el fabordón de versículo único. Se trata del máximo exponente del carácter formulario del género, en la medida que una colección de fabordones de estas características podría proveer de polifonía a una capilla musical a lo largo de todo el año litúrgico. Curiosamente, la colección de *E-Bbc M454* incluye un elemento muy adecuado a su naturaleza formularia que, en cambio, no hallaremos en las fuentes posteriores. Se trata de finales alternativos para cada fabordón que se corresponden con las distintas *differentiae* de cada tono salmódico.

Especialmente importante en la colección de *E-Bbc M454* es la identificación de una misma fórmula melódica, empleada como *cantus firmus* para la mayoría de fabordones tras la conveniente adaptación a la tesitura propia de cada tono. El empleo repetido de dicha fórmula sugiere que la colección no fue constituida a partir de ejemplares de fabordón dispersos, sino que fue compuesta *ex profeso* como un conjunto unitario. Variantes de dicha fórmula, que a lo largo de nuestro estudio denominaremos “fórmula α ”, se hallan en una importante cantidad de fuentes hispánicas. Como desarrollaremos en capítulos posteriores, la extraordinaria presencia de la fórmula en las fuentes sugiere que constituyó un pilar importante de la tradición de fabordón en la Península Ibérica. Es imposible, no obstante, saber si su difusión se produjo como fórmula melódica o bien como parte integrante de una fórmula polifónica. Una tercera posibilidad es que se hubiera difundido como parte de una estructura a dos voces, Cantus-Tenor. La importancia de semejante estructura en la música del siglo XVI ha sido ampliamente discutida y probada por otros antes nuestro. En el caso específico del

fabordón, un testimonio interesante de esta posibilidad aparece en el *Te Deum* de E-SE S.S.

A pesar de su carácter estereotipado, nuestra fórmula muestra una gran adaptabilidad para con la forma melódica de los distintos tonos. En este sentido, es interesante mencionar que su forma es también muy adecuada a las melodías de tradición romana, por lo que la posibilidad de que llegara a la Península Ibérica importada no puede ser descartada. En tal caso, las relaciones políticas y culturales con Italia y Flandes pudieron jugar un papel determinante. Otra opción es que la fórmula α fuera tomada de la propia tradición hispánica de fabordón a tres voces. La total ausencia de testimonios al respecto, no obstante, impide documentar esta hipótesis.²⁰⁸

Un elemento interesante, que será confirmado a lo largo de toda nuestra Tesis, reside en la diferencia entre las versiones de la fórmula α para los Tonos I y VI: frente al empleo del Si natural por parte de la primera, la segunda usa el Sib. Como consecuencia de ello, el resultado sonoro de las piezas polifónicas correspondientes es distinto. Esta diferencia se corresponde con una distinción identificada en dos fuentes cantollanistas, a saber, el anónimo escurialense *Ars cantus mensurabilis et immensurabilis* y la *Introduzione facilissima* de Vicente Lusitano. La relación entre ambos fenómenos es, no obstante, difícil de fundamentar. Más evidente resulta enmarcar la diferencia entre dichos fabordones en un fenómeno de distinción modal característico de la polifonía del siglo XVI y que, en el caso hispánico, fue objeto de controversia entre los teóricos de la época.

A grandes rasgos, las fórmulas polifónicas de las fuentes tratadas concuerdan con los preceptos de la técnica de fabordón tal como fueron expuestas por Guilelmus Monachus en su *De praeceptis artis musicae*. La identificación de ciertas variantes respecto a los mismos, no obstante, sugiere que fueron objeto de modificaciones o bien que son el fruto de un proceso compositivo en el que la técnica del fabordón no cumpliría sino el papel de procedimiento básico. La duda constituye un magnífico paradigma de un problema probablemente insoluble, a saber, la dificultad de identificar la génesis de un fabordón a partir de sus características musicales.

²⁰⁸ La referencia hispánica más temprana al fabordón se encuentra, que se sepa, en el *Libro de beata* del humanista español Juan de Lucena (Roma, 1463). En este caso, con toda seguridad, el término es empleado en alusión a la técnica a tres voces. No contamos, no obstante, con ejemplos prácticos que confirmen el uso de la técnica. La referencia de Lucena ha sido comentada por varios especialistas anteriores. Véase, por ejemplo, Nelson, *The integration of Spanish and Portuguese organ music within the liturgy from the latter half of the 16th century to the 18th century*, 281 y Fiorentino, *Música española del Renacimiento*, 547.

CAPÍTULO 4. FÓRMULAS Y FABORDONES ELABORADOS.

EL CASO DE *E-Bbc 1166/1967* (ca. 1540)

El repertorio copiado en las fuentes de mediados de siglo XVI ilustra dos fenómenos paralelos. Por un lado, la continuidad de la tradición de las fórmulas de fabordón de versículo único, presentadas en el capítulo anterior. Por el otro, la aparición del fabordón elaborado, esto es, un nuevo tipo de pieza que, vinculada principalmente a la salmodia de Vísperas, presenta todos aquellos versículos que debían interpretarse en polifonía, incluida la doxología.

La decisión de denominar a las nuevas piezas como fabordones está justificada por el uso que del término se hacía en la época.²⁰⁹ Un caso muy ilustrativo son los salmos de Pierre de Manchicourt copiados en *E-Zac 14*, una fuente probablemente copiada a principios del siglo XVII en la Catedral de Zaragoza. Aunque no sabemos exactamente en qué fecha llegó a España, es seguro que vino *ex profeso* a ocupar el cargo de maestro de la Capilla Real, en el que permaneció entre 1559-1564, por lo que los salmos de la fuente zaragozana fueron sin duda compuestos para su interpretación por dicha institución. Aparentemente, la complejidad de factura de las piezas de Manchicourt, que incluyen numerosos pasajes de contrapunto imitativo, hace inapropiado que se las denomine como fabordones. Sin embargo, en todos los casos en que los ceremoniales de la capilla de Felipe II prescriben el canto de los salmos de Vísperas en polifonía, lo hacen mediante la indicación “en fabordón”. Sin duda alguna, así, el término tenía connotaciones funcionales y denominaba a composiciones de características dispares, si bien unidas por una misma tradición musical.²¹⁰

El presente capítulo persigue un doble objetivo. En primer lugar, desarrollaremos la descripción del fenómeno formulario señalado en el capítulo anterior, y confirmaremos la hipótesis entonces planteada acerca de la existencia de un reducido número de fórmulas específicas que probablemente tuvieron un papel relevante en el desarrollo y pervivencia de la tradición del fabordón de versículo único. En segundo, trataremos detenidamente las características de la nueva tipología, el fabordón elaborado, poniendo especial énfasis en aquellos elementos que aporten datos sobre la práctica interpretativa de la salmodia polifónica, tales como la aplicación de la *flexa* o la estructura *alternatim*. Para todo ello, hemos seleccionado una fuente que copia

²⁰⁹ Como advertimos en la Introducción, el uso en el siglo XVI del término fabordón tanto para las fórmulas como para los salmos completos fue observada por Robert Snow y Paul William Borg.

²¹⁰ Un inventario de 1600 de los libros en poder del maestro de la Capilla Real incluye dos libros “de fabordón de Manchicourt” que posiblemente, y tal y como fue sugerido por Russell, «Pastrana, Pedro de» y Stevenson, *Spanish Cathedral Music in the Golden Age*, 322 se corresponden con parte del contenido de *E-Zac 14*. Este tema fue ampliamente desarrollado en nuestra ponencia “Polyphonic psams for Philip II of Spain”, presentada a la *Medieval and Renaissance Music Conference* celebrada en Certaldo en 2013. Para una síntesis de los ceremoniales citados y una edición del inventario, véase Robledo Estaire et al., *Aspectos de la cultura*, 165-167 y 393, núm. 53. respectivamente.

testimonios de sendas tipologías y que ofrece la posibilidad de ilustrar claramente la razón de su convivencia.

Actualmente dividido en dos volúmenes —Barcelona, Biblioteca de Catalunya M1967 y M1166—, el manuscrito conocido como *Cancionero de Gandía (E-Bbc M1166/1967)* suma un total de 201 folios e incluye repertorio sacro para la liturgia de la misa y de los oficios, así como algunos villancicos en lengua vulgar.²¹¹ Realizada por una mano principal, la copia ha sido vinculada con la corte de Fernando de Aragón, Duque de Calabria y virrey de Valencia.²¹² El hecho de que la fuente incluya todas menos una de las composiciones conocidas de Bartolomé Cárceres, que ocupó un cargo de copista en la capilla ducal en la década de 1540, ha llevado a establecer la hipótesis de que su mano fue la responsable de la copia del manuscrito.²¹³ Se ha llegado, en este sentido, a proponer una vinculación hipotética del proceso de copia con la fundación del Monasterio de San Miguel de los Reyes, consagrado en el año 1546.²¹⁴

Fernando de Aragón y su primera esposa, Germana de Foix, habían planeado la creación de San Miguel de los Reyes con el fin de disponer de un mausoleo para ellos y su familia. No fue hasta la década de 1540, no obstante, fallecida ya Doña Germana, cuando se llevaron a cabo las gestiones determinantes para la fundación. Como la duquesa había estipulado en su testamento, el nuevo monasterio surgiría de la transferencia del convento cisterciense de San Bernardo, cercano a la ciudad de Valencia, a la Orden de San Jerónimo. Para ello, el duque necesitó el beneplácito de la Orden Jerónima y del mismo papa, que obtuvo finalmente en 1544.²¹⁵ Es probable que la fundación del monasterio se tradujera en una cierta actividad copista destinada a proveer a la capilla de los libros de canto llano y polifonía necesarios para la celebración del culto.²¹⁶ A juzgar por la documentación conservada, de hecho, Cárceres no era el único copista al servicio del duque, siendo el segundo, Pompeo de Russi, de probable origen italiano.

²¹¹ Para un estudio de la estructura y un inventario, véase Gómez, *Bartomeu Cárceres. Opera omnia*, 32-43 y 62-74.

²¹² *Ibid.*, 31 y 45; Bernadette Nelson, «Pie Memorie», *The Musical Times* 136 (1995): 340; y Nelson, «A Choirbook», 222. Véase también Nelson, «The Court», 206.

²¹³ Gómez, *Bartomeu Cárceres. Opera omnia*, 31. El documento en cuestión (Archivo Histórico Nacional, códex 524b, fols. 71), una relación de los salarios de los integrantes de la capilla ducal, fecha de 1546. Cárceres aparece en él como ‘pautador de libros de nuestra capilla musical’. Citado en Jaime Moll, «Notas para la historia musical de la corte del Duque de Calabria», *Anuario Musical* 18 (1963): 126 y Llorens Cisteró, *Cuatro Villancicos por Cárceres (siglo XVI)*, III.

²¹⁴ Nelson, «A Choirbook», 222-233. Escrivà, «Power, Erudition and Musical Patronage in the Sixteenth Century: The Borja Dynasty and the Dukedom of Gandía» recoge algunos indicios que apuntan a la posibilidad de que la confección de *E-Bbc M1166/1967* se llevara a cabo en el mismo lugar donde se conservaba a principios del siglo pasado, esto es, la colegiata de Gandía, donde Cárceres ocupó un canonicato a partir de 1548. En cualquier caso, la procedencia valenciana concuerda en cualquier caso con el hecho de que los villancicos estén en lengua catalana, y está respaldada por la presencia de varias piezas atribuidas a Ginés Pérez, maestro de capilla de la Catedral de Valencia entre 1581-1595, aparentemente añadidas a finales del siglo XVI en folios que estaban en blanco. Sobre Ginés Pérez, véase Stevenson, «Pérez de la Parra, Ginés»..

²¹⁵ Gómez, *Bartomeu Cárceres. Opera omnia*, 27.

²¹⁶ Nelson, «A Choirbook», 231-232.

Entre el repertorio para la liturgia de las Horas copiado en *E-Bbc M1166/1967*, se encuentra uno de los conjuntos de fabordones más importantes entre los conservados en las fuentes peninsulares. Debido a una confusión ocurrida en el proceso de encuadernación, tras la restauración del códice a mediados del siglo pasado, el orden del contenido no se corresponde con el original. Aunque todos los fabordones se encuentran en el mismo volumen, M1967, la confusión afectó a la colección al desplazar una de las piezas, que actualmente está situada al inicio de la fuente. En la Tabla 4.1 ofrecemos el contenido de la colección en su hipotético orden inicial.²¹⁷

Los fabordones de *E-Bbc M1166/1967* pueden ser divididos en distintos grupos. El primero, formado por las diez primeras piezas, consiste en una colección de fórmulas ordenadas por tonos: un conjunto de piezas que, adaptadas convenientemente al ritmo y longitud de distintos textos podían proveer de polifonía para la salmodia a lo largo de todo el año litúrgico. Además de un ejemplar para cada tono, incluido el Peregrino — que emplea por texto, como es habitual, el salmo 113, *In exitu Israel*— el grupo incluye un segundo fabordón de Tono VII. Los dos siguientes grupos responden a formularios completos de los salmos de Vísperas para las festividades de Corpus Christi y *Beata Maria Virgine*, y constituyen uno de los testimonios más tempranos de esta tipología de transmisión.²¹⁸ El caso será aprovechado para explicar las posibles soluciones a una problemática característica de esta tipología, a saber, la falta de correspondencia de los tonos de los salmos con los modos de las antífonas de la festividad en la que debían ser interpretados. El cuarto grupo, finalmente, incluye el salmo *Lauda anima mea*, para las Vísperas del sábado, el *In exitu Israel*, último salmo vespertino en el oficio dominical, el *Te Deum* y el *Benedictus*.²¹⁹

A pesar de que las fuentes hispánicas del siglo XVI suelen emplear el término “fabordón” para las piezas que incluyen varios versículos, especialistas anteriores han preferido establecer una distinción respecto a las fórmulas de versículo único, empleando otras denominaciones alternativas, como por ejemplo “salmos en estilo fabordón”.²²⁰ La elaboración melódica que presentan las distintas voces y el hecho de que no estén provistas del carácter formulario de las piezas de versículo único parecen justificar el uso de nomenclatura diferente. Esta distinción de nomenclatura, sin embargo, tiene el defecto de esconder la estrecha relación que guardan los dos tipos de fabordón en lo que a tradición musical se refiere.²²¹

²¹⁷ La reconstrucción fue realizada por Gómez, *Bartomeu Cárceres. Opera omnia*, 62-74.

²¹⁸ Respecto a los formularios salmódicos habituales para Corpus Christi y las fiestas marianas, véase Harper, *The Forms and Orders*, 262.

²¹⁹ Desde un punto de vista litúrgico, esta última colección de Vísperas se completa con un *Magnificat* que no incluimos aquí por no presentar relación musical alguna con el fabordón.

²²⁰ Nelson, «The Court», 209.

²²¹ Entiéndase tradición musical, en este caso, como un fenómeno que comprende elementos estilísticos y formales, pero dotada también de connotaciones de carácter funcional.

Tabla 4.1. E-Bbc M1166/1967: fabordones

Núm.	Folio	Texto	Tono	Autor	Grupo
1.	49v-50	Dixit Dominus	I		Colección de fórmulas
2.	50v-51	Laudate, pueri	II		
3.	51v-52	Dixit Dominus	III		
4.	52v-53	Dixit Dominus	IV		
5.	53v-54	Dixit Dominus	V		
6.	54v-55	Laudate Dominum	VI		
7.	55v-56	Dixit Dominus	VII		
8.	56v-57	Laudate, pueri	VIII		
9.	57v-58	Dixit Dominus	VII		
10.	58v-59	In exitu Israel	Peregrino ²²²		
11.	60v-63	Dixit Dominus	I	Pastrana	5 Salmos Vísperas Corpus
12.	63v-66	Confitebor tibi	VII		
13.	66v-68	Credidi	IV		
14.	68v-70	Beati omnes	VIII		
15.	70v-72v	Lauda, Jerusalem	VI		
16.	1-5	Dixit Dominus	VII		5 Salmos vísperas BMV
17.	76r-78	Laudate, pueri	VI		
18.	78v-80	Laetatus sum	VIII		
19.	80v-81	Nisi Dominus	IV		
20.	82-83	Lauda, Jerusalem	IV		
21.	83v-86	Lauda, anima mea	VII ²²³		Otros
22.	86v-93	In exitu Israel	Peregrino		
23.	93v-100	Te Deum			
24.	100v-104	Benedictus	VI		

Comprender la convivencia de fórmulas y fabordones elaborados pasa por considerar la importancia del concepto de “categoría litúrgica” como criterio de ordenación fundamental de todos los elementos del ceremonial.²²⁴ Hasta el proceso de unificación iniciado después del Concilio de Trento, el grado de importancia de las distintas festividades, sobre todo en el caso del Santoral, podía variar en función de la tradición propia de cada diócesis u orden religiosa e incluso de iglesia en iglesia. Al margen de detalles de nomenclatura y de diferencias en el número de categorías, sin embargo, los fundamentos básicos de ordenación eran básicamente los mismos. La distinción más importante separaba los días feriales de las fiestas, que a su vez eran ordenadas en función de su importancia. De mayor a menor rango, la nomenclatura de tradición franco-romana —de aplicación habitual en la Península Ibérica, aunque no exclusiva, tras el Concilio de Trento— distinguía entre *duplex maius*, *duplex*,

²²² José Climent, *Cançoner de Gandia* (Valencia: Generalitat Valenciana, 1995), 166 clasifica erróneamente este fabordón como de Tono I. Nelson, «The Court», 210, en cambio, lo clasifica acertadamente como Peregrino.

²²³ Climent, *Cançoner de Gandia*, 200, clasifica erróneamente este fabordón como de Tono IV.

²²⁴ Acerca del grado de las fiestas litúrgicas, véase Ferdinand Cabrol, «Fêtes chrétiennes», *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de Liturgie* (Paris, s. f.), cols. 1403-1452; Véase también *Missale romanum* (Roma, 1570), 5-6.

semiduplex y *simplex*.²²⁵ En época pretridentina, no obstante, los detalles del sistema de clasificación podían variar según los distintos usos diocesanos.²²⁶ En lo que a rango se refiere, por otro lado, los domingos ordinarios que no coincidían con ninguna celebración, ocupaban un lugar intermedio y eran consideradas como fiestas dobles.

La distinción del rango de las fiestas afectaba a multitud de aspectos de la realidad cultural de un determinado centro. La lógica fundamental consistía en dotar a la celebración de mayor o menor solemnidad en función del rango de importancia del día. Una mayor solemnidad equivalía a un mayor aparato externo, así como a una mayor extensión y riqueza de los textos de la celebración. Cuanto mayor era la solemnidad de la fiesta, mayor era la cantidad de textos que se cantaban. Un testimonio ilustrativo se halla en el *Oficio del Sochantre* de 1537 de la Catedral de Granada, documento manuscrito donde se describen las obligaciones del cargo. El *Oficio* especifica aquellas partes de las celebraciones que debían cantarse en canto llano, variables según la importancia de la fiesta, e incluye además las duraciones aproximadas de cada una de las Horas. Las “tres horas o más” de los Maitines de las fiestas más solemnes, en los que todo el oficio era cantado, contrastan con la “hora y cuarto” que debía durar dicho oficio en las fiestas semidobles.²²⁷

La distinta solemnidad de las fiestas afectaba también a la velocidad de ejecución del canto, la cual a su vez incidía en la duración de la celebración. El *Libro de las Costumbres* de San Lorenzo de El Escorial completado en 1567, por ejemplo, especifica que el *Te Deum* “se dice con mediano compás y no muy apresurado según la fiesta” y las Vísperas y Completas de las fiestas dobles mayores “se cantan, y todo lo de estos días se dice con pausa y solemnidad”. La misa de las dobles menores, por otro lado, “siempre es cantada, hácese empero diferencia en la solemnidad según la fiesta y la solemnidad lo requiere”.²²⁸

A veces el distinto grado de solemnidad afectaba también al material melódico empleado. En el caso de los salmos, como ya mencionamos en el capítulo dedicado a la salmodia monódica, tales diferencias se limitarían a los motivos de entonación. Mucho

²²⁵ Las fiestas simples se dividen, a su vez, según el número de lecturas de Maitines, esto es, tres o nueve. Para el sistema de clasificación de tradición romana, véase Harper, *The Forms and Orders*, 53-54.

²²⁶ La catedral de Sevilla, por ejemplo, presenta una clasificación por “dignidades” que parece exclusiva de la tradición hispalense. Véase, Ruiz, «Un psalterium-himnarium», 291. En Barcelona, en cambio, la nomenclatura de tradición romana se emplea siglos antes del Concilio de Trento. Véase el calendario del *Breviarium Barcinonense* del s. XIV (Vic, Biblioteca Episcopal, ms. 83, CIX). La categoría de la fiesta podía ser aludida también en función de elementos característicos de la celebración de un rango determinado. En el caso toledano, por ejemplo, se empleaba el número de lecturas de Maitines o de “capas”, esto es, la cantidad de canónigos que, revestidos de capa pluvial, participaban en la celebración. Sierra López, *El misal toledano de 1499*, 186. Para múltiples ejemplos sobre el particular, véanse las rúbricas del *Intonarum Toletanum* de 1515.

²²⁷ López-Calo, *La Música en la Catedral de Granada en el siglo XVI*, 1:42-43. Para un documento de contenido similar, en este caso procedente de El Escorial, véase Noone, *Music and Musicians in the Escorial Liturgy under the Habsburgs, 1563-1700*, 298-303.

²²⁸ El control de los distintos tempos y de la adecuada longitud de las celebraciones correspondía en este caso al *corrector de coro*. Noone, *Music and Musicians in the Escorial Liturgy under the Habsburgs, 1563-1700*, 42, 44, 299-301.

más ilustrativo es el repertorio himnódico. Un ejemplo paradigmático lo hallamos en un *psalterium-himnarium* procedente de la catedral de Sevilla y conservado actualmente en la Biblioteca del Orfeón Catalán, en Barcelona (*E-Boc s.s.*). Por un lado, el libro incluye hasta cinco versiones melódicas del mismo texto para fiestas que en la institución hispalense gozaban de especial importancia. Es el caso del *Ave maris stella* para la fiesta de la Purificación, en claro contraste con otras festividades, como la Asunción, para las que sólo se incluye una melodía.²²⁹ Por otro lado, las distintas melodías vinculadas a una misma festividad aparecen clasificadas en función de la importancia del día. En el mencionado caso del *Ave maris stella*, la primera melodía por orden de aparición se interpretaría en el día de la celebración. El resto, en los distintos días que constituyen la octava: una para los feriales de lunes a jueves, otra para el viernes, una cuarta para el sábado y, finalmente, una quinta y última para el domingo.²³⁰

El rango litúrgico determinaba también la participación de los distintos agentes musicales que formaban parte habitual de la actividad ceremonial de una institución, esto es, el coro gregoriano, el organista, la capilla de polifonía y los ministriles, y por lo tanto la presencia de la polifonía. A mayor rango litúrgico mayor participación de la capilla y los ministriles, y, por lo tanto, mayor presencia de repertorio polifónico. Los archivos eclesiásticos hispánicos abundan en documentos que, aunque a menudo de forma más vaga de lo que sería deseable, determinan las obligaciones de las capillas polifónicas en lo referido al culto. Una referencia de la iglesia parroquial de Santa María del Pino de Barcelona fechada en 1561, especifica que los cantores debían estar presentes en:

*...tots los oficis conventuals de tots los diumenges/ y festes anyals y solemnes y los dissabtes la missa de nostra senyora matinal y les completes cada dissabte y vigílies solemnes...*²³¹

La referencia, característica de un centro pequeño, ilustra convenientemente la vinculación de la polifonía con la relevancia del rango litúrgico. El propio repertorio polifónico, no obstante, estaba igualmente sujeto a jerarquías. Las *Constituciones de la capilla del Colegio y Seminario del Corpus Christi* de Valencia, por ejemplo, redactadas en 1610, prescriben para las fiestas de mayor rango que el primer, tercer y quinto salmos de Vísperas se interpreten alternando órgano y fabordón, mientras en el segundo y cuarto salmos el órgano alternaba con canto llano, al que se añadía alguna voz improvisada.²³² Identificamos aquí una gradación jerárquica entre la polifonía

²²⁹ Ruiz, «Un psalterium-himnarium», 303.

²³⁰ El inventario de los himnos de esta fuente puede consultarse en *Ibid.*, 305-309.

²³¹ “[...] todos los oficios conventuales de todos los domingos y fiestas añosales y solemnes y los sábados la misa de nuestra señora matinal y las completas cada sábado y vigílies solemnes [...]”. Santa María del Pino, Archivo, Llibre de deliberacions C, fol. 68v.

²³² Tal es probablemente el significado de la frase “canto llano con algunas varillas” que aparece en el ceremonial. En la catedral de Sevilla, la palabra usada para el mismo procedimiento era “varetas”. Véase Ruiz, *La librería*, 240-241. Los fragmentos de las Constituciones que sacamos a colación pueden

improvisada y el fabordón, similar a la que puede identificarse, por ejemplo, en ceremoniales de la catedral de Sevilla del siglo XVII, donde la interpretación de polifonía “con papeles” o “a facistol” —esto es, a partir de un soporte escrito— era considerada de un rango superior a la polifonía improvisada.²³³

Más interesante para nuestro caso es el llamado *Directorio de Coro* de la Catedral de Sigüenza, redactado por el sochantre Juan Pérez entre 1581 y 1609.²³⁴ Este testimonio especifica, para las primeras Vísperas de las fiestas dobles de primera clase, que los salmos primero y quinto habían de interpretarse “a canto de órgano alternando, órgano, Capilla y Ministriles”. En las dobles de segunda clase, en cambio, el primer salmo se interpretaba “a canto de órgano”, pero el quinto debía cantarse “a fabordón alternando órgano, capilla y ministriles”.²³⁵ Si, desde un punto de vista actual, distinguir entre fabordón y canto de órgano parece carecer de sentido —en principio, el fabordón es un tipo de canto de órgano—, el testimonio seguntino indica claramente la existencia de una diferencia. La distinción se corresponde sin duda con sendas tipologías de fabordón, fórmulas y fabordón elaborado, cuya convivencia y respectiva integración en el culto vendría determinada por el distinto valor que como tipología interpretativa se les atribuía.²³⁶

El mayor valor otorgado al fabordón elaborado pudo responder a cuestiones de estilo: el hecho de notar todos y cada uno de los versículos permitiría una mayor elaboración de los mismos. Al conferir a cada versículo elaboraciones melódicas particulares, se aseguraba un grado de variedad y riqueza en la factura musical que de otra forma quedaría a merced de la habilidad de los cantores. Tal riqueza hallará su máxima expresión en la incorporación de recursos propios del lenguaje contrapuntístico. No obstante, en ocasiones la diferencia de estilo respecto a las fórmulas es prácticamente inexistente. En algunos casos el fabordón elaborado no es más que la plasmación escrita de una fórmula adaptada a la prosodia de sucesivos versículos. No es descartable, por otro lado, que una capilla bien preparada pudiera alcanzar una considerable elaboración en una interpretación improvisada de salmodia polifónica. Con todo, la distinción entre fabordón elaborado y fórmula apunta nuevamente a una jerarquización vinculada al grado de implicación del soporte escrito.²³⁷

consultarse en Olson, «Required Early Seventeenth-Century Performance Practices at the Colegio-Seminario de Copus Christi, Valencia», 33-35.

²³³ Ruíz, *La librería*, 241.

²³⁴ Suárez-Pajares, *La Música en la Catedral de Sigüenza, 1600-1750*, 1:15.

²³⁵ *Ibid.*, 1:120-122.

²³⁶ En el marco de la música litúrgica, el criterio estético empleado por Heinrich Besseler para definir la *Gebrauchsmusik* puede ser sustituido por el de la categoría litúrgica. Aunque no es el único elemento a considerar, ésta daría cuenta del marcado carácter utilitario del fabordón en relación, por ejemplo, a otros géneros como la misa o el motete.

²³⁷ En el caso concreto de Sigüenza, el término fabordón podría además hacer referencia a la función formularia del género.


4.1. Fabordones de versículo único en *E-Bbc M1166/1967*

A diferencia de la colección de *E-Bbc M454*, cuyos fabordones no llevan texto, el grupo de fórmulas de *E-Bbc M1166/1967* emplea salmos de Vísperas. Como es habitual en los fabordones de esta tipología, entre ellos predomina el *Dixit Dominus*. Desde un punto de vista formal, no existe divergencia: con la excepción de uno de los fabordones de Tono VII, todos responden a la tipología “embellecido” y disponen el *cantus firmus* en la voz superior. De hecho, el valor de la colección radica precisamente en su clarísimo vínculo con los fabordones de la fuente barcelonesa.

Lo más destacable del conjunto que nos ocupa es constatar el empleo como *cantus firmus* de la misma fórmula melódica identificada en *E-Bbc M454* y *E-Mp 1135* (Ej. 4.1), si bien con ciertas variantes en las melodías de Tono II y IV. La primera se encuentra transportada a la quinta superior e incluye una ligera elaboración melódica en su cadencia mediante: un segundo ascenso al Re. Es posible que tal elaboración fuera introducida con el fin de establecer una distinción respecto a los Tonos V y VIII. La de Tono IV incluye en su cadencia mediante un salto de cuarta ascendente tras el descenso de segunda característico. Ambas variantes serán de presencia habitual en las fuentes posteriores. Por su lado, el fabordón de Tono VI presenta la misma versión de la fórmula α que el fabordón de *E-Mp 1135*: lleva el Sib y es, así, distinta a la de Tono I. Como ya mencionamos, esta distinción, inexistente en las piezas de *E-Bbc M454*, se repetirá en todas las fuentes posteriores y puede ser considerada como característica de los fabordones hispánicos.


Ejemplo 4.1. *E-Bbc M1166/1967*, fols. 49v-59: *cantus firmus* de la colección de fabordones ordenados por tonos

Tono I




The musical notation for Tono I shows a single melodic line on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of a series of eighth and quarter notes, with a final cadence marked by a fermata over a whole note. A 'S.' (Soprano) marking is placed above the first measure.

Tono II



The musical notation for Tono II shows a single melodic line on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#). The melody is similar to Tono I but includes a second ascent to the note 'Re' (D) in the final cadence. A 'S.' (Soprano) marking is placed above the first measure.

Tono III



The musical notation for Tono III shows a single melodic line on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#). The melody is similar to Tono I but includes a fourth ascent in the final cadence. A 'S.' (Soprano) marking is placed above the first measure.

Tono IV



Tono V



Tono VI



Tono VII



Tono VIII



Tono VII



Tono Peregrino



La concordancia melódica identificada entre los fabordones de *E-Bbc M454*, *E-Mp 1335*, *E-Bbc M1166/1967* y numerosas fuentes hispánicas posteriores parece un indicio claro del empleo de fórmulas. Tal y como trataremos de demostrar, por otro lado, el entramado de concordancias que vincula gran parte de las fuentes peninsulares va más allá del uso de un mismo *cantus firmus*: entre aquellos fabordones hispánicos que llevan la fórmula α , la concordancia melódica va a menudo acompañada de una

concordancia de toda la estructura polifónica. Dilucidar las características de este fenómeno es el objetivo de las siguientes páginas.

Es importante subrayar que el entramado de concordancias que nos disponemos a presentar pone en entredicho la conveniencia del empleo del concepto “concordancia”. En algunos casos, las piezas copiadas en distintos manuscritos son idénticas, mientras en otros presentan variantes, y entre éstas las hay de distinto grado. El recurso de la reutilización parece, por otro lado, haberse producido a distintos niveles: melódico, polifónico, de estructuras parciales, etc. La red de relaciones resultante, así, más que revelar un proceso clásico de transmisión, constituye un reflejo de la economía de medios propia de una tradición musical de carácter utilitario.

En el Ejemplo 4.2 presentamos una concordancia múltiple de un fabordón de Tono II. Junto al de *E-Bbc M1166/1967* (4.2.1), incluimos piezas de seis fuentes de fecha y procedencia distinta. Se trata de *E-Bbc M681* (4.2.2), fechada en la segunda mitad del siglo XVI y procedente de la catedral de Vic, *E-Boc 6* (4.2.3) y *E-Bbc 708* (4.2.4), ambas procedentes de Barcelona y copiadas por la misma mano durante el último cuarto del siglo XVI, *E-LEDc 1* (4.2.5), procedente de Ledesma y copiado a principios del siglo XVII, el impreso *Libro de cifra nueva para Tecla, Arpa y Vihuela* de Luis Venegas de Henestrosa (Alcalá de Henares, 1557) (4.2.6) y la conocida antología de Antonio de Cabezón, publicada por su hijo, *Obras de música para tecla, arpa y vihuela* (Madrid, 1578) (4.2.7).²³⁸ El *cantus firmus* puede identificarse en la voz del Cantus y, a excepción del caso de Cabezón, se encuentra transportado a la quinta superior respecto a la altura original de la cuerda de recitación.²³⁹

Al final del ejemplo añadimos una síntesis de la concordancia (4.2.8). Como se aprecia claramente, nos hallamos ante una estructura de características armónicas, melódicas y rítmicas fijas, incluso con notas de adorno concretas.²⁴⁰ Al margen de mínimas variantes —algunos fabordones pueden incluir notas de adorno que no están presentes en otros, así como algún desplazamiento mínimo causado por un valor rítmico ligeramente distinto—, el único elemento significativo que distingue estas fórmulas, y lo único que nos impide afirmar que nos hallamos ante una concordancia múltiple de la misma *pieza*, es la estructura rítmica de las secciones de recitado. En el ejemplo, esta diferencia se neutraliza mediante el empleo de una sola nota larga en representación de todo el recitado. La misma estructura se repite, así, en fuentes manuscritas e impresas de procedencia diversa, de música vocal e instrumental, y cuyas fechas de copia abarcan un marco cronológico de más de medio siglo. En tres ocasiones la hallamos con distinto

²³⁸ Para información y bibliografía sobre las tres fuentes barcelonesas, las únicas empleadas en el Ejemplo 4.2 que no serán tratadas de forma particular en el presente estudio, véase Zauner, «Lamentaciones de Jeremías en Barcelona: tradición cantollanista pretridentina y apuntes sobre el contexto de interpretación del género polifónico a finales del siglo XVI», 94-103.

²³⁹ *E-Bbc M454* también incluye un fabordón de Tono II sin transportar. La transposición de los fabordones de dicho tono, normalmente a la quinta superior, es un elemento característico que ya fue observado por Bradshaw, *The falsobordone*, 64.

²⁴⁰ La posibilidad evidente que nos brinda esta concordancia, a saber, poner cuestión la atribución de los fabordones de Cabezón, será retomada en el capítulo dedicado a las fuentes para órgano.

texto, y en otras cuatro desprovistas de él. Aunque, por si sola, esta concordancia pudiera no parecer significativa, su identificación adquiere relevancia tras la puesta en común de todo el repertorio conservado.

Uno de los aspectos interesantes de haber identificado la misma pieza con textos distintos radica en la posibilidad de ilustrar el procedimiento de modificación de la sección de recitado de un fabordón. El carácter estrófico de las fórmulas de fabordón — esto es, la variedad entre los sucesivos versículos por lo que a longitud y prosodia se refiere— permitió a Bradshaw deducir que la extensión y ritmo de los recitados de los fabordones escritos no habían de ser considerados como absolutos.²⁴¹ Aunque el hecho es bien sabido, no obstante, no existe, que sepamos, ningún trabajo que incluya una descripción detallada del modo en que la adaptación se llevaba a cabo. Si las deducciones de Bradshaw resultan de la aplicación del sentido común, en este sentido, la concordancia del Ejemplo 4.2 permite ilustrar el tema de un modo informado.²⁴²

Cabe destacar el uso de la fórmula polifónica que nos ocupa en un versículo con respuesta (Ej. 4.2.4). Hasta donde sabemos, este testimonio representa el único vínculo del fabordón con este género litúrgico conservado en una fuente hispánica. El caso es interesante por tres motivos. En primer lugar, porque el uso de los fabordones quedaría aquí desligado del sistema de tonos salmódicos: bastaría con escoger aquella fórmula que mejor se ajustara al tono de recitado correspondiente. En segundo, porque obliga a matizar la afirmación de Bradshaw de que el fabordón de versículo único es una pieza estrófica. Por el contrario, tal carácter vendría determinado por el género textual para el que se empleara. Finalmente, porque representa una prueba de que la expresión “en fabordón” repetidamente identificada en la documentación del siglo XVI, no tenía por qué hacer referencia forzosa a una técnica de improvisación.²⁴³

²⁴¹ Bradshaw, *The falsobordone*, 24.

²⁴² En el caso del *Dixit Dominus*, el texto no aparece en la fuente correspondiente. No obstante, hemos optado por incluirlo en aras de una mayor claridad.

²⁴³ Para un ejemplo de la aplicación de dicha expresión a los versículo con respuesta, véase Robledo Estaire et al., *Aspectos de la cultura*, 167.

Ejemplo 4.2. Fabordón de Tono II: fuentes concordantes

1. E-Bbc M1166/1967, fols. 56v-57

1. Lau-da-te pu-e-ri Do-mi-num, lau-da-te no-men Do-mi-ni.

2. E-Bbc M681, fols. 70v-71

2. Ma-gis u-pe-ra Do-mi-ni. Ex-qui-si-ta in-om-ni-vo-lu-n-ta-ta e-ju.

3. E-Boc 6, fols. 97v-98

3. Ma-gis u-pe-ra Do-mi-ni. Ex-qui-si-ta in-om-ni-vo-lu-n-ta-ta e-ju.

4. E-Bbc M708, fols. 45v-46

V. Cu-sto-di nos, Do-mi-ne, ut pu-eril-lam a-cu-li. R. Sub-tili-ter a-lu-mi-ni-um tu-a-rum pro-te-ge nos.

5. *E-LEDc 1, fols. 1v-2*

A musical score for four staves (treble and bass clefs) in a single system. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as 'f' and 'S'. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

6. *Libro de cifra nueva, fol. 11*

A musical score for four staves (treble and bass clefs) in a single system. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as 'f' and 'S'. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

7. *Obras de música, fol. 14*

A musical score for four staves (treble and bass clefs) in a single system. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as 'f' and 'S'. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

8. *Síntesis de la concordancia*

A musical score for four staves (treble and bass clefs) in a single system. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as 'f' and 'S'. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

La identificación de la misma estructura polifónica basada en la fórmula α , apunta a que el uso de la misma cristalizó, a su vez, en una serie de fórmulas polifónicas. Hipótesis que no será sino confirmada por el estudio del conjunto del repertorio conservado. Al difundirse por toda la Península, las fórmulas polifónicas pudieron facilitar la consolidación y pervivencia de la tradición. La relevancia de la fórmula α como elemento fundamental de la tradición formularia está respaldada por su repetida identificación en fabordones elaborados de autores de la segunda mitad del siglo XVI y comienzos del XVII. Cabe contemplar incluso que se tratara de una fórmula con la que, de algún modo, el género incluso pudo llegar a identificarse. Su empleo pudo conllevar la cristalización de una serie de fórmulas polifónicas que, en ocasiones transmitidas de forma fidedigna, y por lo tanto estrechamente vinculadas al soporte escrito, gozaron de una difusión claramente superior a fabordones que emplean como *cantus firmus* otras melodías distintas. El recurso vendría a reforzar la tradición de realización improvisada.

Es posible que el empleo habitual de los fabordones realizados a partir de la fórmula α fomentara la transmisión de la misma. Si su difusión está convenientemente respaldada por su presencia en fuentes hispánicas de muy diversa procedencia, es imposible determinar el momento preciso en que se vio favorecida. Pudo difundirse como una melodía con entidad propia, acaso como parte integrante de una estructura formada por el dúo Cantus-Tenor en sextas paralelas, o pudo ser la propia difusión de ciertos fabordones a cuatro voces, generados a partir de la fórmula, la que favoreciera un uso generalizado de la misma.

Para comprender la naturaleza y función de las fórmulas, resulta útil atender brevemente al caso de la música profana, ámbito en el que el fenómeno ha sido ampliamente estudiado. A pesar de su contexto sacro, el fabordón coincide con los géneros de danza y cancioneriles en estar dotado de rasgos propios de la *Gebrauchsmusik*, tipología musical cuyos testimonios se caracterizan por un estilo sencillo y claro, por ser técnicamente fácil, y por presentar una estrecha vinculación con el ámbito de la oralidad. Un elemento esencial de los géneros que participan de tales características es el uso de fórmulas armónico-melódicas, estructuras polifónicas con rasgos melódicos y armónicos fijos, en ocasiones incluso rítmicos, que, empleadas como esquemas básicos, no cobraban su forma definitiva sino en el momento de la interpretación. Ya fueran empleadas para acompañar una danza o para musicalizar un poema, las fórmulas armónico-melódicas podrían ser empleadas tanto por los intérpretes más hábiles, como por personas con escasos conocimientos musicales.²⁴⁴ Se trata de un recurso que, de uso habitual en géneros musicales pensados para acompañar otras actividades, facilita la interpretación y favorece la automatización de la tradición.

²⁴⁴ Fiorentino, «La música de “hombres y mugeres que no saben de música”: polifonía de tradición oral en el Renacimiento español».

La estructura armónico-melódica que más atención ha recibido por parte de los especialistas es la folia.²⁴⁵ Los primeros investigadores que le dedicaron atención creyeron identificar en la melodía su elemento más característico.²⁴⁶ Más tarde se reivindicó el importante papel que como tal podía desempeñar la voz del Bassus. En ocasiones, en efecto, la melodía característica no está presente en piezas que claramente utilizan el esquema. Se definió a la folia, así, como una música doblemente predeterminada por sus dos voces exteriores, aunque no necesariamente y en todos los casos por ambas a la vez.²⁴⁷

El primero en definir la folia como una estructura polifónica con características melódicas, armónicas y rítmicas fue John Ward, después del cual nadie ha puesto en duda su carácter compuesto.²⁴⁸ Su génesis, en cambio, ha continuado despertando controversia. Para el propio Ward, el esquema de folia debió nacer de la interacción de melodías populares con el estilo homofónico cultivado a finales del siglo XV. Ernst Apfel, por su lado, defendió que el modelo musical del que emergieron los esquemas de la mayoría de danzas del Renacimiento es un dúo estructural entre Cantus y Tenor que avanza básicamente por sextas paralelas, o bien entre Cantus y Altus, en cuyo caso la distancia es de tercera.²⁴⁹

Deudor de los trabajos de Richard Hudson, Maurice Esses intentó explicar las similitudes de vocabulario armónico que presentan muchas de las estructuras armónico-melódicas aparecidas en las fuentes durante las últimas décadas del siglo XV, entre ellas la fórmula del fabordón. Situando la génesis de las fórmulas en la tradición oral, Esses propuso la melodía de origen popular como primer elemento generador, si bien defendiendo la existencia de estadios posteriores en los que las fórmulas podrían perder la melodía que les era característica.²⁵⁰ La hipótesis daría cuenta de la variabilidad de elementos identificativos —melodía, Bassus, etc.— que una misma fórmula puede presentar en distintas fuentes.

La hipótesis más reciente respecto a la génesis de los esquemas armónico-melódicos ha sido propuesta por Giuseppe Fiorentino, quien la sitúa en las reglas de la

²⁴⁵ Si bien entre la folia y el fabordón existe una diferencia fundamental respecto al contexto de interpretación, las similitudes que presentan sus estructuras armónicas —en concreto, la folia y las fórmulas de fabordón de Tono I— han motivado un proceso de indagación en su parentesco. Se trata de piezas con una forma similar, constituidas por dos partes que finalizan en una cadencia, y testimonios del repertorio homofónico que invade las fuentes musicales a finales del siglo XV. Hudson, «Folia, fedele and falsobordone» fue el primer autor en establecer un vínculo entre las estructuras armónicas del fabordón y la folia, u otros géneros de danza. Aplicando las reglas para realizar fabordones a cuatro voces expuestas en el tratado de Guillelmus Monachus a una melodía de Francisco de Salinas —*Veritate facta cuncta cernis*—, en efecto, Hudson obtuvo el esquema armónico-melódico de la folia. Dicha melodía es incluida por Salinas en su tratado *De musica libri septem* (Salamanca, 1577), 308.

²⁴⁶ Moser, «Zur Genesis der Folies d'Espagne»; Apel, *Harvard Dictionary of Music*, 273.

²⁴⁷ Gombosi, «Zur Frühgeschichte der Folia».

²⁴⁸ Ward, *The Vihuela de mano and its music (1536-1576)*, 310 propuso para el particular el concepto de *raga*, esto es, una colección de elementos musicales susceptibles de ser utilizados para musicalizar cualquier texto.

²⁴⁹ Apfel, «Zur Folia und zu anderen Ostinato-Modellen», esp. 295-296.

²⁵⁰ Esses, *Dance and instrumental*, 571 y 583.

técnica del fabordón. A través del análisis de un importante número de piezas, Fiorentino sostiene que dichas reglas subyacen como estructura esencial de gran parte del repertorio homofónico profano —como la folia, el *passamezzo*, el *passamezzo antico*— y sacro —el género fabordón, copiado en las fuentes hispánicas e italianas a partir de ca.1480.²⁵¹ La hipótesis ofrece, así, una explicación a las diferencias y similitudes que las fórmulas armónico-melódicas pueden presentar entre sí: aunque generadas a partir de las mismas reglas, cada una de ellas adquiriría características propias en virtud del distinto material musical a partir del que se construyeron, ya fuera una melodía o una estructura de dos voces. Por la misma razón, dos melodías susceptibles de ser armonizadas de forma similar generarían fórmulas emparentadas.

Tal y como este pequeño repaso historiográfico pone de manifiesto, cuestiones como la naturaleza y el origen de las fórmulas armónico-melódicas han motivado un gran volumen de literatura especializada. Un corpus tan amplio y controvertido, ilustra convenientemente la complejidad que entraña enfrentarse a una tradición musical de tipo utilitario, como la folia o el fabordón, desarrollada en parte en el ámbito de la oralidad. Por otro lado, algunos de los conceptos acuñados en el marco del estudio del fenómeno de las fórmulas armónico-melódicas, y especialmente el de “elemento identificativo”, son de innegable interés para nuestro caso.

Un elemento importante distingue al conjunto de fórmulas concordantes presentado en el Ejemplo 4.2 de las fórmulas armónico-melódicas propias de la música profana. Estrechamente vinculado a la tradición oral, el recurso de memorizar esquemas que, como la folia, han de concretarse en el momento de la interpretación resultó en un repertorio caracterizado por la existencia de gran número de variantes. El alto nivel de concordancia de nuestras fórmulas, en cambio, apunta a que su transmisión estuvo respaldada por el soporte escrito y perpetuada gracias al mismo.²⁵² La gran homogeneidad del grupo, no obstante, no es representativa sino de una parte de los testimonios conservados. La identificación de piezas idénticas puede ser el reflejo de uno de los recursos de la tradición, a saber, la reutilización literal de estructuras polifónicas completas. Sin embargo, la presencia de un número importante de variantes para fabordones de otros tonos igualmente basados en el empleo como *cantus firmus* de la fórmula α indica que dicho recurso forma parte de un contexto más heterogéneo. En el caso concreto de la concordancia presentada, la transmisión de piezas idénticas se vería probablemente favorecida por el hecho de que pertenecen a un tono de final única. Un ejemplo con piezas de Tono I, en cambio, ilustrará la existencia de variantes de distinto grado.

El Ejemplo 4.3 incluye la fórmula de fabordón de Tono I copiada en *E-Bbc M1166/1967* junto con otros testimonios del mismo tono copiados en manuscritos

²⁵¹ Fiorentino, *Música española del Renacimiento*, 447-490.

²⁵² Lo esperable en un contexto de interpretación y transmisión oral es la existencia de una infinidad de pequeñas variantes entre los distintos testimonios de una misma pieza o, en este caso, de un mismo esquema. Bibliografía al respecto puede hallarse en Prizer, «The Frottola and the Unwritten Tradition», 27, nota 86.

posteriores que presentaremos detalladamente más adelante. Todos los fabordones están basados en la realización de variantes de la fórmula α , que aparece indefectiblemente en la voz superior. Aunque el parecido entre todas las piezas es obvio, identificamos diferencias con distinto nivel de significación. El fabordón de *E-Bbc M681* (4.3.1) constituye una variante para la que no hemos encontrado concordancias exactas en otras fuentes peninsulares. Lo mismo sucede con la variante que copia *E-Tc 21* (4.3.2). La siguiente, en cambio, la hallamos en *E-Bbc M681*, *E-Boc 6* y *E-Bbc 708* (4.3.3). Finalmente, la variante copiada en *E-Bbc M1166/1967* tiene concordancias exactas en otras cuatro fuentes procedentes de distintos lugares de la Península Ibérica (4.3.4).

La conclusión más evidente extraíble del conjunto es la identificación de un procedimiento de préstamo a nivel melódico. Como el ejemplo demuestra, existían versiones distintas para la propia fórmula α , aunque localizadas exclusiva e invariablemente en la segunda parte de la melodía. En ocasiones la diferencia se debería al uso de una *finalis* alternativa (Ej. 4.3.3).²⁵³ En otras, en cambio, se producen a pesar de la coincidencia de finales. Las diferencias a nivel melódico provocan, claro está, la presencia de sonoridades distintas. El caso de la primera parte de la melodía es distinto. Idéntica en todos los ejemplos, la divergencia de sonoridad resultaría de aplicar distintas posibilidades de realización: en la primera y tercera variante el Do de la cadencia mediante es armonizado con La-Do-Mi, mientras en la segunda y la cuarta lo es con Do-Mi-Sol.

²⁵³ Especialmente ilustrativo es el fabordón de la colección de *E-Bbc M454*, dotado de tres finales alternativos.

Ejemplo 4.3. Fabordón de Tono I: fuentes concordantes

1. *E-Bbc M681*, fols. 70v-71r

Dí-xit Do - mi-nus Do - mi-no me - - - o; Se - de a de - xtris me - - - is.

2. *E-Tc 21*, fol. 90v

Dí-xit Do - mi-nus Do - mi-no me - - - o; se - de a de - xtris me - - - is.

3. *E-Bbc M708*, fols. 45v-46; *E-Bbc M681*, fols. 74v-75; *E-Boc 6*, fols. 97v-98²⁵⁴

Dí-xit Do - mi-nus Do - mi-no me - - - o; Se - de a de - xtris me - - - is.

²⁵⁴ Las secciones de recitado de esta pieza varían de ritmo y longitud en las distintas fuentes —la incluida aquí está tomada de *E-Bbc M708*—, y lo mismo sucede con el texto, que hemos optado por no incluir.



El hecho de que partes de fabordones con idéntico *cantus firmus* presenten sonoridades distintas puede ser debido a varios motivos. La dilucidación de los mismos está estrechamente vinculada a la posibilidad de determinar el proceso de génesis y de transmisión de las piezas. Es en este punto, no obstante, cuando la dificultad de tratar con testimonios fragmentarios de una tradición utilitaria y con un marcado componente oral se pone más de manifiesto, por lo que la cuestión deberá quedar abierta. Por un lado, cabe la posibilidad de que las piezas basadas en la fórmula α se transmitieran en parte a modo de esquemas armónico-melódicos, quizás en parte de forma oral, y que sus diferencias sean un reflejo del margen de concreción inherente a dichos esquemas. En otras palabras, que una misma estructura fuera provista de detalles diferentes en interpretaciones distintas. Por el otro, es posible que la unidad de transmisión fuera la fórmula α y que piezas como las presentadas en el ejemplo surgieran de la aplicación a la misma de las reglas del fabordón. En tal caso, y como ya indicamos en el capítulo anterior, las diferencias de realización se deberían a pequeñas licencias en la aplicación de dichas reglas o a ligeras modificaciones del resultado de la misma. Finalmente, ante la posibilidad de que la génesis de los fabordones sea debida a un proceso compositivo que se aleja del uso estricto de una técnica de realización, cabe considerar que las distintas sonoridades respondan a la preferencia de distintos compositores.

Junto al préstamo melódico y al recurso de los esquemas armónico-melódicos, la detallada concordancia existente entre los fabordones que integran algunas de las variantes presentadas en el Ejemplo 4.4 vuelve a remitir a la transmisión fidedigna de estructuras polifónicas completas, probablemente respaldada por el soporte escrito. Estos tres recursos, no obstante, no agotan las posibilidades formularias de la tradición. Por un lado, es posible que el dúo Cantus-Tenor también fuera objeto de reutilización. Por razones obvias, esta opción es imposible de rastrear. Por el otro, contamos con testimonios que indican que en ocasiones se reutilizaba la primera sección de una fórmula para, mediante el añadido de una *differentia* distinta, disponer de fabordones en

distintos tonos (Ej. 4.4). Tal procedimiento sería posible, obviamente, entre fabordones que emplean el mismo tono de recitado.²⁵⁵ La conclusión principal extraíble del repertorio estudiado es la heterogeneidad de procedimientos, todos ellos basados en el recurso del préstamo.

Ejemplo 4.4 E-Bbc M681, fols. 72v-74: concordancia parcial entre fabordones de distinto tono

Tono V

Musical score for Tono V, featuring four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with Latin lyrics: "Lau-da-te pu-e-ri Do-mi-num; Lau-da-te no-men Do-mi-ni." The score includes dynamic markings like *mf* and *S.* (Sostenuto).

Tono VIII

Musical score for Tono VIII, featuring four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with Latin lyrics: "Di-xit Do-mi-nus Do-mi-no me-o: Se-de a de-xtris me-is." The score includes dynamic markings like *mf* and *S.* (Sostenuto).

A juzgar por la presencia en las fuentes de la fórmula α , el recurso de la fórmula melódica tuvo una importancia central en el panorama descrito. Es interesante incidir en la posibilidad de que la fórmula α ejerciera en el género del fabordón la función de “elemento identificativo”. Es difícil, no obstante, dilucidar por qué esta fórmula específica, y no otra, se convirtió en un elemento de uso generalizado. Es posible que ya

²⁵⁵ Para otro testimonio del mismo procedimiento, véase Capítulo 9.

fuera ampliamente conocida y empleada en una hipotética tradición anterior de fabordón a tres voces. El contenido de las fuentes conservadas sugiere, no obstante, que su difusión y la de las fórmulas polifónicas basadas en ella estuvo estrechamente vinculada a la transmisión de colecciones de fabordones ordenados por tonos. En efecto, cinco de las nueve colecciones conservadas se basan exclusivamente en el empleo de la misma como *cantus firmus*. Tres de las cuatro restantes la emplean para algunas de las piezas que contienen.²⁵⁶ En tal caso, su presencia en fuentes instrumentales impresas, y por lo tanto de mayor difusión, pudo ser un factor importante.

La fórmula α y las estructuras polifónicas basadas en la misma no representan, no obstante, la totalidad del repertorio conservado, por lo que no deben ser confundidas con el panorama global de la tradición. Un importante número de fabordones emplean como *cantus firmus* otras melodías derivadas de los tonos salmódicos o bien los propios tonos. Quizás otras melodías jugaron un papel similar al de la fórmula α , pero no nos han llegado testimonios suficientes para proceder a su clara identificación. Quizás otras estructuras polifónicas gozaron de cierta difusión. Por otro lado, la presencia de fabordones que no se ajustan a los principios esenciales de la técnica descrita por Monachus, sugiere que, junto a la reutilización de material, se continuaron componiendo fabordones nuevos desvinculados de un empleo estricto de la misma.²⁵⁷

La heterogeneidad de recursos descrita podría dar cuenta de ciertos rasgos musicales característicos del fabordón de versículo único de tradición hispánica que lo distinguen de la tradición italiana. Según Bradshaw, el aspecto esencial del fabordón a cuatro voces es la sucesión de acordes en estado fundamental. Esta afirmación comporta la creación de una definición canónica que, aunque útil, dificulta una clasificación para aquellos testimonios que no se ajustan estrictamente a la misma. Un ejemplo interesante de este problema se encuentra en la valoración de Bradshaw acerca de los fabordones incluidos por Adrian Coclico en su tratado *Compendium musices* (Nuremberg, 1552), que incluye en cada cadencia un acorde en primera inversión (Ej. 4.5).²⁵⁸ Ante este hecho, Bradshaw optó por definir los ejemplos de Coclico como un híbrido entre dos tradiciones. En sus palabras, no pueden ser considerados “neither fauxbourdon, because

²⁵⁶ Las cinco fuentes son *E-Bbc M454*, *E-Bbc M1166/1967*, *E-LEdc 1* y los impresos de Venegas de Henestrosa y Hernando de Cabezón. Algunas de las piezas de las colecciones de *E-Tc 21*, *US-BLI 2* y *E-Bbc M682* emplean la fórmula. Finalmente, *E-MO 750* no presenta rastro del empleo de la misma.

²⁵⁷ Según Rubio Piqueras, *Música y músicos toledanos. Contribución a su estudio*, 102, la composición de *fabordones* sobre salmos era una de las pruebas habituales en las oposiciones al cargo de maestro de capilla. Esta afirmación fue citada por Stevenson, *Spanish Cathedral Music in the Golden Age*, 29, en la sección dedicada a la oposición de Morales al cargo de maestro de capilla de la catedral de Toledo que tuvo lugar en el año 1545. Bradshaw, *The falsobordone: a study*, 45, y Nelson, *The integration*, 283, por su lado, la repiten, afirmando que la composición de un fabordón formó parte de las pruebas de la oposición que tuvo lugar dicho año. Como Rubio Piqueras explica, sin embargo, la descripción de las pruebas de la oposición no se ha conservado.

²⁵⁸ Adrian Coclico, *Compendium musices* (Nuremberg, 1552), L iijv-L iv. Al presentar este caso, Macchiarella, *Il falsobordone*, 136, señala que los acordes en primera inversión están completamente ausentes en fabordones italianos posteriores. Aunque Bradshaw, *The falsobordone*, 44, por su lado, no establece distinción entre tradiciones, el hecho de que una parte importante de su trabajo se centre en testimonios italianos puede ser interpretado en el mismo sentido que la afirmación de Macchiarella.

there are no parallel six-three chords, nor are they true falsobordone, because the composer alternates root position and first inversion triads”.²⁵⁹

Ejemplo 4.5. Adrian Coclico, fabordón de Tono I (*Compendium musices*, fol. L iijv)

The image shows a musical score for a piece by Adrian Coclico. It consists of four staves. The top three staves are vocal lines, and the bottom staff is a basso continuo line. The lyrics are: "Di - xit Do - mi - nus Do - mi - no me - Se - de a de - xtris me - is." The basso continuo line features two vertical boxes highlighting specific chord positions. The first box is around the word "me" and the second is around the word "is".

Entre los fabordones hispánicos los testimonios que hacen uso de acordes en primera inversión no son escasos. Y no únicamente entre las fuentes más tempranas, tratadas en el trabajo de Bradshaw, sino en fuentes copiadas a lo largo de todo el siglo XVI y a principios del siglo XVII.²⁶⁰ En el Ejemplo 4.6 presentamos dos casos representativos de los extremos cronológicos opuestos. En primer lugar, uno de los fabordones de la colección completa de *E-Bbc M454*. En segundo, una pieza tomada de *E-LEdc 1*. En ambos casos, se trata de fabordones de Tono I que disponen el *cantus firmus* en la voz superior, si bien el primero emplea como tal la fórmula α mientras el segundo usa el tono salmódico original.

²⁵⁹ Bradshaw, *The falsobordone*, 44.

²⁶⁰ Para *Ibid.*, 37., la presencia de acordes en primera inversión en testimonios hispánicos es un reflejo más de la orientación tonal de los mismos. En palabras del especialista, su empleo demuestra un esfuerzo, por parte de los compositores, por dotar a las cadencias de mayor direccionalidad en favor de la cadencia perfecta final.

Ejemplo 4.6. Acordes en primera inversión en fabordones hispánicos

E-Bbc M454, fols. 144v

A musical score for a four-part setting in G major. The score consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music is in 4/4 time. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The third staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The fourth staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The music features first-inversion chords, with the bass line moving in a stepwise fashion. There are some markings above the notes, including 'f' and 'S'.

E-LEDc 1, fols. 1v-2

A musical score for a four-part setting in G major, with Latin lyrics. The score consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music is in 4/4 time. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The third staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The fourth staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The lyrics are: "2. Do - nec po - nam i - ni - mi - cos tu - os sca - bel - lum pe - dam tu - o - rum." The music features first-inversion chords, with the bass line moving in a stepwise fashion. There are some markings above the notes, including 'f' and 'S'.

Los testimonios presentados en el ejemplo ponen de manifiesto lo inadecuado de la definición de Bradshaw para el caso hispánico. Una explicación alternativa fue propuesta por Nelson, quien vio en la identificación de una reducida serie de patrones armónicos con los tonos como el rasgo más definitorio del fabordón hispánico. La teoría tiene la ventaja de que podría dar cuenta de todo tipo de desviaciones respecto al empleo exclusivo de acordes fundamentales propio de la tradición italiana. Sin embargo, su propuesta padece de dos problemas importantes de orden metodológico. El primero radica en pretender ofrecer una descripción comprehensiva del fenómeno en un marco cronológico que abarca más de dos siglos. Para la elaboración de la hipótesis que nos ocupa, resulta que Nelson halla confirmación de los elementos observados en el repertorio del siglo XVI en tratados teóricos de mediados del siglo siguiente e incluso del siglo XVIII.²⁶¹

²⁶¹ Es el caso del tratado *El porqué de la música* de Andrés Lorente (Alcalá de Henares, 1672) y de las *Reglas generales de acompañar en órgano, clavicordio y arpa* de Joseph Torres y Martínez Bravo (Madrid, 1702).

El segundo problema de la hipótesis de Nelson está relacionado con las fuentes específicas del siglo XVI que emplea. En primer lugar, porque sus observaciones están fundamentadas en un número de fuentes excesivamente reducido si de lo que se trata es de forjar una descripción global y fundamentada del panorama hispánico en dicho siglo.²⁶² En segundo, porque se da el caso de que en la práctica totalidad de las fuentes que consulta identificamos una importante presencia de la fórmula α .²⁶³ Sin saberlo, así, Nelson confundió el carácter unitario de las fuentes empleadas, la mayoría de las cuales, casualmente, son representativas del fenómeno formulario por nosotros descrito, con un rasgo definitorio del panorama global de la tradición. El resultado es una visión distorsionada y fragmentaria de la realidad. Los esquemas armónicos a los que la musicóloga redujo los testimonios por ella estudiados no son representativos sino de una parte del repertorio conservado: los de Tono I, por ejemplo, no contemplan la presencia de acordes en primera inversión en el hemistiquio inicial, esto es, la posible sonoridad de una pieza que no respeta las reglas propias de la técnica del fabordón.

Antes de pasar a tratar los fabordones elaborados de *E-Bbc MI166/1967*, una pieza concreta de su colección de fórmulas, el fabordón adicional para Tono VII, merece un breve comentario (Ej. 4.7).²⁶⁴ Lo interesante de esta pieza es que se trata de uno de los testimonios más tempranos de fabordón simple conservados en las fuentes de la Península Ibérica. Aunque se conservan fabordones simples que disponen el *cantus firmus* en la voz superior, la mayoría de fabordones simples conservados en las fuentes hispánicas —cuyo número, dicho sea de paso, es sorprendentemente escaso— disponen el *cantus prius factus* en la voz del Tenor. El que nos ocupa es un testimonio de ello. Una posible explicación del vínculo entre las dos características podría estar relacionada con la elaboración de las cadencias, ya señalada: dispuesto en una voz distinta del Cantus, el *cantus firmus* no requeriría de ninguna modificación para adaptar su final a la cadencia de soprano, de semitono ascendente, que corresponde a la voz superior.

²⁶² Según Nelson, *The integration*, 291, los testimonios empleados se reducen a cuatro fabordones tomados de Bradshaw —y sacados, a su vez, de *E-Bbc M454* y *E-Sc 7-1-28*— y los fabordones incluidos en *P-Cug 12*, *P-Cug 242* y los impresos *Libro de cifra nueva* de Venegas de Henestrosa, *Obras de música* de Cabezón y *Arte de tañer fantasía* de Santa María.

²⁶³ Como tendremos ocasión de ver, la fórmula α es empleada sistemáticamente en *E-Bbc M454*, *P-Cug 12* y los impresos de Venegas, Santa María y Cabezón.

²⁶⁴ No es posible conocer el propósito del copista al incluir este fabordón en la colección. Según Nelson, «The Court», 209, se trata de un fabordón “para difuntos”. La observación está fundamentada en el contenido de las *Reglas generales de acompañar* de Joseph de Torres Martínez y Bravo publicadas a comienzos del siglo XVIII, por lo que su validez para un fabordón copiado más de siglo y medio antes es de fundamentación dudosa. Sobre el particular, véase Nelson, *The integration*, 292.

Ejemplo 4.7. Anónimo, fabordón de tipología simple (*E-Bbc M1166/M196*, fols. 57v-58)

The image shows a musical score for a four-part setting of a Latin text. It consists of four staves, each with a different clef and a common time signature (C). The lyrics are written below each staff. The first staff is in soprano clef (C1), the second in alto clef (C3), the third in tenor clef (C4), and the fourth in bass clef (C2). The lyrics are: "Di - xit Do - mi - nus Do - mi - no me - oc Se - de a - de - xtris me - is." The music is written in a simple style, with notes and rests clearly visible. There are some markings above the first staff, including a 'S' and a fermata. The score is presented in a clean, black and white format.

Di - xit Do - mi - nus Do - mi - no me - oc Se - de a - de - xtris me - is.

Di - xit Do - mi - nus Do - mi - no me - oc Se - de a - de - xtris me - is.

Di - xit Do - mi - nus Do - mi - no me - oc Se - de a - de - xtris me - is.

Di - xit Do - mi - nus Do - mi - no me - oc Se - de a - de - xtris me - is.

4.2. Fabordones elaborados en *E-Bbc M1166/1967*

Los dos siguientes grupos de fabordones copiados en *E-Bbc M1166/1967* presentan un interés especial en la medida que probablemente se trate de los formularios completos de salmos polifónicos más tempranos conservados en una fuente hispánica. Tres de ellos disponen el *cantus firmus* en la voz del Tenor y son de tipología simple (Tabla 4.1, núms. 12, 14 y 21). Entre el resto, todos de tipo embellecido, la mayoría dispone el *cantus firmus* en la voz superior. Por otro lado, encontramos también testimonios de *cantus firmus migrans*.

Un interés añadido de estos fabordones radica en el hecho de que acaso incluyen varias obras compuestas por Pedro de Pastrana. La primera pieza del grupo de salmos para Corpus constituye una concordancia de un salmo copiado en *E-Zac 14*, una fuente que, como ya mencionamos, ha sido vinculada a la Capilla Real, dirigida por el compositor entre 1546-1558.²⁶⁵ El hecho de que la concordancia ahora identificada se encuentre en una fuente igualmente vinculada a un contexto en el que, según José Sigüenza, estuvo activo Pastrana no hace sino fortalecer la atribución.²⁶⁶ Cabe la posibilidad, así, de que varios de los fabordones elaborados de *E-Bbc M1166/1967* fueran obra de este compositor.

Antes de pasar a comentar las características musicales de las piezas que nos ocupan, consideramos imprescindible un comentario acerca de la identificación del contexto de interpretación. En el caso del grupo para Corpus, los tonos de los fabordones no se corresponden con los modos de las antífonas de Vísperas de la festividad de Corpus habituales en los antifonarios pretridentinos hispánicos. Semejante falta de correspondencia es característica de los grupos de fabordones que responden a esta tipología de transmisión, por lo que es imprescindible dedicarle cierta atención. La divergencia tiene dos explicaciones posibles. La primera, la falta de unidad característica de los usos litúrgicos pretridentinos. Para tratar el caso adecuadamente conviene realizar un pequeño salto en la Historia.

La fiesta del Corpus fue introducida por primera vez en un uso litúrgico católico en el año 1246 por el obispo de Lieja.²⁶⁷ El arcediano de la catedral de dicha ciudad, Jacobo Pantaleón, se convertiría pocos años más tarde en el Papa Urbano IV (1261-1264), quien la sancionaría oficialmente como parte integrante de la liturgia romana. Su verdadera expansión no se produjo, no obstante, hasta su confirmación en el Concilio de Viena (1313), a instancias de Clemente V (1305-1314).²⁶⁸ Aunque existieron varias versiones primitivas, el contenido textual de la liturgia de la festividad tal como hoy lo

²⁶⁵ Sobre la actividad documentada de Pastrana véase Gómez, «Una versión a 5 voces», 157-160 y Gómez, «Pastrana, Pedro de», 227.

²⁶⁶ La referencia más temprana a la afirmación de Sigüenza se encuentra en Moll, «Notas para la historia musical de la corte del Duque de Calabria», 133.

²⁶⁷ Una buena explicación de la compleja génesis del formulario litúrgico moderno para la festividad de Corpus Christi en Mathiesen, «The Office», 19-29.

²⁶⁸ Pascher, *El Año Litúrgico*, 291. La propia orden dominica, a la que pertenecía Tomás de Aquino, no introdujo la fiesta hasta los Capítulos Generales de 1321 y 1322. Gy, «L'Office du Corpus», 491.

conocemos fue el que gozó de mayor difusión. El formulario de las Horas se conoce como *Sacerdos*, siguiendo la práctica medieval de denominar los formularios por el incipit de la primera antífona de Vísperas, y ha sido tradicionalmente atribuido a Tomás de Aquino.²⁶⁹ El formulario prescribe la interpretación de dos grupos de antífonas distintos para primeras y segundas Vísperas, si bien el segundo de ellos era en realidad una repetición de las antífonas de Laudes. El Breviario romano, por su parte, tomó el primer grupo para ambos oficios de Vísperas, destinando el segundo únicamente a la salmodia de Laudes.²⁷⁰ Una disposición que encontramos también en breviarios hispánicos del siglo XVI.²⁷¹

Las melodías de las antífonas de las Vísperas de Corpus, como el resto del repertorio cantado de la festividad, se tomaron de otras piezas preexistentes. Estas piezas han podido ser identificadas gracias a un manuscrito del último tercio del siglo XIII (*F-Pn lat. 1143*) probablemente copiado para uso de la Curia Romana, que indica con qué melodías, pertenecientes a otras festividades, debían interpretarse dichas antífonas.²⁷² La selección de los cantos centonizados se llevó a cabo siguiendo el criterio modal característico de los oficios rimados, ordenando los dos grupos del Modo I al Modo V: la primera antífona usa el primer modo, la segunda antífona el segundo, etc.²⁷³

En la Tabla 4.2 presentamos los incipit textuales de las antífonas de primeras y segundas vísperas del formulario *Sacerdos*, junto con los cantos preexistentes de los que tomaron sus melodías, y los modos de éstas.²⁷⁴ Se trata del grupo que encontramos

²⁶⁹ Aunque la atribución a Santo Tomás ha sido un tema controvertido, los últimos estudios la rechazan. Mathiesen, «The Office», 26. Otra versión, también ocasionalmente atribuida a Santo Tomás, es conocida como *Sapientia*, y se cree un texto provisional que fue utilizado en la primera celebración de la festividad, el año 1264. Es interesante destacar que, si bien se trata de un formulario que casi nunca encontramos entre las fuentes litúrgicas pretridentinas europeas, se usó en la localidad natal de Urbano IV —donde estableció su residencia tras el pontificado— hasta el siglo XVII. Se ha propuesto la hipótesis de que el propio Urbano IV se encargara de difundir el formulario *Sacerdos* junto a la Bula *Transiturus*, constituyendo así el primer caso en la historia de la Iglesia católica en que una bula papal impone el texto litúrgico de una festividad, además de prescribir su observancia. Véase Gy, «L'Office du Corpus», 495-498.

²⁷⁰ *Breviarium Romanum* (Roma, 1568), 454.

²⁷¹ Véanse, por ejemplo, los siguientes breviarios: *Breviarium Barcinonense* (Barcelona, 1560), fols. 145-145v; *Breviarium secundum novum ritum Vicensis ecclesiae* (Lyon, 1557), fol. 235; *Breviarium secundum consuetudinem monachorum congregationis sancti Benedicti* (Montserrat, 1519), fol. 149. En algunos casos, uno de los dos oficios de Vísperas no contiene indicación alguna, con lo que probablemente debía interpretarse también el formulario del otro oficio. Es el caso del *Breviarium secundum consuetudinem Sanctae Ecclesiae Toletane* (Lyon, 1551), fol. 158 y el *Breviarium secundum Illerdensis ecclesiae consuetudinem* (Lérida, 1479), fol. 139.

²⁷² Para una edición facsimilar de *F-Pn lat. 1143*, véase Corrigan, *Paris, i lioth ue nationale, fonds latin 1143*. Véase también, en referencia al proceso de centonización, Gy, «L'Office du Corpus», 500 y Pascher, *El Año Litúrgico*, 294.

²⁷³ Para los oficios rimados, véase Hughes, «Modal Order and Disorder in the Rhymed Office», 30.

²⁷⁴ La rápida difusión de este conjunto de melodías por el orbe católico y, más concretamente, por la Península Ibérica se pone de manifiesto por su presencia en *E-Bbc M705*, fol. 61v, un antifonario de principios del siglo XIV, procedente de un centro secular de la diócesis de Barcelona. Un indicio para establecer la datación del manuscrito no mucho más allá de la primera mitad del siglo XIV se encuentra en el hecho de que no incluye la festividad de las Santísima Trinidad, establecida oficialmente por Juan XXII en 1334. Sobre el particular, véase Pascher, *El Año Litúrgico*, 283. La presencia de San Cucufate en el Propio de los Santos indica la procedencia barcelonesa.

habitualmente en los antifonarios hispánicos del siglo XVI, y también el que pasó a formar parte de la liturgia romana moderna, aunque con algunos cambios realizados durante la revisión de que fue objeto para la publicación del Breviario de 1568.²⁷⁵ Con el fin de ilustrar claramente la falta de correspondencia, en la columna externa derecha se incluyen los tonos del grupo de fabordones de *E-Bbc M1166/1967*.

Tabla 4.2. Antifonas de Vísperas de la Festividad de Corpus Christi

	Antifonas	Canto centonizado	Modo	<i>E-Bbc M1166/1967</i>
1as Vísperas	Sacerdos in aeternum	Gloria tibi trinitas	I	I
	Miserator Dominus	Totus orbis	II	VII
	Calicem salutaris	Pudore bono	III	IV
		Iuste et sancte vivendo	IV	VIII
	Sicut novellae olivarum	Innocenter puerilia iura	V	VI
	Qui pacem ponit			
2as Vísperas	Sapientia aedificavit	Adest dies	I	
	Angelorum esca	Pauper esca	II	
	Pinguis est panis Christi	Scala caelo	III	
	Sacerdotes sancti incesum	Ingressus ángelus	IV	
	Vincenti dabo manna	Ex quo omnia	V	

Si bien el formulario descrito, con sus textos y sus melodías, fue el de más importante difusión, convivió, como es habitual en la liturgia pretridentina, con otros formularios alternativos. Un caso que ilustra esta falta de homogeneidad, así como aspectos interesantes del proceso de recepción de la fiesta del Corpus en la Península Ibérica se encuentra en el manuscrito M888 de la Biblioteca de Catalunya (*E-Bbc M888*) un antifonario del siglo XIV. Procedente de un monasterio jerónimo no identificado, aunque probablemente catalán, *E-Bbc M888* es un manuscrito de 127 folios cuyo cuerpo principal, que contiene antifonas y responsorios para los oficios mayores del Propio del Tiempo y el Propio de los Santos, fue copiado por una sola mano.²⁷⁶ A esta labor fueron añadidos, por diversas manos posteriores, los cantos de algunas festividades adicionales. Debido a su temprana fecha, la sección principal no contempla la festividad del Corpus. El último añadido al final de la fuente, no obstante,

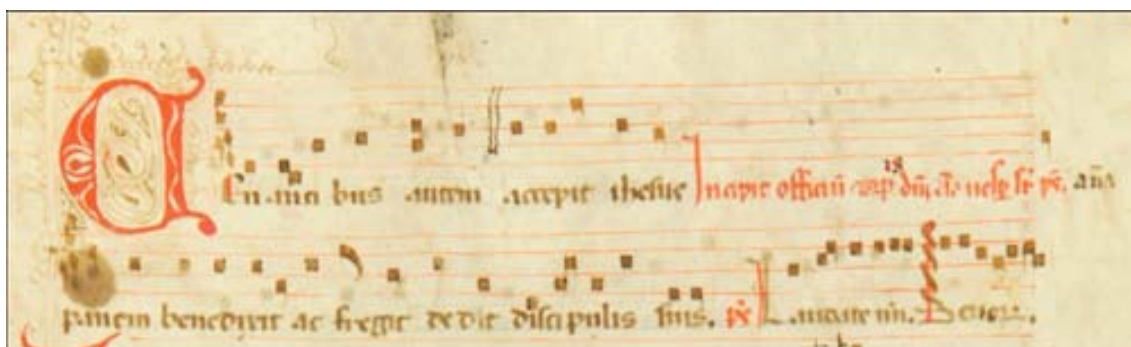
²⁷⁵ Mathiesen, «The Office», 20.

²⁷⁶ La mayor parte del fondo de fuentes litúrgico-musicales pretridentinas conservado en la Biblioteca de Catalunya es de procedencia catalana. Un posible candidato para la procedencia de este antifonario es el Monasterio de San Jerónimo del Valle de Hebrón, Barcelona, probablemente fundado en 1365 y hoy desaparecido. Podemos descartar, en cambio, el monasterio de San Jerónimo de la Murtra, situado en Badalona, localidad vecina de Barcelona, ya que no fue fundado hasta principios del siglo XV.

consiste en un formulario completo para dicha festividad, sugiriendo que las manos secundarias pudieron llevar a cabo su labor bastante tiempo más tarde que la copia del cuerpo principal.²⁷⁷ Una diferencia temporal que las diferencias en las respectivas notaciones parecen confirmar.²⁷⁸ Sea como fuere, lo más interesante de esta fuente es constatar que el conjunto melódico de dicho formulario presenta importantes variantes respecto al contenido del oficio habitual.

En primer lugar, la mano responsable de la copia de este formulario incluyó un grupo de antífonas para las primeras Vísperas distintas a las que abren el formulario *Sacerdos*. En este caso, el copista se limitó a copiar la primera antífona, *Cenantibus autem accepit*, seguida del incipit del salmo (Il. 4.1). La antífona, por su parte, presenta una melodía en Modo I muy parecida al centón empleado para la primera antífona del formulario *Sacerdos*. Al no poder identificar el resto de antífonas del nuevo formulario, sin embargo, no podemos descartar que el cambio conllevara para ellas un corpus modal distinto. Especialmente interesante es el hecho de que el salmo que la sigue sea el 137, *Laudate nomen Domini*, habitualmente destinado a las Vísperas del jueves, un elemento más que ilustra las múltiples posibilidades de la variedad del panorama litúrgico pretridentino. La inclusión de un grupo distinto de antífonas para las primeras Vísperas, en cualquier caso, relega al grupo *Sacerdos* a las segundas Vísperas y evita la repetición de las antífonas del oficio de Laudes.

Ilustración 4.1. *E-Bbc M888*, fol. 120 (detalle)



También en el corpus melódico de las segundas Vísperas de *E-Bbc M888* identificamos variantes importantes.²⁷⁹ Una comparación de estas melodías con las más habituales, empleadas en los libros litúrgicos modernos y concordantes con el

²⁷⁷ El formulario de Corpus ocupa íntegramente el último fascículo.

²⁷⁸ El cuerpo principal presenta una notación cuadrada de trazo muy fino, todavía cercano al propio de la notación aquitana. La notación cuadrada de los añadidos, por su parte, ya está totalmente consolidada.

²⁷⁹ Otro detalle curioso de esta fuente es una alteración del orden de los dos últimos salmos de la serie, *Beati omnes* y *Lauda Jerusalem*.

antifonario barcelonés *E-Bbc M705* así como con otros muchos antifonarios europeos pretridentinos, pone rápidamente de manifiesto que, a excepción de la primera pieza, el resto tomaron sus melodías prestadas de otros cantos.²⁸⁰ Los modos de las antífonas del formulario de *E-Bbc M888* —I, I, II y IV, respectivamente— presentan, así, diferencias respecto al orden del oficio rimado más habitual —Modos I, II, III y V— (Ej. 4.8).²⁸¹ El supuesto de que un caso similar pudiera haberse dado en el uso litúrgico observado por la capilla encargada de interpretar los fabordones de *E-Bbc M1166/1967*, ya fuera por la inclusión de un formulario de antífonas distinto en las primeras Vísperas, ya por un corpus melódico con variantes, daría cuenta de la falta de correspondencia de los tonos de los fabordones de *E-Bbc M1166/1967*.

Ejemplo 4.8. Variantes de las antífonas de Vísperas del Corpus

Antifona 1 (*E-Bbc M888*, fol. 126. Modo I)

Sa cer - dos in ae - ter - num Chri - stus Do - mi - nus se - cun - dum or - di - nem Mel - chi - se - dech,
pa - nem et vi - num ob - tu - lit. Dixit Dominus Euouae

Antifona 1 (LU 956. Modo I)

Sa cer - dos in ae - ter - num Chri - stus Do - mi - nus se - cun - dum or - di - nem
Mel - chi - se - dech, pa - nem et vi - num ob - tu - lit. Euouae.

Antifona 2 (*E-Bbc M888*, fol. 126. Modo I)

Mi - se - ra - tor Do - mi - nus e - scam de - dit ti - men - ti - bus se in me - mo - ri - am
su - o - num mi - ra - bi - li - um. Confitebor tibi Euouae

²⁸⁰ El *Liber Usualis* recoge las melodías habituales de los antifonarios pretridentinos. Algunos son citados en Mathiesen, «The Office», 29. Otros pueden consultarse en la base de datos electrónica de Cantus Planus.

²⁸¹ Al ser *E-Bbc M888* una fuente de uso monástico, las Vísperas solo incluyen cuatro antífonas. En este caso, se omite la que en el uso catedralicio ocupa el cuarto lugar.

Antífona 2 (LU 956. Modo II)

Mi-se-ra-tor Do-mi-nus es-cam de-dit ti-men-ti-bus - se in me-mo-ri-am
su-o-rum mi-ra-bi-li-um. Euouae.

Antífona 3 (E-Bbc M888, fol. 126. Modo II)

Ca-li-cem sa-lu-ta-ris ac-ci-pi-am, et sa-cri-fi-ca-bo hos-ti-am lau-dis.
Credidi Euouae.

Antífona 3 (LU 956 Modo III)

Ca-li-cem sa-lu-ta-ris ac-ci-pi-am, et sa-cri-fi-ca-bo hos-ti-am lau-dis.
Euouae.

Antífona 4 (E-Bbc M888, fol. 126-127. Modo IV)

Qui pa-cem po-nit fi-nes Ec-cle-si-ae, fru-men-ti a-di-pe sa-ti-at nos Do-mi-nus.
Lauda Jerusalem Euouae.

Antífona 5 (LU 957 Modo V)

Qui pa-cem po-nit fi-nes Ec-cle-si-ae, fru-men-ti a-di-pe
sa-ti-at nos Do-mi-nus. Euouae.

Tampoco ha sido posible identificar un conjunto de antífonas concretas para las que fue compuesto el grupo de fabordones elaborados dedicado a la Virgen. Por lo demás, si bien este grupo de salmos es efectivamente común en los breviarios pretridentinos para las Vísperas de fiestas marianas, no es la única posibilidad. Y también las antífonas que acompañaban a estos salmos en cada festividad podían variar

por completo en función de los distintos usos litúrgicos. Presentamos en la Tabla 4.3, a título de ejemplo, los salmos y antífonas de las fiestas marianas tal como aparecen en cuatro breviarios pretridentinos peninsulares: uno de la Orden benedictina publicado en 1519, el toledano de 1551, el vicense de 1557 y el barcelonés de 1560. Como se aprecia claramente, la variedad es la regla: aunque el grupo típico que aquí nos ocupa —salmo 109, 112, 121, 126, 147— es el que goza de mayor presencia, éste no tiene por qué coincidir en la misma festividad de dos usos distintos. Si bien las antífonas de algunas fiestas coinciden, las concordancias exactas son muy escasas. Ante tal variedad, la única posibilidad de relacionar el grupo de fabordones de *E-Bbc M1166/1967* con una festividad concreta sería identificar un breviario del uso para el que fue compilado.

La variedad litúrgica pretridentina ofrece una explicación plausible para la falta de concordancia de los tonos de los fabordones elaborados de *E-Bbc M1166/1967* y los modos de las antífonas de las correspondientes fiestas. El calibre del problema es, no obstante, mucho mayor, pues afecta a una parte importante del repertorio de polifonía salmódica para Vísperas compuesto, dentro y fuera de la Península Ibérica, durante los siglos XVI y XVII. Sin ir más lejos, se repite en la que probablemente sea la colección de Vísperas más conocida del período, esto es, el *Vespro della Beata Virgine* de Claudio Monteverdi (Venecia, 1610). En el caso hispánico, encontramos ejemplos similares en los salmos de Tomás Luis de Victoria y Juan Navarro.

El tema de la aparente contradicción entre formularios de salmos polifónicos y la variabilidad modal de las antífonas que los acompañarían en distintas festividades fue convenientemente desarrollada por Jeffrey Kurtzman. Ante la problemática que presenta el grupo de salmos de las Vísperas de Monteverdi, la organización tonal de cuyos salmos no se corresponde con las antífonas de ninguna festividad mariana, Kurtzman propuso la posibilidad de que, con el fin de establecer la adecuada correspondencia, las antífonas de las distintas festividades fueran objeto de transposición.²⁸² Si tal era el caso, la correspondencia con el salmo pudo establecerse siguiendo dos procedimientos distintos: tomando como referencia la nota del recitado, o bien primando la coincidencia entre la nota final de la antífona y la inicial del salmo. El tipo de transposición, por otro lado, pudo realizarse modificando los intervalos según la nueva escala, o bien respetando los intervalos de la pieza original.²⁸³

²⁸² Por cuestiones de registro, el caso contrario, esto es, que el salmo polifónico se adaptara a las antífonas parece poco probable. Véase Kurtzman, «The liturgy of Vespers and the ‘Antiphon Problem’», 56-78. La misma falta de correspondencia se da en otras colecciones de fabordones impresas en Italia a finales del siglo XVI y principios del XVII.

²⁸³ Aunque, como el propio Kurtzman comenta, la transposición “real” daría por resultado un choque sonoro notable, en un contexto en el que el canto llano era básicamente aprendido de memoria esta opción es, a nuestro juicio, más plausible.

Tabla 4.3. Antifonas de Segundas Vísperas para festividades marianas en breviarios pretridentinos

	<i>Breviarium secundum consuetudinem monachorum congregationis sancti Benedicti (Montserrat, 1519)</i>	<i>Breviarium secundum consuetudinem Sanctae Ecclesiae Toletane (Lyon, 1551)</i>	<i>Breviarium secundum novum ritum Vicensis ecclesiae (Lyon, 1557)</i>	<i>Breviarium Barcinonsensis (Barcelona, 1560)</i>
Purificación	Salmos : 109, 110, 111, 131 Tecum principium Redemptionem misit Exortum est in tenebris De fructu ventris tui (fol.189)	109, 110, 111, 129, 131 Tecum principium Redemptioem misit dom. Exortum est in tenebris Apud Dominum miseric. De fructu ventris tui (fol.327v) (=navidad)	109, 110, 111, 129, 131 Obtulerunt pro eo Simeon iustus Responsum accepit simeon Accipiens simeon Senex puerum portabat (fol.328v)	109, 110, 111, 129, 131 Tecum principium Redemptioem misit dominus Exortum est in tenebris Apud Dominum misericordia De fructu ventris tui (fol.332v)
Anunciación	109, 112, 121, 131 Missus est Gabriel Ave Maria Ne timeas De fructu ventris tui (fol. 213)	109, 112, 121, 126, 131 Missus est Gabriel Ave Maria Ne timeas Dabit ei dominus De fructu ventris tui (fol. 350)	109, 112, 121, 126, 147 Missus est Gabriel Ave Maria Quomodo siet istud Ne timeas Ecce ancilla domini (fol. 344)	109, 112, 121, 126, 147 Angelus Domini nuntiavit Spiritus sanctus in te Quomodo fiet istud Angele Ecce ancilla domini Beatam me dicent omnes (fol. 359)
Visitación	109, 112, 121, 131 Cum ad currendam viam Cum in monte Gratiam in labiis De fructu ventris tui (fol. 256)	109, 112, 121, 126, 147 Exurgens ecce Maria Montana conscendit Unde hoc mihi filiae Egredimini in occursum Festina virgo suavissima (fol. 393)	109, 112, 121, 126, 147 Ut vox Mariae Nativitatem suam Nondum senserat Infinuavit illi gratia Ex secreto maternorum (fol. 381)	2, 59, 62, Cántico, 66 Sacra dedit eloquia Tunc exultavit animus Vera humiliatio fuit Magna perfecit Maria tribus mencibus (fol. 399v)
Natividad	109, 112, 121, 131 Hodie nata est virgo Beatissime virginis maria Ista est speciosa electa De fructu ventris tui (fol. 320)	109, 110, 111, 129, 131 Tecum principium Redemptioem misit dom. Exortum est in tenebris Apud Dominum miseric. De fructu ventris tui (fol. Xx)	109, 112, 121, 126, 147 Nativitas gloriose Nativitas est hodie Cum iocunditate Regali ex progenie Corde & animo (fol. 424v)	92, 59, 62, Cántico, 66 O felix Maria Beata Maria sublimis Quando nata est virgo Corde & animo Regali exprogenie (fols. 443-443v)
Expectación	109, 112, 121, 131 Missus est Gabriel Ave Maria Ne timeas De fructu ventris tui (fol. 150)	109, 112, 121, 126, 131 Missus est Gabriel Ave Maria Ne timeas Dabit ei dominus De fructu ventris tui (fol. 538v)	109, 112, 121, 126, 147 Propheta praevicaverunt Ne timeas Maria Paradisi Porta Ecce virgo concipiet Beate me dicent (fol. 314)	92, 59, 62, Cántico, 66 Propheta praevicaverunt Ne timeas Maria Paradisi Porta Ecce virgo concipiet Beate me dicent (fol. 520)

En el caso hispánico, la explicación de Kurtzman resulta respaldada por el estudio de Nelson sobre la alternancia de canto llano y órgano en la liturgia hispánica del siglo XVII.²⁸⁴ Tal como ella afirma, la dificultad que, debido a la amplitud del registro, presentaría para la voz humana cantar los salmos respetando las alturas tal como se escribían es obvia. Aceptar la posibilidad del recurso habitual de la transposición es, así, una cuestión de sentido común. La costumbre de transponer es confirmada, por otro lado, por testimonios teóricos del siglo XVIII.²⁸⁵

Un testimonio interesante del siglo XVI de la costumbre de adecuar la tesitura del canto llano a la comodidad de los cantores se encuentra en el último capítulo de un pequeño tratado de canto llano añadido al final del *Ordinarium Barcinonense* de 1569.²⁸⁶ Bajo el título de *Regla per a be entonar tota cosa en lo cor*, se expone un procedimiento para la elección de una tesitura adecuada al iniciar el canto, esto es, la más cómoda para todo el coro. Dicho procedimiento consiste en que el responsable de dar el tono localizara la nota más grave que era capaz de cantar y, tomándola como punto de referencia, iniciara el canto una octava por encima.²⁸⁷ Aunque poco conocido, el testimonio barcelonés es un reflejo claro de la poca importancia que en el siglo XVI se otorgaba a la afinación absoluta, hecho que respalda la hipótesis de Kurtzman acerca del recurso de transportar las antífonas que acompañaban a la salmodia polifónica. Si el tipo de transposición concreta que se llevaba a cabo continúa siendo una incógnita, el recurso ofrece una explicación sólida a la problemática de la falta de correspondencia tonal de los fabordones elaborados de *E-Bbc M1166/1967* —desaparece todo inconveniente de vincular el primer grupo con el Corpus y el segundo con cualquiera de las festividades marianas en las que se cantaran los salmos que lo conforman— y de otras colecciones que más adelante comentaremos..

Una parte importante de los testimonios de fabordón conservados en las fuentes peninsulares se limitan a fórmulas de un solo versículo. Aunque aplicadas al canto de salmos o cánticos, se trata de piezas estróficas, no nos proporcionan información acerca del resultado efectivo de su aplicación. El estudio de los fabordones elaborados, por el contrario, puede arrojar luz sobre dicho resultado. Los fabordones elaborados, entre ellos los de la fuente valenciana, nunca incluyen música para todos los versículos,

²⁸⁴ Nelson, «Alternatim practice», 239-257.

²⁸⁵ En su *Arte de canto llano* (Madrid, 1719), Antonio Martín y Coll observa que la entonación de todos los salmos debe hacerse en una cuerda de recitado fija. Por su lado, Francisco Valls afirma en su *Mapa Armonico práctico*, redactado entre 1741-42, que los organistas debían emplear el recurso del *transporte de los tonos* con el fin de evitar la fatiga de los cantantes. Ambas referencias citadas en *Ibid.*, 242 y 244.

²⁸⁶ Si la mayor parte del tratado consiste en una traducción más o menos literal del *Arte tripharia* (Osuna, 1550) y la *Declaración de instrumentos musicales* de Bermudo, el último capítulo parece una aportación personal del responsable de la traducción al catalán. Sobre el particular, véase Ester Sala, «Difusió en català», 18-19. El artículo incluye una transcripción diplomática del tratado de canto llano.

²⁸⁷ “Y perque trovar se pugue aquest punt comodo pera tots, abans de entonar lo domer Domine labia mera o Deus in adjutorium, provara en si mateix de sonar lo mes baix punt que la sua veu podrà, y de aquell prenent una ocatava amunt ço es vuyt punts mes alt, aquell será”. *Ibid.*, 42. Obviamente, en el caso de que participara un instrumento debería existir un acuerdo previo. Según los testimonios recogidos por Nelson, «Alternatim practice», sin embargo, la preferencia era, en todo caso, la comodidad de los cantores.

ilustrando el hecho sabido de que eran interpretados en alternancia con el canto llano, el órgano o los ministriles. *E-Bbc M1166/1976* presenta las dos estructuras *alternatim* más habituales de las fuentes hispánicas: en la mayoritaria (Tabla 4.1, núms. 11, 12, 14, 16, 17, 20, 21, 22, 23 y 24) el fabordón alterna uno de cada dos versículos, aplicado siempre a los versículos pares. Los impares serían interpretados en canto llano o bien por el órgano.

En la segunda opción, menos frecuente (Tabla 4. 1, núms. 13, 15, 18 y 19), el fabordón se aplica a uno de cada tres versículos, alternando en el mismo salmo con el coro y el organista. Así se indica, de hecho, en una anotación del propio manuscrito, que constituye la referencia hispánica más temprana de la participación del órgano en una interpretación *alternatim*.²⁸⁸ En el centro del folio 71, entre las voces de Altus y Bassus del segundo versículo del salmo 147, *Lauda Jerusalem*, podemos leer: “El órgano: Qui posuit/El choro: Qui emittit/El órgano: Qui dat nivem” (Il. 4.2). Gracias a esta indicación, que se repite en el folio siguiente tras el versículo sexto, sabemos que la interpretación del salmo quedaría tal como sigue (Tabla 4.4). Iniciado por el responsable de dar la entonación, el primer versículo sería interpretado en canto llano. A continuación, la capilla polifónica interpretaría el segundo versículo en fabordón. El órgano, los responsables del canto llano y de nuevo el órgano se encargarían de los tres versículos siguientes, antes de una nueva intervención de la capilla. Y este proceso se repetiría íntegramente. Por otro lado, solo una parte de la doxología de este salmo se cantaba en fabordón —*Gloria Patri ... Spiritui Sancto*—, una característica habitual de las piezas conservadas en el resto de fuentes peninsulares. La elección entre la primera y la segunda parte —*Sicut erat ... Amen*— venía determinada por el número de versículos del salmo.²⁸⁹

²⁸⁸ Nelson, «A Choirbook», 233.

²⁸⁹ En las piezas que aplican fabordón a uno de cada dos versículos, si el número de versículos es par, se iniciaba la doxología en canto llano. Si es impar, en fabordón.

Ilustración 4.2. E-Bbc M1166/1967, fol. 71



**Tabla 4.4. Estructura *alternatim* de fabordón elaborado según
E-Bbc M1166/1967, fols. 70v-72v**


Versículo	Tipología de interpretación
1. Lauda Jerusalem Dominum, lauda Deum tuum Sion.	Canto llano
2. Quoniam confortavit seras portarum tuarum, benedixit filiis tuis in te.	Fabordón
3. Qui posuit fines tuos pacem, et adipe frumenti satiat te.	Órgano
4. Qui emittit eloquium suum terrae, velociter currit sermo eius;	Canto llano
5. Qui dat nivem sicut lanam, nebulam sicut cinerem spargit,	Órgano
6. Mittit cristallum suam sicut buccellas, ante faciem frigoris eius quis sustinebit.	Fabordón
7. Emittet verbum suum et liquefaciet ea, flabit spiritus eius et fluent aquae.	Órgano
8. Qui annuntiat verbum suum Jacob, iustitias et iudicia Israel.	Canto llano
9. Non fecit taliter omni nationi, et iudicia sua non manifestavit eis.	Órgano
Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.	Fabordón
Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum. Amen.	Canto llano

Un elemento que hallamos entre los fabordones de *E-Bbc M1166/1967* y que se repetirá en colecciones de otras fuentes, en ocasiones de forma más sistemática, es el uso del metro ternario en la doxología. Tal es el caso de los dos primeros salmos, de la colección de *Beata Maria Virgine* (Tabla 4.1, núms. 16 y 17) y del *Benedictus* (núm. 24). Esta última pieza, a la que más adelante habremos de regresar, es excepcional en la medida que emplea metro ternario también para el versículo inicial, enmarcando así por ambos extremos el resto de versículos, que se encuentran en el ritmo binario más habitual. Aunque este último caso es más difícil de explicar, es posible que el uso de metro ternario en la doxología respondiera originalmente a un criterio retórico, en referencia a la triple figura de Padre, Hijo y Espíritu Santo. En colecciones de otras

fuentes que trataremos más adelante, en cambio, la alternancia de métrica afecta a otros versículos intermedios, por lo que el uso del ritmo ternario se convierte en un recurso destinado a conferir variedad al conjunto más que un elemento de carácter retórico.

En algunos de los fabordones elaborados de *E-Bbc M1166/1967* podemos observar también el empleo de la cadencia *flexa*, aplicado a versículos de especial longitud (Ej. 4.9). Tres de los testimonios que emplean este recurso describen un movimiento melódico de tercera descendente por grados conjuntos que coincide con el que presentan los tratados teóricos y libros litúrgicos de la época. Se trata de fabordones que desarrollan su recitación sobre La (Tabla 4.1, núms. 11, 13 y 15) y cuya cadencia *flexa* realiza un movimiento descendente hasta Fa. En un cuarto caso, de Tono VII (núm. 21), no se introduce cesura alguna a pesar de que la especial extensión del versículo así lo aconsejaría. Por el contrario, donde esperaríamos hallar la *flexa* se produce una simple repetición del mismo acorde del recitado, que adquiere así una extensión inusual hasta su primera cadencia, la mediante.

Ejemplo 4.9. *E-Bbc M1166/1967*: cadencias *flexa* en fabordones elaborados

a. Tono I	b. Tono IV
	
c. Tono VI	d. Tono VII
	

Aunque la elaboración melódica de alguna de estas piezas las aleja de los principios técnicos del fabordón de versículo único, lo cual en ocasiones ha llevado a preferir denominarlos como “salmos en estilo fabordón”, varios elementos confirman su estrecho vínculo con las fórmulas de un solo versículo. Es preciso subrayar que dicha elaboración se limita en realidad a una minoría de casos. El vínculo se pone sobre todo de manifiesto en el hecho de que gran parte de los fabordones elaborados de *E-Bbc M1166/1967* se formaron mediante la simple reutilización y adaptación de la misma fórmula a sus sucesivos versículos.

El *Laetatus sum* (Tabla 4.1, núm. 18) es un fabordón de Tono VIII con música para los versículos segundo y sexto del salmo, así como para la primera parte de la doxología (Ej. 4.10). El examen de la música empleada para los distintos versículos pone de manifiesto que la pieza consiste en una reutilización de la fórmula de Tono VIII de la colección inicial (núm. 8), adaptada a distintas prosodias. El mismo caso se da en el fabordón de Tono IV de la colección de Corpus (núm. 13) y en los de Tono VIII y IV de la colección dedicada a la Virgen (núms. 18 y 19), adaptaciones de las fórmulas correspondientes (núms. 4 y 8). Aunque otros fabordones (núms. 12, 14, 15 y 21), no utilizan fórmulas de la colección, el material musical empleado para sus distintos versículos no presenta más variación que la adaptación rítmica de la sección del recitado a las correspondientes prosodias. Ante esta estrecha relación musical, establecer una distinción entre fabordón y salmodia “en estilo fabordón” carece, a nuestro juicio, de todo fundamento.

Ejemplo 4.10. Anónimo, *Laetatus sum* (E-Bbc M1166/1967, fols. 78v-80)

The image displays a musical score for a piece titled "Laetatus sum" by an anonymous composer, found in manuscript M1166/1967, folios 78v-80. The score is written in E major and 4/4 time, marked with a forte (f) dynamic. It consists of four staves: three vocal staves (Soprano, Alto, and Tenor) and one basso continuo staff. The lyrics are in Latin and Spanish, with the Spanish text appearing below the Latin text. The first system of music corresponds to the lyrics: "2. Stan-tes e-rant pe-des no - - - stri in a - tri-is tu-is, Je - ru - - sa - lem." The second system corresponds to: "6. Ro-ga - te quae ad pa-cem sunt Je - ru - sa - lem, et a - bun-dan - ti - a di - li - gen - ti - bus te." The third system corresponds to: "Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i San - - - cto." The score uses a variety of note values, including minims, crotchets, and quavers, with some notes beamed together. The basso continuo line provides a harmonic foundation for the vocal parts.

Es interesante preguntarse por qué razón se copiaron fabordones elaborados que no son más que adaptaciones de la misma fórmula a distintos textos, es decir, que no son más que un reflejo exacto de un procedimiento que los cantores acostumbrarían a llevar a cabo sin respaldo escrito alguno. Si el interés por evitar errores por parte de los cantores se hallara en el origen de algún tipo de fabordón, es evidente que los testimonios que nos ocupan, y no las fórmulas de versículo único, serían el candidato perfecto.

La aparición del fabordón elaborado coincide con un proceso de renovación del repertorio que, a mediados de siglo, se produce en los centros eclesiásticos más importantes de la Península Ibérica. Dicha renovación comporta el abandono de buena parte del repertorio compuesto a finales del siglo XV y principios del XVI, en favor de la polifonía de tipo imitativo característica de la generación de Cristóbal de Morales.²⁹⁰ Si tal proceso de renovación podría dar cuenta del desarrollo estilístico identificado en el repertorio salmódico de otras fuentes de mediados de siglo XVI, no constituye una explicación satisfactoria para la génesis de los fabordones de *E-Bbc M1166/1967* que se limitan a fijar por escrito la adaptación de una fórmula polifónica. Aparentemente, tras el hecho de la escritura de estos fabordones se encuentra, por encima de todo, el interés de disponer de un grupo completo de salmos para una festividad completa. Un interés que cabría vincular tanto con aspectos relacionados con el valor otorgado a la obra escrita —esto es, al “canto de órgano”— como con aspectos puramente prácticos. Si tal interés está de algún modo relacionado con un proceso de tipo histórico es una cuestión que, por el momento, deberá quedar sin respuesta.

Entre los fabordones elaborados de *E-Bbc M1166/M1967* que se apartan significativamente de los principios técnicos de las fórmulas de versículo único podemos identificar dos niveles de desarrollo que procederemos a ilustrar mediante el *In exitu Israel* de Tono Peregrino (Ej. 4.11). Por un lado, se dan desviaciones respecto a las reglas que afectan a la propia estructura del versículo inicial. Dichas desviaciones pueden ser identificadas en el dúo Tenor-Cantus estructural, en el sentido que no respeta el movimiento paralelo estricto a distancia de sexta, así como en las voces de Altus y Bassus, que no siguen la alternancia característica respecto al Tenor, esto es, tercera y quinta en el caso del Bassus, tercera y cuarta en el del Altus.²⁹¹

El segundo nivel de desarrollo afecta a cada uno de los versículos en relación al resto. En otras palabras, la provisión de música para distintos versículos del salmo es aprovechada para introducir en cada uno de ellos una cierta elaboración que confiere variedad al conjunto. Si atendemos al segundo versículo del fabordón, podemos apreciar claramente el resultado de dicho desarrollo: aunque sin abandonar de forma significativa la homofonía característica del género, las distintas voces adquieren cierta independencia respecto al desarrollo al unísono del *cantus firmus*. De esta forma se alejan del fabordón de versículo único, así como del orden prescrito por las reglas sintetizadas por Guilelmus Monachus, tal como demuestra la presencia de un cruce de voces entre Altus y Tenor, posibilidad que dichas reglas no contemplan. Al comparar

²⁹⁰ Ruiz, «Creación del canon de polifonía sacra en las instituciones religiosas de la Corona de Castilla, 1550-1626», 218. Ruiz se centra exclusivamente en la Corona de Castilla, por lo que de momento no es posible confirmar que el proceso de renovación se produjera por igual en toda la Península Ibérica. En cualquier caso, los datos aportados por Ruiz sobre Sevilla y, en especial, Toledo, son significativos para el caso que nos ocupa.

²⁹¹ Un caso similar se da en el *Dixit Dominus* (Tabla 4.1, núm. 11) y, aunque imposible de confirmar por haberse conservado la música del primer versículo incompleta, probablemente también en otras piezas (núms. 16, 17 y 20). Así puede inferirse, en efecto, del resto de versículos conservados.

los tres versículos incluidos en el ejemplo, la variedad mencionada se pone inmediatamente de manifiesto.

Un elemento importante que introduce variedad entre los sucesivos versículos, y que probablemente tiene en la fuentes que nos ocupa sus testimonios más tempranos, es el recurso de alternar la disposición del *cantus firmus* entre las distintas voces. En el caso del *In exitu* de *E-Bbc M1166/M1967*, en el primer versículo es dispuesto en la voz del Cantus, en el siguiente en la del Bassus para, a continuación, pasar al Tenor. Y así sigue a lo largo de toda la pieza. Este recurso también se emplea en el *Dixit Dominus* de Pastrana y en el *Benedictus*. Es interesante destacar el hecho de que en ninguno de los tres casos el *cantus prius factus* nunca aparezca en la voz del Altus.

Es probable que la costumbre de escribir íntegramente la música que corría a cargo de la capilla musical en la interpretación *alternatim* de la salmodia estimulara el progresivo desarrollo melódico de las partes. No es posible trazar la cronología de su hipotética evolución, habida cuenta de que no contamos con testimonios anteriores a *ca.* 1540. En esta década, en cambio, se produce la aparición simultánea de colecciones de salmos polifónicos que, en medida variable, se apartan de la factura del fabordón de versículo único. Es cuanto menos dudoso, no obstante, que la identificación de este trabajo compositivo deba ser establecida como un criterio de distinción entre éstas últimas y el fabordón elaborado, ya que también entre las fórmulas conservadas identificamos desviaciones claras respecto a las reglas del fabordón que indican la existencia de un proceso compositivo. En cualquier caso, si la interpretación de la salmodia polifónica copiada en fuentes de mediados de siglo presenta novedades evidentes, parece claro que el punto de partida fue la práctica de interpretación de fórmulas.

La evidencia de una evolución en el canto de la salmodia y, más concretamente, del género fabordón nos enfrenta a una cuestión metodológica. Se trata de la conveniencia de cotejar fabordones copiados en fuentes de la década de 1540 con reglas contrapuntísticas sintetizadas en un tratado teórico de finales del siglo XV. Como explicamos convenientemente en el Capítulo 3, la génesis de las primeras fórmulas de fabordón parece estar vinculada con tales reglas. Sin embargo, la concepción que muestra la tratadística hispánica a partir de mediados de siglo XVI de la teoría de composición e improvisación difiere sensiblemente de los preceptos contrapuntísticos de Guillelmus Monachus y demás teóricos del siglo XV. Obviamente, esta diferencia hubo de corresponderse con un cambio en la propia concepción de compositores e intérpretes.

Ejemplo 4.11. Anónimo, *In exitu Israel (E-Bbc M1166/M1967, fols. 58v-59)*

1. In e-ni-tu Is-ra-el de Ae-gy-pto,

Do-mus Ja-cob de po-pu-lo bar-ba-ro.

Do-mus Ja-cob de po-pu-lo bar-ba-ro.

Do-mus Ja-cob de po-pu-lo bar-ba-ro.

Do-mus Ja-cob de po-pu-lo bar-ba-ro.

3. Ma-re vi-dit, et fu-git, Jor-da-nis con-ver-sus est re-tro- sum.

3. Ma-re vi-dit, et fu-git, Jor-da-nis con-ver-sus est re-tro- sum.

3. Ma-re vi-dit, et fu-git, Jor-da-nis con-ver-sus est re-tro- sum.

3. Ma-re vi-dit, et fu-git, Jor-da-nis con-ver-sus est re-tro- sum.

5. Quid est ti-bi, ma-re, quod fu-gi-sit? et tu, Jor-da-nis, qui-a con-ver-sus est re-tro- sum?

5. Quid est ti-bi, ma-re, quod fu-gi-sit? et tu, Jor-da-nis, qui-a con-ver-sus est re-tro- sum?

5. Quid est ti-bi, ma-re, quod fu-gi-sit? et tu, Jor-da-nis, qui-a con-ver-sus est re-tro- sum?

5. Quid est ti-bi, ma-re, quod fu-gi-sit? et tu, Jor-da-nis, qui-a con-ver-sus est re-tro- sum?

Uno de los tratados más completos para el estudio de la teoría de composición e improvisación de la segunda mitad del siglo XVI en la Península Ibérica es el *Arte de tañer fantasía* de Tomás Santa María.²⁹² Aunque fue publicado en 1565, el tratado comenzó a escribirse en la década de 1540 y su confección es, por lo tanto, coetánea al repertorio copiado en la fuente que nos ocupa.²⁹³ El tratado de Santa María incluye una importante colección de fabordones de la que nos ocuparemos más adelante. Por el momento, nos limitaremos a mencionar los principios básicos de su teoría de composición e improvisación, claramente contrastantes, por su carácter eminentemente armónico, con la tratadística de finales del siglo XV. La novedad fundamental del tratado del teórico castellano, por lo demás bien sabida, se encuentra en un desplazamiento de la primacía estructural del dúo Tenor-Cantus a la estructura Bassus-Cantus.²⁹⁴

A partir del intervalo formado por las dos voces exteriores, llamada *consonancia* —de octava, décima, doceava, etc.—, Santa María define distintas *diferencias* que, ordenadas por *grados*, se refieren a las posibles particiones consonantes de dicho intervalo determinadas por las dos voces interiores. El procedimiento técnico expuesto para la elaboración de estructuras polifónicas a cuatro voces se basa en la prescripción de una sucesión ordenada de consonancias verticales y no en la superposición de distintas líneas melódicas. De esta manera, además de la novedad histórica que representa el emplear el dúo Bassus-Cantus como estructura generadora del complejo polifónico a cuatro o cinco voces, la concepción musical de mediados de siglo XVI representa un cambio fundamental respecto a la teoría anterior en la medida que sustituye la vieja concepción contrapuntística, de tipo imitativo, por una concepción armónica, de carácter vertical, fundamento de la futura aparición de la monodia acompañada. Esta nueva concepción ha sido convenientemente identificada en la obra de Antonio de Cabezón, por lo que su proceso de consolidación puede situarse a lo largo de la primera mitad del siglo XVI.²⁹⁵

A pesar de las importantes diferencias entre la concepción musical del siglo XV y la de mediados del siglo XVI, los resultados sonoros resultantes tras la aplicación de los respectivos procedimientos técnicos no habían de ser forzosamente distintos. Por el contrario, trabajos de investigación recientes han conseguido conciliar los procedimientos contrapuntísticos descritos por Monachus con algunas de las reglas, de

²⁹² Otro tratado de importancia, del que solo se conserva una copia manuscrita en la Biblioteca Nacional de Francia, es el de V. Lusitano. Para un primer acercamiento al contenido del mismo, véase Canguilhem, «Singing upon the book according to Vicente Lusitano».

²⁹³ Howell y Roig-Francolí, «Santa María, Tomás de», 253.

²⁹⁴ Roig-Francolí, «Playing in consonances», 462. El primer trabajo especializado en incidir en esta cuestión es Samuel Rubio, «La consonancia (acordes) en el “Arte de Tañer Fantasía” de Fray Tomás de Santa María», *Revista de Musicología* 4 (1981): 5-40;

²⁹⁵ Roig-Francolí, *Compositional Theory and Practice in Mid-Sixteenth-Century Spanish Instrumental Music: The «Arte de Tañer Fantasía» by Tomás de Santa María and the Music of Antonio de Cabezón*. Véase también Roig-Francolí, «Playing in consonances», 465-467.

carácter vertical, expuestas por Tomás de Santa María.²⁹⁶ De este modo, a través de procedimientos técnicos muy distintos, ambas concepciones podían dar como fruto resultados sonoros similares. En primer lugar, es necesario subrayar que las reglas prescritas por ambos coinciden en dar una preeminencia básica a los acordes en estado fundamental. En el caso de Monachus, surgidos a partir de la conjunción de líneas horizontales. En el de Santa María, a través de la partición del intervalo formado por las voces exteriores. Según este teórico, en cualquier *diferencia* debe ser usado el primer *grado* siempre que sea posible, esto es, en la mayoría de casos el acorde tríada en estado fundamental con un solo sonido duplicado, preferentemente en el Tenor o el Altus.²⁹⁷ De este modo, Santa María da preeminencia a la misma disposición que encontramos invariablemente en las fórmulas de fabordón, un acorde en estado fundamental, y a la misma preferencia por la distancia de décima entre las voces exteriores.

Los puntos de contacto entre los planteamientos de Santa María y la tratadística de finales del siglo anterior ofrecen una interesante justificación teórica a la pervivencia intacta del mismo repertorio, las fórmulas de fabordón, a lo largo de siglo XVI. A pesar de la automatización propia de la tradición formularia, el empleo de las mismas fórmulas a lo largo de toda la centuria no chocaría de forma flagrante con las novedades de la concepción musical. Sus divergencias, por otro lado, dibujan un marco teórico en evolución que permite contextualizar algunas diferencias técnicas de los testimonios escritos respecto al resultado de la aplicación estricta de las reglas del fabordón tal como fueron sintetizadas por Guilelmus Monachus.

Una de tales diferencias es la ausencia del movimiento de tercera ascendente de la voz del Tenor entre los dos acordes iniciales, entrada de génesis contrapuntística a la que hemos hecho referencia repetidamente. Las reglas de Santa María, en efecto, no reflejan ningún interés por la entidad de la consonancia de octava al inicio de la pieza, y prescriben para esta posición el acorde en su disposición preferente, esto es, una *diferencia* de primer *grado* o, en términos modernos, un acorde tríada en estado fundamental. Aunque la entrada de génesis armónica ya puede ser identificada entre los testimonios más tempranos conservados, se trata de un elemento de presencia sistemática en testimonios copiados en fuentes posteriores a *ca.* 1540.²⁹⁸ En este sentido, y con la excepción de los escasos testimonios de fabordón elaborado que consisten en la

²⁹⁶ Tomás de Santa María no es sino el más prolijo testimonio de una concepción que se corresponde con el repertorio homofónico, básicamente de carácter profano, que empieza a aparecer en las fuentes musicales a finales del siglo XV. Algunos vihuelistas como Milán, Narváez y Fuenllana hacen incluso referencia a las *consonancias* en los títulos de algunas de sus obras. Roig-Francolí, «Playing in consonances», 461. Respecto a la conciliación de la concepción de Santa María con la de Monachus, véase Fiorentino, *Música española del Renacimiento*, 506-508.

²⁹⁷ Roig-Francolí, «Playing in consonances», 463. Las *diferencias* de primer *grado* de las *consonancias* de octava, décima y doceava se corresponden, efectivamente, con el acorde en estado fundamental. Únicamente para la *consonancia* de treceava da Santa María, como primer *grado*, un acorde en primera inversión —por ejemplo Do-Do-Mi-La—. Se trata de un caso excepcional que responde a la imposibilidad de formar un acorde en estado fundamental a partir de un intervalo de treceava entre las voces exteriores.

²⁹⁸ El hecho de que algunos elementos teóricos de Santa María reflejen una práctica musical que se remonta algunas décadas atrás no requiere de ninguna justificación.

aplicación de la misma fórmula a sucesivos versículos, la entrada de génesis armónica está especialmente vinculado con esta tipología.

Es importante subrayar que, si bien este detalle representa un elemento paradigmático de la distinta concepción de los teóricos del siglo XV y de mediados del siglo XVI, el movimiento de tercera ascendente inicial del Tenor sobrevive en muchos ejemplos de fuentes contemporáneas y posteriores a *E-Bbc M1166/1967*. Habida cuenta de que dicha pervivencia no se corresponde con el cambio de concepción musical consolidada durante la primera mitad del siglo XVI, parecería tratarse de una reminiscencia del inicio de la tradición, que confirmaría que las fórmulas aparecidas a finales de siglo XV continuaron siendo interpretadas y difundidas durante largo tiempo.

Los fabordones elaborados aparecidos a partir de *ca.1540* presentan otros elementos que se alejan definitivamente de las reglas de realización propias de una técnica como el fabordón y que podrían justificarse por un cambio de concepción musical. El *Confitebor tibi* del conjunto de salmos para Corpus incluido en *E-Bbc M1166/1967* es un fabordón de Tono VII, que responde a la tipología “simple” y lleva el *cantus firmus* en la voz del Tenor. El segundo hemistiquio del versículo inicial tiene la peculiaridad de no presentar el intervalo de sexta paralela característico entre las voces de Tenor y Cantus (Ej. 4.12). Esta divergencia respecto a la técnica del fabordón será de presencia habitual en testimonios posteriores.

**Ejemplo 4.12. Anónimo, *Confitebor tibi* de Tono VII (*E-Bbc M1166/1967*, fols. 63v-66):
versículo primero**

2. Ma-gna o-pe-ra Do-mi-ni: ex-qui-si-ta in om-nes vo-lun-ta-tes e-jus.
 2. Ma-gna o-pe-ra Do-mi-ni: ex-qui-si-ta in om-nes vo-lun-ta-tes e-jus.
 2. Ma-gna o-pe-ra Do-mi-ni: ex-qui-si-ta in om-nes vo-lun-ta-tes e-jus.
 2. Ma-gna o-pe-ra Do-mi-ni: ex-qui-si-ta in om-nes vo-lun-ta-tes e-jus.

Junto a los procedimientos para la realización del fabordón, el *De praeceptis artis musicae* de Guilelmus Monachus incluye, aunque de forma escueta, incompleta y harto confusa, algunos comentarios respecto a la posibilidad de emplear como armazón estructural de una composición un dúo formado por las voces de Cantus y Altus que

avanza en movimiento paralelo estricto de tercera.²⁹⁹ Aunque se trataría de un procedimiento que, a juzgar por el análisis del repertorio de fabordón conservado, en la época gozó de escasa importancia, es posible que las desviaciones respecto a la técnica de fabordón a cuatro voces más habitual identificadas en el ejemplo respondan a esta alternativa. Atiéndase, en este sentido, al intervalo de tercera que separa a las voces de Cantus y Altus en el segundo hemistiquio. En lo que se refiere al conjunto del repertorio, parece más adecuado interpretar las desviaciones respecto a la estructura habitual Cantus-Tenor a distancia de sexta como un abandono de la aplicación mecánica de reglas de realización contrapuntística en favor de nuevos procedimientos, de tipo armónico. En tal caso, las características de los nuevos fabordones deben ser vinculados a la concepción musical de la época, sintetizada en la obra de Santa María.

Si bien los fabordones de *E-Bbc M1166/1967* aparecen estrechamente vinculados con el oficio de Vísperas, la fuente incluye también dos fabordones elaborados sobre el *Te Deum*, al que más adelante dedicaremos atención detallada, y el *Benedictus* (Tabla 4.1., núms. 23 y 24). Este último, de Tono VI, es especialmente interesante en la medida que reúne varias características poco habituales en el género. Se trata, en primer lugar, de uno de los pocos fabordones conservados sobre el cántico de Laudes. En segundo, presenta los versículos primero y último en metro ternario. En tercer lugar, y más interesante, la migración del *cantus firmus* entre las voces de Cantus, Tenor y Bassus, se corresponde con una alternancia de tradiciones salmódicas: el primer versículo dispone en la voz superior la melodía de Tono VI de tradición romana, mientras en el versículo cuarto el *cantus firmus*, que es dispuesto en la voz del Tenor, responde al Tono VI de tradición hispánica (Ej. 4.13) A esta misma tradición pertenece la entonación inicial en canto llano, copiada en la fuente al inicio del fabordón. El resto de versículos de fabordón emplean el tono de tradición romana.

²⁹⁹ Monachus denomina a esta estructura *Gymel*. Véase Seay, *Guilelmi Monachi De Preceptis Artis Musicae*, 40.

Ejemplo 4.13. Anónimo, *Benedictus* de Tono VI (E-Bbc M1166/1967, fols. 100v-14): dos primeros versículos

The image shows a musical score for the first two verses of the Benedictus in Tono VI. It is written for four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and includes Latin lyrics. The first system is marked 'cf (tradición romana)' and the second system is marked 'cf (tradición hispánica)'. The lyrics are: '2. Et exiit cornu salutis nobis, in domo David pueri sui. 4. Salutem ex inimicis nobis, et de manibus omnium qui oderunt nos.'

Este curioso ejemplo, en el que el compositor parece buscar una solución de compromiso entre dos tradiciones, ilustra claramente la convivencia, al menos en ciertos lugares de la Península Ibérica, de las salmodias de tradición hispánica y romana. La presencia de la tradición romana también es patente en el *cantus firmus* del *Dixit Dominus* de Pastrana (Ej. 4.14). Por su lado, los tres fabordones de Tono VIII que forman parte de la primera colección, la de Corpus y la de *Beata Maria Virgine*, respectivamente (núms. 8, 14 y 18), presentan elementos de ambas tradiciones. Si en el fabordón para el Corpus, *Beati omnes*, detectamos el empleo de la cadencia final de tradición romana, en los otros dos casos —la misma fórmula de la colección inicial aunque adaptada a distintos versículos— identificamos la *differentia* de Tono VIII de tradición hispánica, iniciada con el salto de tercera descendente característico (Ej. 4.15).³⁰⁰ Más que paradigmático de la convivencia de ambas tradiciones, este caso confirma la falta de homogeneidad identificada en las fuentes cantollanistas.

³⁰⁰ Es interesante subrayar también el hecho de que la melodía de esta pieza presenta una variante en la cadencia mediante del Tono VIII —Do-Re-La en lugar de Do-Re-Do— que hallaremos en otros fabordones peninsulares, e incluso en versión monódica al inicio de un fabordón de *E-Zac 14*, fol. 109.

Ejemplo 4.14. Pedro de Pastrana, *Dixit Dominus* (E-Bbc M1166/1967, fol. 60v): *cantus firmus* de tradición romana

The image shows a musical score for a cantus firmus. It consists of two staves of music. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The melody is written in a simple, rhythmic style. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The melody is written in a simple, rhythmic style. The lyrics are written below the staves. The lyrics are: Do - nec po - nam i - ni - mi - cos tu - os sca - be - llum pe - dum tu - o - rum.

Es interesante subrayar aquí la posible influencia italiana para el contenido litúrgico de *E-Bbc M1166/1967*.³⁰¹ En particular, la presencia de partes del Propio de la misa para la festividad de los Desposorios de la Virgen, así como de las obras de Festa y Verdelot, para las que no contamos con concordancias en fuentes hispánicas anteriores, sugieren un acceso a fuentes litúrgicas y musicales de procedencia italiana.³⁰² Semejantes vínculos quedarían fácilmente explicados en el caso de que la copia hubiera sido efectivamente realizada para uso de la capilla del Duque de Calabria.³⁰³

³⁰¹ Nelson, «A Choirbook», 237-240 y 250.

³⁰² A juzgar por la documentación conservada, los textos específicos para la festividad de los Esponsales de la Virgen se crearon posiblemente hacia el 1543, con el fin de incluirlos en un Gradual veneciano de 1544. En tal caso, no solo dispondríamos de un *terminus post quem* para la copia de *E-Bbc M1166/1967*, sino que quedaría confirmado un vínculo directo entre Italia y el entorno en el que fue copiada la fuente. Sobre el particular, véase *Ibid.*, 239. Nelson añade como posible rasgo italianizante el empleo del término *supranus* para designar la voz superior —también empleado en fuentes del Vaticano de la misma época. Sin embargo, es posible que dicho término se usara también en zonas de habla catalana, ya que lo encontramos en *E-Bbc M681*.

³⁰³ La relación entre la corte ducal y Ferrara, por ejemplo, está ampliamente documentada. Véase McMurry, «Ferdinand, Duke of Calabria, and the Estensi: A relationship honored in music». La influencia italiana que muestra el contenido musical y litúrgico de *E-Bbc M1166/1967* llevó a Nelson, «A Choirbook», 237-238 a proponer que el responsable de la copia pudo haber sido Pompeo Russi. Habida cuenta de las conexiones de la corte ducal con Italia, no obstante, no parece ser necesaria una participación activa del mismo para dar cuenta de eventuales influencias. Por otro lado, la gran cantidad de obras de Cárceres copiadas en la fuente favorece la hipótesis de que él fuera el copista.

Ejemplo 4.15. *E-Bbc M1166/1967: differentiae romana e hispánica de Tono VIII*

a. *Beati omnes* (tradición romana)



b. *Laudate, pueri* (tradición hispánica)



Aunque la explicación no agota el contenido de la fuente —pues no da cuenta, en efecto, de la presencia de elementos característicos de la tradición hispánica—, el contacto con Italia podría ser considerado como una razón posible de la presencia en *E-Bbc M1166/M1967* de salmodia de tradición romana. Como vimos en el capítulo dedicado a las fuentes cantollanistas, no obstante, no parece necesario recurrir a una influencia del exterior para explicar la presencia de la tradición romana en la Península Ibérica. Sea como fuere, el caso de los fabordones de *E-Bbc M1166/1967* es paradigmático del conjunto de fuentes hispánicas y constituye una muestra significativa entre un numeroso conjunto de indicios. A lo largo de las páginas siguientes recogeremos testimonios que respaldan la hipótesis de que la salmodia de tradición romana gozaba de una difusión en la Península Ibérica, incluso mayor de lo que los tratados y los libros litúrgicos permiten suponer. Como veremos, en ocasiones dicha difusión también puede ser relacionada con la presencia de influencia extranjera.

4.3. Conclusiones

La categoría litúrgica es un concepto clave para la organización del culto y la determinación del nivel de desarrollo de todos y cada uno de los elementos que conforman la celebración, entre ellos la música. Igualmente es imprescindible para comprender la coexistencia en las fuentes hispánicas copiadas a partir de mediados del siglo XVI de dos tipologías de fabordón de características dispares. Por un lado, las fórmulas de versículo único, que abastecerían de polifonía a las festividades de menor rango. Por el otro, los fabordones elaborados, que incluyen todos los versículos del salmo a cantar en polifonía. El distinto valor otorgado en la época a cada una de estas tipologías —valor probablemente vinculado tanto a sus características musicales como a su distinto grado de fijación escrita— estaría en correspondencia con el lugar que ocupan en la liturgia. A partir del repertorio conservado en *E-Bbc M1166/1967*, en este capítulo buscamos definir tales características.

La convivencia en las mismas fuentes de fórmulas de versículo único junto a fabordones elaborados a lo largo de todo el siglo, se explicaría por su distinta finalidad. Sin embargo, la mayor o menor elaboración del culto de un determinado centro dependería también de sus posibilidades económicas, por lo que no es conveniente establecer una relación estricta en este sentido. En algunos centros, como las catedrales de Sevilla y Toledo, las fórmulas de fabordón pudieron formar parte de la rutina diaria, mientras que en festividades importantes se interpretaría salmodia polifónica elaborada. En centros de recursos escasos, por el contrario, las fórmulas bien pudieran desempeñar la función de un embellecimiento excepcional, al tiempo que la salmodia diaria se limitaba al canto llano.

Las fórmulas de versículo único responden a la vertiente más utilitaria del género: piezas sencillas, a menudo reunidas en colecciones ordenadas por tonos, que constituyen un embellecimiento polifónico simple para la interpretación de la salmodia a lo largo de todo el año litúrgico. Un repertorio que nos permite establecer un interesante nexo con la tradición de realización improvisada a partir de un *cantus prius factus*. El panorama formulario revelado por el estudio del conjunto de las piezas conservadas, en este sentido, nos remite a la importancia del empleo de material musical recurrente, ya melódico, ya polifónico. En otras palabras, a la economía de medios característica de toda tradición musical de carácter utilitario.

La reutilización de fórmulas puede ser identificada a distintos niveles y, de hecho, tiene su manifestación más básica en la propia naturaleza de los tonos salmódicos. La necesidad de adaptar estos tonos, dispuestos al inicio de la tradición en la voz superior, al proceso cadencial, o bien simplemente el interés por su embellecimiento, provocó la consolidación de fórmulas melódicas estereotipadas y éstas, a su vez, la formación de piezas polifónicas que son fielmente transmitidas en fuentes de todo el siglo.

Aunque la escasez de testimonios impide conclusiones definitivas, el grado variable de concordancia detectado entre los ejemplos de un mismo tono sugiere que la

tradición de fórmulas polifónicas se nutrió de una cierta variedad de recursos, todos vinculados de una forma u otra con la reutilización de material musical. Las concordancias exactas entre testimonios de fuentes distintas, por un lado, nos informan de la fiel transmisión de las mismas. Si la transmisión pudo verse favorecida por el respaldo de las fuentes escritas, no cabe duda de que, en la medida que debían adaptar la misma fórmula a distintos textos, los cantores aprenderían dichas fórmulas de memoria. En otros casos, distintos ejemplares de realización polifónica de la fórmula α presentan un número variable de diferencias. Y entre ellos, en ocasiones las variaciones afectan a la sonoridad de la pieza y son, por lo tanto, significativas. De este modo, es probable que, junto a la simple memorización, la tradición de fabordón se nutriera de otros recursos, como el empleo de dichas fórmulas polifónicas a modo de simples esquemas que podían ser modificados, ya durante la interpretación, ya mediante un proceso de tipo compositivo.

El panorama formulario descrito no agota las posibilidades identificadas entre el repertorio conservado. Por el contrario, un gran número de fabordones emplean material musical distinto a la fórmula α y las estructuras polifónicas derivadas de la misma. Es posible, en este sentido, que la pérdida generalizada de fuentes haya condenado al olvido a otras fórmulas, melódicas o polifónicas, que habrían desempeñado una función similar a la primera. Por otro lado, es evidente que el fenómeno formulario convivió con la realización improvisada de fabordones, esto es, la aplicación de la técnica del fabordón en el marco de la salmodia. Finalmente, la identificación de fabordones de versículo único que no se ajustan a las reglas de dicha técnica indican que, junto a la reutilización de fórmulas viejas, a lo largo de todo el siglo XVI continuaron apareciendo nuevos fabordones en correspondencia con el desarrollo de la teoría y práctica musicales. Todo este conjunto daría cuenta de la gran heterogeneidad de recursos de los que se nutría la tradición.

A partir de *ca.* 1540, y en paralelo a la pervivencia de las fórmulas de versículo único, empieza a aparecer en las fuentes un nuevo tipo de salmodia más compleja. El carácter estrófico de las fórmulas es sustituido por el interés de escribir música para la totalidad de los versículos que debían ser interpretados en polifonía. Ello va acompañado de un incremento de la complejidad de la factura musical que evita la mera repetición del mismo esquema polifónico. En otras palabras, se dota a cada versículo de características sonoras distintas al resto. La mayor complejidad musical de los fabordones elaborados se fundamenta en el tratamiento del *cantus firmus*, así como en una cierta elaboración melódica de las distintas voces. No obstante, las características formales y estilísticas de esta nueva salmodia demuestran un indudable vínculo con la tradición de fórmulas de versículo único. El repertorio de *E-Bbc M1166/1967*, que incluye varios casos de salmos elaborados que consisten en la simple repetición de la misma fórmula adaptada a los sucesivos versículos de un salmo, constituye un claro testimonio de esta relación.

Las divergencias técnicas que identificaremos sistemáticamente entre las fórmulas de versículo único y los fabordones elaborados deben ser puestas en relación

con dos elementos. En primer lugar, con el hecho de que el fabordón elaborado representa un alejamiento de la aplicación mecánica de reglas de realización a favor de procedimientos más libres. En segundo, por eventuales cambios de concepción musical. El marco teórico adecuado para dichos procedimientos, en este sentido, no debe buscarse en los tratados teóricos de finales del siglo XV, como el de Guilelmus Monachus, sino en tratados de mediados del siglo XVI como el de Tomás de Santa María. Aunque en parte vinculado con el primero por lo que se refiere a resultados sonoros, el tratado de Santa María refleja un cambio de concepción en la teoría y práctica musicales que, sin duda, da cuenta de las características de la salmodia polifónica que empieza a aparecer en las fuentes hispánicas a mediados del siglo XVI.

El estudio del fabordón elaborado es muy útil para estudiar detalles de la práctica salmódica imposibles de dilucidar a partir de la observación de los fabordones de versículo único. Entre ellos se encuentra la práctica *alternatim* y la utilización de la cadencia *flexa*. Entre los fabordones de E-Bbc M1166/1967, que incluyen la referencia explícita más temprana en una fuente musical sobre la práctica *alternatim*, identificamos dos posibilidades para la misma que serán de presencia habitual en las fuentes posteriores. En la primera de ellas, más usual, el fabordón incluye música para uno de cada dos versículos, con lo que la capilla polifónica alternaría su participación probablemente con el canto llano o el órgano. En la segunda, únicamente se destina la polifonía a uno de cada tres versículos. A juzgar por un anotación incluida en E-Bbc M1166/1967, la interpretación de los otros dos versículos correría a cargo del organista y los responsables del canto llano. En determinados contextos, a estas posibilidades deberíamos añadir la participación de los ministriles.

Respecto a la cadencia *flexa*, los testimonios identificados en E-Bbc M1166/1967 se corresponden, en su mayoría, con una realización de la *flexa* característica de los testimonios cantollanistas: un movimiento de tercera descendente por grados conjuntos. Como sucederá en fuentes polifónicas posteriores, entre los fabordones elaborados de E-Bbc M1166/1967 hallamos otras opciones que no figuran en las fuentes cantollanistas y que ponen de manifiesto una cierta falta de homogeneidad su el empleo.

CAPÍTULO 5. UNIDAD DE LA TRADICIÓN

Durante el siglo XVI, como es sabido, la existencia de variantes melódicas entre tradiciones cantollanistas locales supuso una barrera para la libre circulación de determinados géneros polifónicos a lo largo de la geografía ibérica. El caso más conocido es el de los himnos. El principal objetivo del presente capítulo es responder a la pregunta de si las pequeñas variantes detectadas entre los tonos salmódicos de las fuentes cantollanistas conservadas, recogidas en el Capítulo 2, conllevaron igualmente tal limitación. Para tratar el caso, analizaremos el repertorio contenido de fuentes que proceden de puntos geográficos alejados: Toledo, Coimbra, alrededores de Sevilla y Vic, ciudad cercana a Barcelona. Un conjunto por lo demás interesante en la medida que incluye testimonios procedentes tanto de centros monásticos como catedralicios.

Junto al interés por la cuestión de la circulación del repertorio, los ejemplos presentados en este capítulo están dirigidos a ampliar nuestro conocimiento de las características de cada una de las vertientes de la tradición salmódica. Rastreadremos la presencia de fórmulas melódicas y polifónicas, a la vez que profundizaremos en la naturaleza de los testimonios escritos de fabordón de versículo único, así como en los procedimientos mediante los que éstos eran integrados en el culto. Por otro lado, estudiaremos los fabordones elaborados contenidos en las diversas fuentes con el fin de describir los recursos que permitieron desarrollar una tradición de salmodia polifónica de factura compleja.

5.1. La Catedral de Toledo

Entre todas las fuentes del siglo XVI conservadas en el Archivo Capitular de Toledo destaca un grupo de catorce manuscritos de pergamino que fueron copiados por la misma mano entre 1542-1558.³⁰⁴ Gracias al estudio de la documentación conservada en la catedral llevado a cabo por Michael Noone, podemos establecer la fecha de copia de los mismos con una gran precisión. Su contenido fue supervisado principalmente por Andrés de Torrentes, maestro de capilla de la catedral, por tres veces, en los años 1539-45, 1547-1553 y 1570-1580. Realizada por Martín Pérez, principal copista de los libros litúrgicos de la catedral desde la década de 1530 hasta su muerte, en 1558, y en colaboración con el iluminador Francisco de Buitrago, la copia se contextualiza en un proyecto de mayor envergadura impulsado por el arzobispo de Toledo, Juan Pardo de Tavera (1534-1545), y continuado por su sucesor, Juan Martínez Siliceo (1545-1557). Supervisado por altos cargos de la catedral, dicho proyecto incluyó también el trabajo de Alonso Berruguete (1480-1561) en la sillería del coro y el de Felipe Vigarny (1475-1542) en el altar.³⁰⁵

La importancia de este grupo de fuentes para el estudio del repertorio hispánico del siglo XVI y, en concreto, para la tradición de fabordón peninsular es indiscutible. Su confección ha sido recientemente vinculada al proceso general de renovación del repertorio que, al menos en la Corona de Castilla, conduciría a la instauración del canon polifónico interpretado a lo largo de los siglos siguientes. El hecho de que fueran copiadas en pergamino y con un cuidadísimo aparato codicológico pone de manifiesto la relevancia del proyecto para el cabildo toledano.³⁰⁶

Tres de las catorce fuentes copiadas por Martín Pérez contienen fabordones. Actualmente se trata de los códices 18, 21 y 25 del Archivo Capitular (*E-Tc 18*, *E-Tc 21* y *E-Tc 25*).³⁰⁷ El estudio de los fabordones toledanos ilustrará la convivencia de las dos tipologías de salmodia presentadas en el capítulo anterior: junto a una colección de fórmulas de versículo único, testimonios de *Gebrauchsmusik* destinada a un embellecimiento polifónico sencillo de la práctica salmódica regular, dichas fuentes copian fabordones elaborados que ilustran los procedimientos por los que la salmodia polifónica se aleja de la tradición formularia e incrementa la complejidad de su factura.

A día de hoy separados en distintas fuentes, *E-Tc 18* y *E-Tc 25* —junto con *E-Tc 34*— inicialmente formaron parte de un mismo código.³⁰⁸ Éste fue el resultado de la

³⁰⁴ Una relación completa de las mismas, en Noone y Skinner, «Toledo Cathedral's», 5. De este artículo tomamos la mayor parte de la información que sigue acerca de los códices toledanos y su proceso de copia.

³⁰⁵ Noone, «A Sixteenth-Century Manuscript Choirbook of Polyphony for Vespers at Toledo Cathedral by Andrés de Torrentes (c. 1510-80)», 5.

³⁰⁶ Ruiz, «Creación del canon de polifonía sacra en las instituciones religiosas de la Corona de Castilla, 1550-1626», 214-216.

³⁰⁷ Una cuarta fuente toledana con fabordones, *E-Tc 12*, fue copiada durante la tercera etapa de Torrentes como maestro de capilla y es, por lo tanto, muy posterior. Véase Noone y Skinner, «Toledo Cathedral's», 5, Nota 18.

³⁰⁸ Al no incluir fabordones, *E-Tc 34* no será tratado aquí.

unión de tres manuscritos copiados en los años 1543, 1546 1549, respectivamente, y fue desmembrado en 1570, de nuevo en tres partes. A su vez nuevamente encuadradas con un orden diferente al original éstas se corresponden con los tres códices actuales.³⁰⁹

A partir del estudio codicológico de *E-Tc 18* y *E-Tc 25*, de su contenido, y de la documentación conservada, hoy sabemos que todos sus fabordones se hallaban originalmente en el manuscrito copiado en 1546. Por ello serán tratados aquí como un único grupo (*Toledo 1546*). Además de la salmodia, el códice incluía otras piezas para la celebración del Oficio, como himnos, *Magníficats* y motetes, y, junto a obras de Morales y Torrentes, copiaba algunas piezas de Festa y de Josquin.³¹⁰ La Tabla 5.1 incluye una transcripción del comienzo del índice del manuscrito original, actualmente dispuesto como primer folio de *E-Tc 18*, junto con la disposición actual de las piezas.

Tabla 5.1. Toledo 1546: Localización de los salmos

Núm.	Índice original	Fuente actual
	Tabla de las obras que se contienen en este libro	
	Fabordones de Torrentes	
1.	Eripe me	E-Tc 18, fols. 45v-47
2.	Levavi oculos	E-Tc 18, fols. 47v-50
3.	In convertendo	E-Tc 18, fols. 50v-51
	Fabordones de Morales	
4.	Lauda, Jerusalem	<i>E-Tc 25</i> , fols. 67v-69
5.	Levavi oculos	<i>E-Tc 25</i> , fols. 69v-71
6.	Eripe me	<i>E-Tc 25</i> , fols. 72v-75
7.	In convertendo	<i>E-Tc 25</i> , fols. 79v-80

Tres fabordones elaborados de Andrés de Torrentes sobre salmos de Vísperas ocupan el primer lugar del índice de *Toledo 1546*.³¹¹ Los dos primeros incluyen música para los versículos tercero y sexto de los respectivos salmos, a los que sigue una parte

³⁰⁹ Noone y Skinner, «Toledo Cathedral's», 7-8 sugieren que el motivo de la reencuadración pudo residir en la voluntad de reunir todos los himnos repartidos en las tres partes en un solo volumen. La reconstrucción de este complejo proceso puede consultarse en Noone y Skinner, «Toledo Cathedral's». y en Noone, *Códice 25*, 23-40.

³¹⁰ Aunque el pago para la confección de esta fuente fue realizado cuando Torrentes ocupaba el cargo de maestro de capilla, la copia se demoró y fue finalmente realizada tras la llegada de Morales. Este hecho daría cuenta de la presencia de las obras de Josquin y de Festa, que el compositor hispalense habría traído consigo de Roma, donde los diez años anteriores había servido en el coro papal. Sobre el particular, véase Noone, *Códice 25*, 24.

³¹¹ Si bien el índice comienza con los fabordones de Torrentes, actualmente en *E-Tc 18*, y cuatro fabordones de Morales, hoy en *E-Tc 25*, este orden no se correspondía con el contenido de la fuente, que fue ordenada por compositores y no por géneros. El orden de la primera y segunda piezas en el índice, por otro lado, está invertido respecto al orden de aparición en la fuente, indicado en el primero mediante la especificación de los folios.

de la doxología en metro ternario. El tercer fabordón consta de un único versículo, que corresponde al tercero del salmo. Las piezas de Morales copiadas en la misma fuente siguen la misma estructura, de lo se deduce que en la catedral de Toledo la costumbre era alternar el fabordón con el canto llano y el órgano.³¹² Otra característica esencial, común a las tres piezas de Torrentes, es que presentan una absoluta homofonía en las respectivas secciones de recitado, que se contraponen a una cierta elaboración contrapuntística en las cadencias. La factura de estos fabordones está estrechamente vinculada, así, a las fórmulas de tipo “embellecido”.

El primer fabordón del grupo, el *Eripe me, Domine*, es de Tono IV y a cuatro voces (Tabla 5.1, núm. 1). Igual que sucede en el caso de algunos fabordones de *E-Bbc M1166/1967*, los sucesivos versículos presentan diferencias importantes entre sí y se alejan de la simple repetición de una misma fórmula polifónica. Uno de los medios para ello es el tratamiento del *cantus firmus*. Normalmente situado en la voz superior, aparece en dos ocasiones en la voz del Tenor, si bien la migración se produce dentro de cada versículo y es, por lo tanto, de carácter parcial. Las melodías empleadas como *cantus firmus*, por otro lado, varían en los distintos versículos (Ej. 5.1).³¹³ En el primer versículo identificamos la versión de Tono IV de la fórmula α (5.1.1). En el siguiente, curiosamente, hallamos la versión de la misma fórmula habitualmente empleada en fabordones de Tono I (5.1.2).³¹⁴ Los dos siguientes responden a otras dos variantes del tono (5.1.3 y 5.1.4). El hecho de identificar testimonios de la fórmula α en la salmodia polifónica de Torrentes, así como en numerosos fabordones elaborados posteriores, respalda nuestra hipótesis acerca de la función de la misma como elemento identificativo del género.

³¹² Sobre la participación de tres agentes musicales distintos en las fiestas toledanas de mayor rango, véase Reynaud, *La polyphonie tolédane et son milieu, des premiers témoignages aux environs de 1600*, 282-341.

³¹³ El ejemplo es una abstracción y refleja simplemente la forma melódica del *cantus firmus*.

³¹⁴ La posibilidad de emplear esta fórmula es debida obviamente al hecho de que en ambos tonos la nota sobre la que se desarrolla la cuerda de recitación es la misma.

Ejemplo 5.1. Andrés de Torrentes, *Eripe me, Domine* (E-Tc 18, fols. 45v-47): fórmula α empleada como *cantus firmus*

The image displays four staves of musical notation, numbered 1 through 4. Each staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The notation consists of a series of notes, primarily eighth and sixteenth notes, with some rests and accidentals. The first staff (1) shows a sequence of notes that forms the basis of the formula. The second staff (2) shows a variation of the formula. The third staff (3) shows another variation. The fourth staff (4) shows a more complex variation, possibly including a doxology. The notes are arranged in a way that suggests a melodic line, with some notes being tied across measures.

El siguiente fabordón, el *Levavi oculos*, es de Tono VIII y a seis voces (Tabla 5.1, núm. 2). Esta novedad representa un alejamiento fundamental del género respecto a la técnica de realización tal como fue expuesta por Monachus. Como en el caso anterior, Torrentes se aparta del empleo de simples fórmulas al buscar contrastes de sonoridad entre los distintos versículos (Ej. 5.2). De nuevo, el uso de distintos *cantus firmus* favorece la variedad. En el primer versículo identificamos la versión de Tono VIII de la fórmula α , expuesta fielmente en la voz superior, aunque con un añadido de varias notas en las cadencias finales de cada hemistiquio.³¹⁵ El segundo versículo presenta en su primer hemistiquio la cadencia mediante del tono en su forma original.

El último fabordón de Torrentes, el *In convertendo Dominus* incluye un único versículo (Tabla 5.1, núm. 3). Es de Tono VIII y presenta al inicio de su *differentia* el salto de tercera descendente característico de la tradición hispánica. La factura de esta pieza coincide con las dos anteriores en lo que concierne al comportamiento de las voces, y no respeta en absoluto las reglas expuestas por Monachus.³¹⁶ Por lo demás, no incluye la doxología. Esta ausencia bien pudiera solucionarse tomándola de otro fabordón del mismo tono. Dado que el texto de la doxología es invariable, ello permite la reutilización de la misma música en fabordones del mismo tono, lo que pudo facilitar la mayor complejidad que la factura de esta parte suele presentar.³¹⁷

³¹⁵ Transcripción tomada de Noone, *Andrés de Torrentes*, 1982, 2:301-304.

³¹⁶ El hecho de que presente un único versículo se debe a la brevedad del salmo 125, que incluye un total de seis versículos.

³¹⁷ La costumbre de emplear la misma música para la doxología de distintos salmos parece confirmarse en el caso de la Catedral de Sevilla, donde se escribían “libros de Glorias”. Ruíz, *La librería*, 117.

Ejemplo 5.2. Andrés de Torrentes, *Levavi oculos* (E-Tc 18, fols. 47v-50)

The image displays a musical score for the piece "Levavi oculos" by Andrés de Torrentes. It consists of six staves. The top five staves are vocal parts, and the bottom staff is the basso continuo. The lyrics are written below the staves. The first system of lyrics is: "3. Non det in com-mo-ti-o-nem pe-dem tu-um, ne-que dor-mi-et qui cu-sto-dit te, qui cu-sto-dit te." The second system of lyrics is: "6. Per-dit-um sol non vret te, ne-que lu-na per-no-cium, per-no-cium, per-no-cium." The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamic markings.

Los cuatro fabordones de Morales, salmos de Vísperas que abren el conjunto de obras atribuidas al compositor hispalense, presentan ciertas características que consituyen una novedad respecto a las piezas tratadas hasta aquí al incorporar pequeños recursos propios del lenguaje contrapuntístico que incrementan la complejidad de la factura. No obstante, varias de sus características los vinculan claramente a las fórmulas de fabordón: su comienzo de carácter homofónico, el tratamiento del *cantus firmus* y, de nuevo, la presencia de la fórmula α .

Aunque la copia de *Toledo 1546*, inicialmente planificada por Torrentes, fue realizada a lo largo de los primeros meses de la estancia de Morales en Toledo, gran parte de las obras del compositor incluidas en ella fueron escritas después de su llegada

a la catedral primada.³¹⁸ En el caso de la salmodia, la prueba se encuentra en el uso como *cantus firmus* de la melodía de Tono I de tradición hispánica.

Los salmos de Morales incluyen la primera parte de la doxología. La única excepción es el *Lauda Jerusalem*, a cuatro voces y de Tono VIII (Tabla 5.1, núm. 4). En esta pieza, el *cantus firmus* aparece en una voz diferente en cada uno de los tres versículos: se inicia en el Cantus, pasa al Altus en el segundo, en este caso transportada a la quinta superior, y de nuevo al Cantus en el tercero. A pesar de que la migración del *cantus firmus* constituye un recurso habitual de los fabordones elaborados, la participación del Altus en la alternancia es muy poco habitual. Para este fabordón, Morales empleó la *differentia* de tradición romana. Según Michael Noone, la elección del compositor hispalense pudo deberse al hábito, ya que acababa de regresar de su larga estancia en Italia.³¹⁹ Sin embargo, el caso no es excepcional entre los fabordones toledanos: la libertad de elección en el final para el Tono VIII ilustra más bien la falta de homogeneidad para esta variante que ya apuntamos en el estudio de las fuentes cantollanistas y que tendremos ocasión de recuperar.

El tercer versículo de este fabordón, noveno del salmo, presenta dos características destacables que ilustran los procedimientos seguidos por los compositores de la época para dotar de más complejidad a su salmodia polifónica. Por un lado, la ampliación de la textura mediante el añadido de una quinta voz. Por el otro, la incorporación de algunos recursos propios del lenguaje contrapuntístico, tales como el uso del silencio en el transcurso del discurso musical o los motivos imitativos, que, aunque de forma incipiente, hacen aquí por primera vez su aparición (Ej. 5.3).³²⁰

³¹⁸ Morales tomó posesión del cargo de maestro de capilla el 1 de septiembre de 1545 y la copia de la fuente fue finalizada a mediados de marzo del año siguiente. Noone y Skinner, «Toledo Cathedral's», 17-18.

³¹⁹ Noone, *Códice 25*, 60.

³²⁰ Transcripción tomada de *Ibid.*, 167.

Ejemplo 5.3. Cristóbal de Morales, *Lauda, Jerusalem* (E-Tc 25, fols. 67v-68): tercer versículo

The image shows a musical score for a four-part vocal setting with basso continuo. The score is divided into two systems, each with five staves. The lyrics are written below the vocal staves. The first system covers the first line of the text, and the second system covers the second line. The lyrics are: "9 Non fe-cit ta-lit-ter om-ni na-ti-o-ni et lu-di-ci-a su-a non ma-ni-fe-sta-vit e-is." The music is in a style characteristic of the Spanish Renaissance, with a focus on rhythmic patterns and melodic formulas.

El resto de fabordones presentan unas características similares. El *Levavi oculos*, también es a cuatro voces y de Tono VI (Tabla 5.1, núm. 5). Como será habitual en fabordones copiados en fuentes posteriores, en este caso la ampliación de la textura se produce en la doxología. Cabe destacar la relación existente entre la fórmula melódica empleada por Morales en el primer versículo, versión habitual de la fórmula α para dicho tono, y la melodía original de Tono VI, que el compositor hispalense emplea en el segundo versículo (Ej. 5.4). De nuevo, el empleo de la fórmula α por parte de Morales confirma la importancia y difusión de la misma. Como en el caso de Torrentes, su presencia ilustra el vínculo entre la tradición de fabordones elaborados y las fórmulas de versículo único.

Ejemplo 5.4. Cristóbal de Morales, *Levavi oculos* (E-Tc 25, fols. 69v-70): cantus

1. 

2. 

Al comparar esta pieza con la siguiente, el *Eripe me, Domine* de Tono I (Tabla 5.1, núm. 6), encontramos repetida la distinción modal explicada: el fabordón de Tono I emplea la melodía de tradición hispánica, con el consiguiente uso de sonoridades correspondientes a los hexacordos *naturalis* y *durum*, mientras el de Tono VI emplea la melodía de tradición romana e incluye, así, sonoridades que incluyen el empleo del Sib. En el segundo fabordón, el *cantus firmus* es dispuesto alternativamente en todas las voces, de nuevo transportado a la cuarta inferior cuando aparece en la voz del Altus. La longitud de éste último llevó a Morales a emplear el recurso de la *flexa*. Como en el caso de *E-Bbc M1166/1967*, el motivo melódico es el de tercera descendente por grados conjuntos (Ej. 5.5). Además de un cambio a metro ternario, por su parte, la doxología del *Eripe me* presenta una ampliación de textura.

Ejemplo 5.5. Cristóbal de Morales, *Eripe, me* (E-Tc 25, fol. 74v-75): cadencia *flexa*



El último fabordón, el *In convertendo* de Tono VIII (Tabla 5.1, núm. 7), no presenta ninguna novedad destacable respecto a los anteriores. Más interesante es mencionar otras dos piezas de Morales incluidas en *Toledo 1546*: el *Nunc dimittis* y el *Te Deum*. Aunque se apartan en mayor o menor medida de los fabordones recién explicados, algunos de sus elementos estilísticos reflejan una clara vinculación.

El *Nunc Dimittis* es a cuatro voces y de Tono VIII. Incluye polifonía para el primer versículo del cántico y para la segunda mitad del primer hemistiquio de los versículos segundo y tercero. La doxología se inicia en canto llano y sigue en polifonía y, a partir del *Sicut erat*, presenta una ampliación a seis voces. El *cantus firmus* —únicamente la *differentia*, ya que cada hemistiquio es iniciado en canto llano— aparece alternativamente en todas las voces, de nuevo transportado a la cuarta inferior cuando aparece en el Altus. Por lo demás, su inicio presenta la homofonía característica de un fabordón.³²¹ En la segunda parte, en cambio, el complejo polifónico recibe un tratamiento imitativo (Ej. 5.6). Incluso el *cantus firmus*, que en la primera parte es fielmente expuesto en la voz superior, es modificado e integrado en la factura del conjunto.

La estructura *alternatim* del *Te Deum*, también a cuatro voces, es distinta a la del *Nunc dimittis*. Morales escribió música para los versículos íntegros, con el orden *alternatim* habitual de la salmodia: el cántico es iniciado en canto llano, de tal forma que todos los versos pares son polifónicos.³²² La vinculación de esta pieza con el fabordón es, por otro lado, más evidente que en el caso del cántico de Completas. En efecto, si bien la presencia de recursos imitativos se va haciendo más frecuente a medida que se acerca el final de la pieza —en el último versículo, completamente imitativo, se produce además un aumento de la textura a seis voces— a lo largo de toda ella identificamos la homofonía característica del género.³²³

Podría pensarse que el motivo obvio por el que el *Te Deum* y, aunque en menor medida, el *Nunc dimittis* presentan una relación con el fabordón radica en el hecho de que se trata de géneros cantados mediante tonos de recitado. Aunque esta consideración no es falsa, es necesario añadir un matiz, ya que los *Magnificat* del propio Morales no presentan ningún rastro de tal vinculación. Por el contrario, como en el caso de otros compositores europeos coetáneos, constituyen testimonios de la elaborada factura musical que en el siglo XVI caracteriza a los géneros polifónicos principales, esto es, misas y motetes. La diferencia responde a una cuestión de categoría litúrgico-musical. Debido a su mayor relevancia litúrgica —fruto de una importancia teológica que se ve incrementada a lo largo de la Baja Edad Media con el desarrollo del culto a la Virgen—, el *Magnificat* contaba en el siglo XVI con una importante tradición de polifonía escrita.³²⁴ Tal no era el caso, en cambio, del *Nunc dimittis* y el *Te Deum*.³²⁵

³²¹ Transcripción tomada de *Ibid.*, 238.

³²² A partir de ciertas variantes melódicas respecto al tono del *Te Deum* recogido en las fuentes gregorianas de Toledo, Noone, *El Códice*, 73 considera que la obra de Morales pudo ser compuesta durante su estancia en Roma. En tal caso, la versión inicial pudo haber contenido todos los versículos del cántico, siendo la de Toledo una selección adecuada a la costumbre *alternatim* hispánica.

³²³ El incremento de la factura a medida que avanza la composición salmódica es un procedimiento que ya observó Aguirre Rincón, *Ginés de Boluda (ca.1545 - de. 1604): biografía y obra musical*, 50.

³²⁴ Sobre el particular, véase Sargent, *The Polyphonic Magnificat in Renaissance Spain: Style and Context*.

³²⁵ A pesar de que uno de los primeros testimonios de polifonía escrita sea un *Te Deum* —el famoso ejemplo del *Musica Enchiridis*—, los ejemplos hasta el siglo XVI son raros y siempre

Ejemplo 5.6. Cristóbal de Morales: *Nunc dimittis* (E-Tc 25, fols. 53v-54): entradas de los versículos primero y segundo

The image displays two systems of musical notation for the 'Nunc dimittis' by Cristóbal de Morales. The first system (left) is for the first verse, marked 'ef'. It features four staves: Soprano (Sb), Tenor (Tb), and two parts of the basso continuo. The lyrics are '1b. Se - cum - dam ver - bum' and '1b. Se - cum - dam ver - bum tu'. The second system (right) is for the second verse, starting at measure 7. It features four staves: Soprano (Sb), Tenor (Tb), and two parts of the basso continuo. The lyrics are '2b. Sa - lu - ta - re tu -' and '2b. Sa - lu -'. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and dynamic markings.

El vínculo que a mediados del siglo XVI el *Te Deum* mantenía con las fórmulas de fabordón se pone claramente de manifiesto en la factura de la pieza copiada en *E-Bbc M1166/1967*, que en el capítulo anterior nos limitamos a mencionar. Como en el caso de la obra de Morales, también incluye música para todos los versículos del cántico. Sin embargo, en este caso se trata de la simple repetición de un fabordón embellecido, convenientemente adaptado a la distintas longitud y prosodia de aquéllos. A pesar de la incorporación de recursos propios del contrapunto imitativo, por otro lado, el mismo vínculo con las fórmulas de fabordón sigue presente en el *Te Deum* de Francisco de Guerrero. El destacado papel que las primeras desempeñaron en el desarrollo de la tradición compositiva del género es, así, indiscutible.³²⁶

Todas las piezas toledanas hasta aquí mencionadas fueron con seguridad compuestas para ser interpretadas en festividades de especial relevancia para la sede primada. En la salmodia se pone claramente de manifiesto en el hecho de que Torrentes y Morales compusieron música prácticamente para los mismos textos. La Tabla 5.2 presenta posibles contextos propuestos por Michael Noone para el caso de las obras de Morales.³²⁷ El ejemplo es paradigmático de la función de embellecimiento para festividades señaladas que cumplía este tipo de fabordón.

vinculados con técnicas de improvisación. Es el caso, por ejemplo, del *Te Deum* tipo *fauxbourdon* de Gilles Binchois. No será, de hecho, hasta el siglo XVII, cuando este género alcance el esplendor compositivo con el que hoy en día podemos identificarlo. Sobre el particular, véase Caldwell, «Te Deum», 193. Respecto al *Nunc dimittis*, las composiciones anteriores al siglo XVI son prácticamente inexistentes. Una de las excepciones es el *Nunc dimittis* de Constanzo Festa. En este caso, las primeras composiciones importantes no empezarán a surgir sino en el último tercio del siglo XVI, de la mano de compositores como Lasso y Palestrina. A diferencia del *Magnificat* y el *Te Deum*, en cualquier caso, el *Nunc dimittis* no desarrollará nunca una tradición importante. Véase Caldwell, «Nunc dimittis».

³²⁶ El hecho es equivalente a la importancia del *fauxbourdon* a tres voces para el inicio de la tradición compositiva del *Magnificat* a mediados del siglo XV, tal como se colige de los *Magnificat* de Dufay. Para una edición de los mismos, véase Besseler, *Guillaume Dufay (ca. 1400-1474). Opera omnia. Tom. V Compositiones liturgicae minores*, 75-96.

³²⁷ Noone, *Códice 25*, 60, 61, 64 y 69.

Tabla 5.2. Posibles contextos de los salmos de Cristóbal de Morales (*E-Tc* 25, fols. 67v-80)

Obra	Posible contexto de interpretación
<i>Eripe me</i>	Todos los Santos (1 de Noviembre)
<i>In convertendo</i>	[No localizado]
<i>Levavi oculos</i>	Natividad de la Virgen (8 de septiembre)
<i>Lauda Jerusalem</i>	Dedicatio (25 de octubre)

Junto a los testimonios de fabordón elaborado hasta aquí citados, el proyecto de copia de las catorce fuentes toledanas incluyó una colección de fórmulas para todos los tonos (Tabla 5.3).³²⁸ Fueron incluidas en *E-Tc* 21, copiado por Martín Pérez en 1549, cuando Andrés de Torrentes volvía a ocupar la plaza de maestro de capilla.³²⁹ El manuscrito incluye repertorio polifónico para la misa y los oficios atribuido básicamente a compositores hispánicos, entre los que se encuentran Peñalosa, Morales, Escobar, Boluda y Torrentes. Unas cuantas obras de compositores franco-flamencos, como Josquin, Compère y Willaert, completan el conjunto. La presencia de un número importante de obras atribuidas a compositores activos en la catedral de Sevilla ha llevado a la sugerencia de que el códice pudo haber sido copiado a partir de fuentes de procedencia sevillana.³³⁰

Tabla 5.3. *E-Tc* 21: fabordones

Núm.	Folios	Salmo	Tono
1.	35v-41	In exitu Israel	Peregrino
2.	90v	Dixit Dominus	I
3.	91	Dixit Dominus	II
4.	91v	Dixit Dominus	III
5.	92	Dixit Dominus	IV
6.	92v	Dixit Dominus	V
7.	93	Dixit Dominus	VI
8.	93v	Dixit Dominus	VII
9.	94	Dixit Dominus	VIII

³²⁸ Las fuentes toledanas son especialmente interesantes en la medida que responden a un proyecto de copia que incluye el repertorio básico que nutriría de música la actividad litúrgica del centro. Resulta significativo que semejante proyecto incluyera testimonios de las dos tipologías de fabordones aquí estudiadas: los elaborados y las fórmulas.

³²⁹ La fecha de copia aparece numerosas veces copiada en iniciales de la fuente y resulta confirmada por documentos de la época. Véase Noone, *Andrés de Torrentes*, 1982, 1:58.

³³⁰ *Ibid.*

Las características de la colección nos remiten de nuevo a la vertiente más utilitaria de la tradición. Todos sus componentes son fabordones de tipo “embellecido”, disponen el *cantus firmus* en la voz superior y emplean como texto el primer versículo del *Dixit Dominus*. Sin duda alguna, la colección estaba destinada a proporcionar polifonía a la capilla musical para la salmodia de aquellas festividades para las que no estaba prescrita la interpretación de salmos de factura compleja.

Los *cantus firmus* de los fabordones de Tono I y VI se corresponden con la fórmula α (Ej. 5.7). Nuevamente, identificamos entre ellos la distinción modal característica. El resto de fabordones no emplean dicha fórmula y presentan diferentes embellecimientos de los tonos salmódicos. El caso ilustra el hecho de que probablemente la fórmula α no representa sino una de los distintos estereotipos de los que se nutrió la tradición. Cabe destacar que la *differentia* del fabordón de Tono VIII responde, como en el caso del fabordón de Morales previamente comentado, a la tradición romana, elemento que confirma la falta de homogeneidad de la variante incluso en el seno de la liturgia toledana.

La identificación de la fórmula α entre los fabordones toledanos, ya sean elaborados o de versículo único, así como en fuentes procedentes de toda la Península Ibérica, es de la mayor importancia. Como veremos a continuación, su presencia pone de manifiesto la libertad de circulación por todo el territorio hispánico de que gozó la salmodia polifónica, a pesar de las pequeñas variantes cantollanistas locales. Acaso dicha circulación se vio facilitada, precisamente, por la costumbre de emplear como *cantus firmus* versiones melódicas estereotipadas de los tonos salmódicos en lugar de los propios tonos.

Ejemplo 5.7. *E-Tc 21*, fols. 90v-94: *cantus firmus* de la colección de fórmulas

Tono I

Di-xit Do - mi-nus Do - mi-no me - - - o: Se - de a de - xtris me - - - is.

Tono II

Di-xit Do - mi-nus Do - mi-no me - - - o: Se - de a de - xtris me - - - is.

Tono III

Di-xit Do - mi-nus Do - mi-no me - - - o: Se - de a de - xtris pa - - - tris.

Tono IV

Di-xit Do - mi-nus Do - mi-no me - - - o: Se - de a de - xtris me - - - is.

Tono V

Di-xit Do - mi-nus Do - mi-no me - - - o: Se - de a de - xtris me - - - is.

Tono VI

Di-xit Do - mi-nus Do - mi-no me - - - o: Se - de a de - xtris me - - - is.

Tono VII

Di-xit Do - mi-nus Do - mi-no me - o: Se - de a de - xtris me - - - is.

Tono VIII

Di-xit Do - mi-nus Do - mi-no me - - - o: Se - de a de - xtris me - is.

Un interesante vínculo de esta colección con la vertiente más utilitaria de la tradición radica en el hecho de que, en todos y cada uno de los fabordones que la forman, la entrada es de génesis contrapuntística (Ej. 5.8). El hecho apunta al empleo de una técnica de realización, y quizás represente un reflejo de la reutilización de fórmulas polifónicas creadas varias décadas antes de la copia de nuestra fuente. La gran presencia de obras de Andrés de Torrentes y Cristóbal de Morales en las fuentes toledanas copiadas a mediados del siglo XVI está obviamente relacionada con el hecho de que ambos estuvieron a cargo de la capilla musical en aquella época. Es probable, no obstante, que el proyecto contemplara la inclusión de una parte del repertorio interpretado a principios del siglo y nuestro grupo de fórmulas bien pudiera contarse entre éste. Lamentablemente, la desaparición de todas las fuentes anteriores a dicho proyecto hace imposible una mayor precisión sobre el particular.³³¹

Ejemplo 5.8. E-Tc 21, fols. 90v-94: entradas de génesis contrapuntística

a. Tonos I y IV	b. Tono II	c. Tonos V y VIII

Las entradas de génesis contrapuntística de las fórmulas contrastan con el inicio del *In exitu Israel* copiado en la misma fuente. Tal como prescribe Tomás de Santa María, la pieza da preferencia desde un inicio a la *diferencia de primer grado*, esto es, el acorde completo con la tercera. Como sería esperable, emplea el Tono Peregrino como *cantus firmus*, que aparece dispuesto alternativamente en todas las voces, normalmente transportado. Respecto a su factura musical, valga lo explicado para el resto de fabordones compuestos por Torrentes.

³³¹ E-Tc 21 fue guillotinado posteriormente para una reencuadración, por lo que no podemos saber si antes de la mutilación la colección de fórmulas contaría con alguna atribución.

5.2. El Monasterio de Santa Cruz de Coimbra

Una de las colecciones más importantes de manuscritos musicales hispánicos del siglo XVI se conserva actualmente en la Biblioteca de la Universidad de Coimbra, en Portugal. Se trata de veintitrés fuentes procedentes del monasterio agustino de Santa Cruz, situado en la misma ciudad. Con ellas nos trasladamos al extremo oeste de la Península Ibérica. El estudio de los fabordones que contienen, como se verá, demuestran una vinculación con el resto del repertorio conservado en el territorio peninsular, al menos en lo que al canto de la salmodia se refiere.

Construido en el siglo XII, el monasterio de Santa Cruz obtuvo protección de Roma poco después de su fundación, quedando así exento de la jurisdicción archidiócesana correspondiente.³³² El vínculo con la familia real portuguesa contribuyó al crecimiento de su poder y prestigio, que se consolidaron en la primera mitad del siglo XVI, cuando pasó a encabezar la primera congregación de casas agustinas de Portugal. En esta época se llevó a cabo un proceso de revitalización que, junto a una reconstrucción de la fábrica entre 1506 y 1545, incluyó un aumento de la actividad del centro, estimulada por el traslado de la Universidad de Lisboa a Coimbra en 1537. Durante algunos años, ésta quedó bajo la jurisdicción parcial de Santa Cruz.

La revitalización del monasterio en la primera mitad del siglo XVI, puesta de manifiesto en el importante aumento del número de religiosos, conllevó la copia de nuevos libros litúrgicos. Aunque no disponemos de datos documentales que lo confirmen, es probable que el proceso incluyera también la confección de fuentes musicales. Según Owen Rees, quien dedicó un trabajo monográfico al estudio del contexto y contenido de las fuentes procedentes de Santa Cruz, al menos cinco de los manuscritos conservados fueron resultado de este proceso. Rees situó su confección entre *ca.*1540-1555, si bien propuso la hipótesis de que su contenido responde a una codificación de repertorio ya en uso en las décadas anteriores. Cuatro de estas fuentes contienen fabordones (*P-Cug 6*, *P-Cug 7*, *P-Cug 9*, *P-Cug 12*). A ellos pasamos a dedicar nuestra atención.

Los fabordones de las fuentes de Coimbra no hacen sino corroborar las ideas expuestas hasta el momento. La presencia de fórmulas de versículo único responde a la vertiente más utilitaria del género. Entre ellas identificaremos testimonios que permitirán vincular la tradición de Santa Cruz con el resto de la tradición salmódica peninsular. Por otro lado, una importante colección de fabordones elaborados confirma el florecimiento de una salmodia polifónica más compleja cuyos primeros testimonios datan de la misma época que los de *E-Bbc M1166/1967* y las fuentes toledanas. De nuevo, su estudio permitirá vincular su origen con las fórmulas de versículo único.

La Tabla 5.4 incluye un inventario de los fabordones copiados en las cuatro fuentes que nos ocupan. De todas ellas, *P-Cug 12* es probablemente la de confección más temprana. Aunque una gran cantidad de manos participó en el proceso de copia, el

³³² La información sobre el monasterio procede de Rees, *Polyphony in Portugal*, 19-35.

proyecto parece responder a una concepción unitaria.³³³ Incluye polifonía para la misa y los oficios, principalmente el de Vísperas. Algunas obras aparecen atribuidas a compositores activos en el propio monasterio o en la catedral de Coimbra a finales del siglo XV y durante la primera mitad del siglo XVI. Otras atribuciones identificadas, como Anchieta, Escobar y Peñalosa, sugieren en cambio una importante influencia de la Corte española que el estudio de los cuatro fabordones copiados en la fuente confirmará.³³⁴

Tabla 5.4. Fuentes de Santa Cruz de Coimbra: fabordones

Núm.	Folios	Texto	Tono	Fuente
1.	7	[Sin texto]	V	<i>P-Cug 6</i>
2.	61v—64	Dixit Dominus	VIII	
3.	64v-67	Confitebor tibi	II	
4.	67v-70	Beatus vir	VII	
5.	70v-71	Laudate, pueri	I	
6.	71v-80	In exitu Israel	Peregrinus	
7.	80v-81	Laudate Dominum	VII	
8.	90v-91v	Dixit Dominus	I	
9.	3v-4	Te Deum		
10.	4v-5	[Sin texto]	III	<i>P-Cug 7</i>
11.	4v-5	[Sin texto]	III	
12.	4v-5	[Sin texto]	III	
13.	12v-16	TeDeum		
14.	21v-24	Dixit Dominus	I	
15.	143v-147	Te Deum		<i>P-Cug 9</i>
16.	187v-188	Nunc dimittis	VI	
17.	187v-188	Dixit Dominus	VII	<i>P-Cug 12</i>
18.	187v-188	Dixit Dominus	VIII	
19.	187v-188	In exitu Israel	Peregrinus	

P-Cug 12 copia cuatro fabordones de versículo único, de Tono VI, VII, VIII y Peregrino, respectivamente. Con la excepción del de Tono VII (Tabla 5.4, núm. 17), que es de tipología simple y lleva el *cantus firmus* en el Tenor, se trata de fabordones embellecidos que lo disponen en la voz superior. Si atendemos a las melodías empleadas como *cantus firmus* en las piezas de Tono VI y VIII (núms. 16 y 18), una vinculación evidente con la tradición hispánica se pone rápidamente de manifiesto, a saber, la presencia de la fórmula α (Ej. 5.9).

³³³ Ibid., 191.

³³⁴ Para un inventario y un comentario del contenido de esta fuente, véase Ibid., 49-52 y 185-193.

Ejemplo 5.9. *P-Cug 12*, fols. 187-188: *cantus firmus* de fórmulas de fabordón

Tono VI



Tono VII



Tono VIII



Tono Peregrino



El fabordón de Tono VI (Tabla 5.4, núm. 16) lleva por letra el versículo inicial del cántico de Completas, *Nunc dimittis*, y presenta el uso característico del modo lidio identificado en manuscritos tratados en capítulos anteriores. Como veremos enseguida, un fabordón de Tono I conservado en una de las fuentes que nos ocupan demuestra que en el monasterio de Santa Cruz se interpretaba dicho tono según la tradición hispánica. Aunque en fuentes diferentes, así, nos encontramos ante la distinción modal característica.

El *Dixit Dominus* de tono VIII (núm. 18) presenta una concordancia absoluta con otras piezas copiadas en fuentes peninsulares.³³⁵ La identificación de la misma estructura polifónica ilustra la libre circulación del repertorio salmódico por todo el territorio peninsular. El caso de Portugal es especialmente interesante en la medida que dicha circulación parece producirse al margen de la pertenencia de los centros correspondientes a los usos catedralicio o monástico. A diferencia del resto de

³³⁵ Para las concordancias de la pieza de Tono VIII que nos ocupa, véase Capítulo 6.

fabordones de la fuente, el que nos ocupa presenta la entrada de génesis contrapuntística, testimonios que confirma la supervivencia de características que no se corresponden con la teoría musical de mediados de siglo XVI. Indicio, a su vez, de un cierto grado de automatización de los recursos de la tradición.

El *In exitu Israel*, de Tono Peregrino, emplea como *cantus firmus* la variante del tono característica de la tradición hispánica.³³⁶ El detalle constituye un indicio más de que la tradición de salmodia monódica de Santa Cruz, y posiblemente de todo Portugal, presenta rasgos comunes con el resto del territorio peninsular.

La selección de tonos de este grupo de fabordones presenta una característica curiosa, ya que parecería tratarse de la segunda parte de una colección completa de nueve fabordones de la que, por motivos desconocidos, no se habrían copiados los cinco primeros. El uso de la fórmula α como *cantus firmus* y el empleo del hexacordo bemol para el fabordón de Tono VI no hacen sino respaldar esta posibilidad. En tal caso, deberíamos unir esta colección parcial a las cinco colecciones completas que también emplean dicha fórmula como *cantus prius factus*.

Al margen de una misa, *P-Cug 7* copia repertorio polifónico para los oficios y presenta importantes concordancias con el resto de fuentes de Santa Cruz, especialmente con *P-Cug 9* y *P-Cug 12*. Según Rees, la composición de este manuscrito demuestra que originalmente pertenecía a una fuente de mayor envergadura. La mayor parte de los cuarenta y dos folios conservados presentan un estado de conservación pésimo y fueron reencuadrados a mediados del siglo pasado con un orden incorrecto.³³⁷ Junto a dos *Te Deum* y un fabordón elaborado, la fuente contiene tres fórmulas de versículo único, de tipo “embellecido” y sin texto.³³⁸

Aunque el mal estado de conservación impide transcribir la primera de las fórmulas, los fragmentos legibles permiten identificar el tono. Todas las piezas del grupo (Tabla 5.4, núms. 10-12) son de Tono III, por lo que probablemente estuvieran destinadas a la salmodia de Completas, siempre precedida y seguida de una única antifona. Hallamos, no obstante, algunas diferencias en la forma del *cantus firmus* y en su tratamiento. En la segunda pieza aparece inicialmente en la voz del Tenor para migrar al Cantus en el segundo hemistiquio, mientras en el segundo fabordón permanece en la voz superior. La cadencia mediante del segundo fabordón, por otro lado, difiere de la forma habitual y presenta un descenso inicial de segunda antes del ascenso característico al Re. En este punto, en lugar de la cadencia Re-Do-Si-La-Do habitual del tono, se limita al motivo Re-Do. Entre los testimonios cantollanistas recogidos en Capítulo 2 únicamente el *Intonario general* de Pedro Ferrer recoge esta

³³⁶ Lundberg, *Tonus Peregrinus: the History of a Psalm-tone and its use in Polyphonic Music*, 13.

³³⁷ Para un inventario y un comentario sobre la fuente, véase Rees, *Polyphony in Portugal*, 161-166.

³³⁸ El estilo de los *Te Deum* no se diferencia de los tratados anteriores y se caracteriza, así, por una homofonía imperante que los vincula claramente a la tradición del fabordón.

peculiaridad.³³⁹ Por el contrario, bajo la ornamentación melódica de la cadencia mediante en el segundo fabordón identificamos el motivo Re-Do-Si-La-Do más habitual del tono.

Si los primeros testimonios de fabordón elaborado que emplean el recurso del *cantus firmus migrans* entre los sucesivos versículos aparecen en fuentes copiadas a partir de ca.1540, el segundo fabordón de *P-Cug 7* constituye el testimonio más temprano conservado en el que la migración se produce en el seno de un mismo versículo. El caso es interesante porque precede en varias décadas a los primeros ejemplos descritos por Bradshaw, quien sitúa la aparición del recurso en la década de 1570 y, más concretamente, en los fabordones publicados por Rocco Rodio en Nápoles en 1573.³⁴⁰ Según Bradshaw, a partir de este momento hace su aparición en las fuentes el fabordón libre, así llamado por el libre tratamiento melódico que presenta el *cantus prius factus*. Para ilustrar el caso, presenta un fabordón de Tono I que inicialmente dispone el *cantus firmus* en la voz superior, para situarlo en el Tenor en el segundo hemistiquio.³⁴¹

La comparación entre ejemplo citado por Bradshaw y el segundo fabordón de *P-Cug 7* pone claramente de manifiesto la ausencia de diferencias importantes entre ambos testimonios en lo que a la libertad del tratamiento del *cantus firmus* se refiere (Ej. 5.10). Otra pieza de las fuentes portuguesas (Tabla 5.4, núm. 1) confirma que tal libertad apareció ya en la primera mitad del siglo XVI.³⁴² En efecto, las dos cadencias del fabordón que incluye *P-Cug 6*, fuente que copia polifonía para la misa y los oficios, presentan modificaciones importantes respecto a la melodía del tono original.³⁴³

³³⁹ Véase la Tabla 2.1.

³⁴⁰ Rocco Rodio, *Psalmi ad vespervas dierum festorum solemnium per totum annum* (Nápoles, 1573). El siguiente testimonio mencionado por Bradshaw es de Vincenzo Ruffo y su discípulo Giovanni Matteo Asola, que publicaron conjuntamente los *Falsi bordoni per cantar salmi, in quatro ordini divisi* (Venecia, 1575). Véase Bradshaw, *The falsobordone*, 58-59.

³⁴¹ Ejemplo tomado de *Ibid.*, 59.

³⁴² Fuente copiada por un mínimo de seis manos que contiene polifonía para la misa y los oficios, pudo constar originalmente de más folios de los noventa y uno actualmente conservados. Su estado actual, por otro lado, presenta una alteración respecto al orden original, fruto de una reencuadración moderna. Para un inventario y breve comentario, véase Rees, *Polyphony in Portugal*, 155-160.

³⁴³ Si bien la práctica ausencia de fuentes anteriores a la década de 1540 dificulta establecer una conclusión al respecto, parece posible aceptar que una cierta modificación del *cantus firmus* pudo estar ligada al inicio de la tradición escrita. En este sentido, la diferencia entre los testimonios portugueses aquí presentados y los ejemplos de fabordón embellecido de las fuentes anteriores puede ser entendida más una cuestión de grado que de distinta naturaleza.

Ejemplo 5.10. Fabordones de tipología libre

1. P-Cug 7, fols. 4v-5



2. Ejemplo citado por Bradshaw

Un elemento en particular común a todas las fórmulas de versículo único copiadas en las fuentes portuguesas es el uso del *signum congruentuae* para señalar el punto en el comienza la cadencia (II. 5.1). El símbolo es empleado con el fin de indicar dónde acaba la parte de la fórmula que debe ser modificada para adaptarla a la longitud y la prosodia del versículo correspondiente.³⁴⁴ No deja de ser interesante que un recurso tan adecuado al carácter formulario del fabordón, empleado sistemáticamente en todas las fórmulas de las fuentes portuguesas que nos ocupan, no aparezca sino en un escaso número de los testimonios hispánicos conservados. Su identificación en otras fuentes,

³⁴⁴ Bradshaw, *The falsobordone*, 54., menciona este recurso al hablar fabordones conservados en fuentes alemanas e italianas, en las que la sección del recitado es representada mediante una única nota larga. Dicha nota debía ser adaptada a la longitud de cada versículo en el momento de la interpretación, repitiéndose hasta el inicio de la cadencia marcado por el *signum congruentuae*.

demuestra, no obstante, que el conocimiento del recurso no estuvo delimitado a una zona concreta de la Península.³⁴⁵

Ilustración 5.1. *P-Cug 12*, fol. 19 (detalle)



Del contraste entre la carácter fijo de las cadencias y la variabilidad la sección del recitado, convenientemente sintetizado por el uso del *signum congruentuae*, se desprenden varias reflexiones. La primera atañe a la flexibilidad con la que debe ser valorada la efectiva correspondencia entre ritmo y letra de los fabordones escritos. Tal como Bradshaw afirmó, si bien los recitados suelen presentar una cuidada correspondencia rítmica con la prosodia de los textos, en ocasiones no es completamente satisfactoria.³⁴⁶ Obviamente, cabe suponer que la elección del ritmo del recitado por parte de un grupo de intérpretes pudo no ser siempre la más apropiada. Sin embargo, la naturaleza particular de las fórmulas de fabordón —el hecho de que únicamente las cadencias deban ser interpretadas tal como aparecen escritas— ofrece una explicación alternativa a la supuesta deficiencia detectada por Bradshaw.

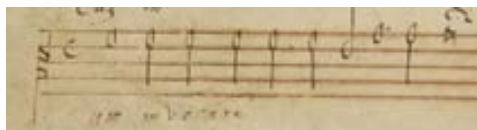
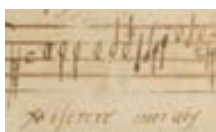
En el Ejemplo 5.11 presentamos las imágenes y correspondientes transcripciones de fragmentos de dos fabordones copiados en *E-Boc7*. El primero de ellos se corresponde a la voz del Altus de un fabordón de Tono VI y está provisto del incipit *Miserere mei Deus*, primeras palabras del salmo 50. El segundo es de Tono VI y

³⁴⁵ Véase, por ejemplo, *E-Bbc M708*, fol. 46v y *E-PAbm R.6829*, fol. 108v.

³⁴⁶ Bradshaw, *The falsobordone*, 24.

presenta el comienzo del salmo 4, *Cum invocarem*. Lo interesante es la evidente falta de correspondencia entre la prosodia de la letra y el ritmo de la música en el primer caso — la sucesión Semibreve-Mínima-Mínima no se corresponde con la correcta acentuación de la palabra “Miserere”, para la que parecería más adecuado un inicio del tipo Mínima-Mínima-Semibreve— y el número insuficiente de figuras musicales para las correspondientes sílabas del texto en el segundo.

Ejemplo 5.11. E-Boc 7, fol. 69v: falta de correspondencia entre ritmo y prosodia



La radical falta de correspondencia presentada en estos dos casos nos obliga a poner seriamente en duda la posibilidad de que la pretensión del copista fuera la efectiva interpretación del ritmo de sendas piezas escritas con el texto del que están provistas. Por el contrario, y a juzgar por los datos presentados, parece evidente que el responsable de la copia, conocedor de la costumbre de modificar el recitado en el momento de la interpretación en pos de una correcta declamación del texto, se desprecupó de proveer de una correcta relación al conjunto. Del caso se desprende que, si bien no es descartable que en ocasiones la relación de prosodia textual y ritmo fuera absolutamente satisfactoria, nuestro juicio acerca de los fabordones escritos debe establecerse con la máxima precaución.³⁴⁷

Un segundo elemento a desarrollar a partir de la identificación del *signum congruentiae* es el significado de los signos de mensuración. Bradshaw apuntó la posibilidad de que los valores de la recitación de los fabordones no respondieran a una métrica estricta. En el caso de la tradición italiana, dicha afirmación se halla incluso en los respectivos prólogos de los volúmenes de fabordones de Viadana y Severi.³⁴⁸ Según Samuel Rubio, y tal y como señalamos en la Introducción, la práctica del fabordón en

³⁴⁷ En la observación de Bradshaw acerca de una relación deficiente entre música y texto se pone de manifiesto, de nuevo, una postura determinada por su enfoque formalista-clásico: a pesar de que el especialista definió perfectamente el carácter relativo del valor prescriptivo del fabordón escrito, en este caso optó por valorar la relación entre texto y música como si de un elemento fijo y acabado se tratara.

³⁴⁸ Bradshaw, *The falsobordone*, 25.

España se diferencia de la escuela romana en que el recitado no era cantado con ritmo libre, sino medido.³⁴⁹ Salvo en contadas excepciones, en efecto, los testimonios conservados en la Península Ibérica —que, al contrario de algunos casos italianos y alemanes, copian siempre el recitado desarrollado—, incluyen un signo mensural que en teoría indica la métrica de la pieza.³⁵⁰ Si bien este elemento parecería confirmar la hipótesis de Rubio, los fabordones de las fuentes portuguesas, entre otros, demuestran que la cuestión es más compleja.

Tal como apreciamos en la Ilustración 5.1, los fabordones de *P-Cug 12* llevan un signo de mtreo binario. Sin embargo, al atender a las distintas secciones de recitado apreciamos que en el segundo fabordón, el número de figuras que anteceden al inicio de la cadencia, marcado por el *signum congruentuae*, es impar: en efecto, las cinco semibreves se corresponden a las cinco sílabas de “*Dixit Dominus*”. Dificilmente, de este modo, cabe interpretar el signo de mensuración como una prescripción rítmica estricta para toda la pieza. Aunque no es un caso común, no es el único conservado en las fuentes hispánicas. Hallamos la misma situación, por ejemplo, en el segundo hemistiquio de un fabordón de Tono I copiado en la *E-Bbc M708*, en el que las nueve mínimas que anteceden a la cadencia se corresponden con las nueve sílabas de “*et exaudi orationem*” (Ej. 5.12).

Ejemplo 5.12. Anónimo, fabordón de Tono I (*E-Bbc M708*, fols. 45v-46r)

The image shows a musical score for a fabordón in Tono I. It consists of four staves. The first staff is a vocal line with mensural notation and a 'S' sign above it. The second staff is a vocal line with mensural notation. The third staff is a vocal line with mensural notation. The fourth staff is a bass line with mensural notation. The lyrics are: 'Mi-se-re-re me - - - i et ex-au-di o-ra-ti-o-nem me - - - am.'

Los ejemplos de *P-Cug 12* y *E-Bbc M708* demuestran que la distinción categórica establecida por Rubio puede ser matizada. Es probable que la función de los mencionados signos mensurales deba ser básicamente vinculada a los procesos cadenciales, cuyo carácter contrapuntístico requeriría en efecto de organización métrica precisa. La interpretación del recitado, en cambio, y aunque las prácticas pudieron

³⁴⁹ Rubio, *La Polifonía Clásica*, 179.

³⁵⁰ Dejamos aquí a un lado los casos excepcionales en los que la mensuración es ternaria.

variar a lo largo del tiempo y según el lugar, se pudo llevar a cabo mediante una declamación a medio camino entre la organización rítmica estricta y la métrica libre.³⁵¹

Las fuentes de Santa Cruz también contienen un conjunto importante de fabordones elaborados. *P-Cug 7* copia una pieza que lleva por texto el salmo 109, *Dixit Dominus*. Por su lado, *P-Cug 6* incluye ocho fabordones, entre los que se hallan los cuatro salmos de Vísperas del domingo según el uso monástico —el último incompleto y desordenado— seguidos de los salmos 113, *In exitu Israel*, y 116, *Laudate Dominum* (Tabla 5.4., núms. 1-7).³⁵² Un poco más adelante, finalmente, hallamos de nuevo el *Dixit Dominus* (núm. 8), también incompleto y con el orden alterado. Es posible que originalmente todas estas piezas formaran parte de una colección más amplia que pudo estar reunida en una misma sección del manuscrito. Aunque carecemos de datos concretos al respecto, es obvio que fueron copiadas para ciertas festividades específicas, con seguridad las de mayor rango según el ceremonial del monasterio. Las características de los fabordones elaborados de ambas fuentes presentan un gran parecido con algunas de las piezas ya tratadas.

El *cantus firmus* de la práctica totalidad de estas piezas se limita a alternar entre las voces del Cantus y el Tenor. Solo de modo excepcional aparece en el Altus o el Bassus. Como en casos anteriores, la doxología suele cambiar a metro ternario. Respecto a la factura, si bien no hallamos rastro de los indicios de motivos imitativos que identificamos en algunas piezas de Toledo, en ningún caso se trata de la simple repetición exacta de una misma fórmula que se produce en algunos fabordones de *E-Bbc M1166/1967*. Por el contrario, la plasmación por escrito de todo el salmo es aprovechada para introducir cambios entre los sucesivos versículos que confieren al conjunto de cierta variedad.

Tal como podemos observar en el Ejemplo 5.13, que incluye el primer hemistiquio de los versículos tercero y séptimo, respectivamente, del fabordón elaborado de Tono I copiado en *P-Cug 7* (Tabla 5.4, núm. 14), el recurso esencial para dar variedad a los distintos versículos radica en el tratamiento del *cantus firmus*. Por un lado, en la constante migración. En el versículo tercero, éste aparece inicialmente en el Tenor para pasar al Cantus en el segundo hemistiquio. En el versículo séptimo, en cambio, al comienzo lo hallamos en el Bassus para, de nuevo, pasar al Cantus en la segunda parte. Por otro lado, el tono salmódico puede ser modificado hasta el punto de que su identificación puede no resultar obvia a primera vista. En el primer hemistiquio del versículo tercero, por ejemplo, su identificación no es posible sino por descarte y en la medida que la cadencia del Bassus se aparta en mayor grado de la cadencia mediante característica del tono de lo que lo hace la voz del Tenor. En otras ocasiones, el respeto por la forma original del *cantus prius factus* es absoluta. Muy interesante es la

³⁵¹ La propuesta de Konrad Ruhland, presentada en la Introducción, de emplear para testimonios hispánicos el mismo formato de edición que a menudo emplean las colecciones de fabordones en fuentes italianas y alemanas —esto es, la reducción de la sección del recitado a una sola nota— no resulta, así, incorrecta.

³⁵² Harper, *The Forms and Orders*, 263.

identificación de la melodía de Tono I de tradición hispánica cuando el *cantus firmus* es dispuesto en la voz del Bassus.³⁵³

Ejemplo 5.13. Anónimo, *Dixit dominus* (P-Cug 7, fols. 21v-24): primer hemistiquio de los versículos tercero y séptimo

The image displays two systems of musical notation for the 'Dixit dominus' motet. Each system consists of four staves: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are written below each staff. The first system covers the third verse, and the second system covers the seventh verse. The notation includes clefs, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The lyrics are: '3. Vir-gam vir-tu-tis tu-ae e-mit-tet Do-mi-nus et Si-onc.' and '7. Ju-di-ca-bit in-na-ti-o-mi-bus, im-ple-vit ru-i-nas,'. The music is in a simple style with a cantus firmus in the Bass part.

Un elemento destacable de los fabordones elaborados de las fuentes portuguesas radica en la selección de versículos interpretados en polifonía. Como explicábamos al tratar de *E-Bbc M1166/1967*, la estructura *alternatim* de los fabordones incluidos en ella toma dos formas distintas, en función del número de intérpretes, esto es, ya participara o no el órgano. En todos los casos, el comienzo interpretado en canto llano incluye el primer versículo íntegro de cada salmo. Este inicio determina un orden concreto para el resto del salmo: los versículos impares se interpretan en canto llano y los pares en

³⁵³ También la *differentia* de Tono VIII del *Dixit Dominus* que abre el grupo de salmos para el domingo copiada en *P-Cug 6* pertenece a dicha tradición.

fabordón. De este modo, un fabordón sobre el *Dixit Dominus* suele comenzar con el segundo versículo, *Donec ponam inimicos tuos, scabellum pedum tuorum*.³⁵⁴

Los fabordones de las dos fuentes de Coimbra presentan un inicio diferente que determina una estructura global completamente distinta. En este caso, únicamente la primera parte del versículo inicial de cada salmo —por ejemplo *Dixit Dominus Domino, meo*, en el caso del salmo 109— era interpretado en canto llano, mientras el resto —*sede a dextris meis*— recibía un tratamiento polifónico. Esta diferencia conlleva un orden *alternatim* inverso al habitual en el resto de fuentes hispánicas: el *Donec ponam* es cantado en canto llano y el tratamiento polifónico es destinado a los versículos impares. La diferencia entre las dos tradiciones puede observarse en la Tabla 5.5, en la que las partes interpretadas en fabordón aparecen subrayadas.

Tabla 5.5. Estructura *alternatim* de distintos testimonios de *Confitebor tibi*

<i>P-Cug 6, fols. 64v-67</i>	Guerrero, Ceballos, Navarro y <i>E-Bbc M1166/1967, fols. 63v-66</i>
1 <u>Confitebor tibi, Domine, in toto corde meo, in consilio justorum, et congregatione.</u>	1 Confitebor tibi, Domine, in toto corde meo, in consilio justorum, et congregatione.
2 Magna opera Domini: exquisita in omnes voluntates ejus.	2 <u>Magna opera Domini: exquisita in omnes voluntates ejus.</u>
3 <u>Confessio et magnificentia opus ejus, et justitia ejus manet in sæculum sæculi.</u>	3 Confessio et magnificentia opus ejus, et justitia ejus manet in sæculum sæculi.
4 Memoriam fecit mirabilium suorum, misericors et miserator Dominus: Escam dedit timentibus se;	4 <u>Memoriam fecit mirabilium suorum, misericors et miserator Dominus. Escam dedit timentibus se;</u>
5 <u>Memor erit in sæculum testamenti sui. Virtutem operum suorum annuntiabit populo suo,</u>	5 Memor erit in sæculum testamenti sui. Virtutem operum suorum annuntiabit populo suo,
6 ut det illis hæreditatem gentium. Opera manuum ejus veritas et judicium.	6 <u>ut det illis hæreditatem gentium. Opera manuum ejus veritas et judicium.</u>
7 <u>Fidelia omnia mandata ejus, confirmata in sæculum sæculi, facta in veritate et æquitate.</u>	7 Fidelia omnia mandata ejus, confirmata in sæculum sæculi, facta in veritate et æquitate.
8 Redemptionem misit populo suo; mandavit in æternum testamentum suum.	8 <u>Redemptionem misit populo suo; mandavit in æternum testamentum suum.</u>
9 <u>Sanctum et terribile nomen ejus. Initium sapientiæ timor Domini;</u>	9 Sanctum et terribile nomen ejus. Initium sapientiæ timor Domini;
10 intellectus bonus omnibus facientibus eum: laudatio ejus manet in sæculum sæculi.	10 <u>Intellectus bonus omnibus facientibus eum: laudatio ejus manet in sæculum sæculi.</u>
<u>Gloria patri, et filio, et spiritui sancto, sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum. Amen.</u>	Gloria patri, et filio, et spiritui sancto, <u>sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum. Amen.</u>

³⁵⁴ Es el caso de los fabordones de *E-Bbc M1166/1967*, así como de los compuestos por Ceballos, Guerrero, Robledo, Navarro y Pujol.

La identificación de una particular estructura *alternatim* introduce un nuevo parámetro a valorar a la hora de determinar la permeabilidad de la tradición de salmodia polifónica hispánica. A diferencia de las eventuales diferencias melódicas, es probable que semejante variante representara un impedimento para la circulación del repertorio. Desafortunadamente, el carácter excepcional del testimonio que nos ocupa impide determinar en qué medida se trata de una variante habitual. Por su lado, la forma de la cadencia *flexa* empleada en los fabordones de las fuentes portuguesas apunta una vez más a la existencia de un vínculo entre el repertorio conservado en fuentes procedentes de distintos puntos de la geografía ibérica. Por regla general, y ya se halle en la voz del Cantus, Altus o Tenor, reconocemos el motivo de tercera descendente identificado en las fuentes cantollanistas (Ej. 5.14).³⁵⁵

³⁵⁵ Únicamente en dos ocasiones hallamos un motivo que no aparece en aquéllas ni tampoco entre los fabordones elaborados de las fuentes tratadas anteriormente. Se trata de un salto de cuarta ascendente seguido de una segunda descendente, sobre la que se produce el reposo. Puede verse en los testimonios de Tono II y en uno de los casos de Tono VII.

5.14. P-Cug 6: Cadencia *flexa* de fabordones elaborados

a. Tono I

Four staves of music for Tono I. The first staff is in treble clef with a *mf* dynamic marking. The second and third staves are in treble clef. The fourth staff is in bass clef. The music consists of a sequence of eighth notes followed by a half note, ending with a fermata.

b. Tono VIII

Four staves of music for Tono VIII. The first staff is in treble clef with a *mf* dynamic marking. The second and third staves are in treble clef. The fourth staff is in bass clef. The music consists of a sequence of eighth notes followed by a half note, ending with a fermata.

c. Tono VII

Four staves of music for Tono VII. The first staff is in treble clef with a *mf* dynamic marking. The second and third staves are in treble clef. The fourth staff is in bass clef. The music consists of a sequence of eighth notes followed by a half note, ending with a fermata.

d. Tono Peregrino

Four staves of music for Tono Peregrino. The first staff is in treble clef with a *mf* dynamic marking. The second and third staves are in treble clef. The fourth staff is in bass clef. The music consists of a sequence of eighth notes followed by a half note, ending with a fermata.

5.3. Sur de la Península Ibérica

La siguiente fuente que deseamos presentar, el conocido *Cancionero Musical de Medinaceli*, se conserva actualmente en la Biblioteca de la Fundación Bartolomé March, en Palma de Mallorca (*E-PAbm R.6829*). Se trata de un manuscrito copiado por una mano principal a cuya labor otras manos posteriores añadieron una o varias obras. Esta variedad afecta también a los fabordones. El manuscrito incluye un centenar de piezas polifónicas profanas junto con una cantidad importante de piezas sacras. Al margen de tres misas y alguna parte suelta del Ordinario, la mayoría iban destinadas a la liturgia de los oficios. Entre ellas destacan, por su número, los motetes y los salmos. La fuente copia obras de compositores españoles, como Morales, Guerrero, Ceballos y Navarro, y de algunos extranjeros, como Lasso y Rore.³⁵⁶

Aunque su procedencia exacta es desconocida, existen indicios de que *E-PAbm R.6829* fue copiada, o cuanto menos usada, en el sur de la Península Ibérica. Una anotación en el folio 128v hace referencia a un convento no identificado de Jerez de la Frontera, población situada a ochenta Kilómetros de Sevilla.³⁵⁷ Este dato está convenientemente respaldado por la actividad documentada de los compositores cuyas obras la fuente copia. Junto a los casos más conocidos de Francisco y Pedro Guerrero, Ceballos, Morales o Navarro, activos los dos primeros en Sevilla, el tercero en Granada, y en Marchena los dos últimos, encontramos el de Chacón, organista de la catedral de Córdoba entre 1531 y 1545, y el de Bernal, compositor no identificado para el que se han propuesto varias identidades, todas ellas vinculadas con Sevilla.³⁵⁸ Tras el estudio de las fuentes toledanas y portuguesas, así, en esta sección trasladamos nuestra atención al sur de la Península Ibérica.

La fecha precisa de copia de *E-PAbm R.6829* es desconocida. Querol se limitó a situarla a mediados de siglo XVI, mientras en el Census Catalogue es retrasada a la segunda mitad del siglo. Por su lado, Cristina Urchueguía retomó la afirmación del primero sugiriendo una fecha aproximada a 1550.³⁵⁹ A nuestro juicio, la importante presencia de piezas de compositores nacidos hacia el 1530, como Guerrero, Navarro y Ceballos sugiere que la fecha puede ser retrasada, por lo menos, a la década de 1560. Tampoco parece probable una recepción anterior de obras de Orlando de Lasso, que en

³⁵⁶ El repertorio profano fue estudiado y editado por Querol, *Cancionero musical de la Casa de Medinaceli (siglo XVI)*, que incluye un inventario de la fuente en 1:16-21. *Ibid.*, 1:11 habla de un mínimo de tres manos secundarias. Sin embargo, una gran parte de los fabordones copiados en esta fuente parecen haber sido introducidos por distintas manos, por lo que el número de ellas podría ser sensiblemente superior. En cualquier caso, la factura descuidada de muchos de ellos dificultan establecer una relación definitiva.

³⁵⁷ Querol, *Cancionero Musical de la Casa de Medinaceli (siglo XVI)*, 1:11.

³⁵⁸ *Ibid.*, 1:22-24.

³⁵⁹ *Ibid.*, 1:11. Hamm y Kellman, *Census-catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music, 1400-1550*, 2:132; Urchueguía, *Die mehrstimmige Messe*, 150. El repertorio de la fuente fue probablemente compuesto a lo largo de las décadas de 1550 y 1560, por lo que una copia a finales de la última parece la opción más plausible. Véase Randel, «Sixteenth-Century Spanish Polyphony and the Poetry of Garcilaso», 66.

1550 contaría tan solo con veinte años de edad.³⁶⁰ Esta hipótesis concuerda, finalmente, con el año 1569 que aparece anotado en el folio 17 de la propia fuente.³⁶¹

E-PAbm R.6829 incluye uno de los conjuntos de fabordones más numerosos conservados en una fuente hispánica, veinticinco piezas en total, todas ellas a cuatro voces (Tabla 5.6). Al margen de la relevante cantidad, los testimonios de esta fuente están revestidos del mayor interés en la medida que permiten profundizar en aspectos importantes del género que hasta el momento han pasado desapercibidos. La vinculación de sus fabordones con los del resto de fuentes referidas en el presente capítulo, por otro lado, pone una vez más de manifiesto el desarrollo de una misma tradición a lo largo de todo el territorio peninsular.

Tabla 5.6. *E-PAbm R.6829*: fabordones

Núm.	Folio	Texto	Tono	Mano	Atribución
1.	64v-65	Dixit Dominus	VI		
2.	107v-108	Dixit Dominus	VIII	A	
3.	107v-108	Dixit Dominus	II	A	
4.	107v-108	Dixit Dominus	I	A	
5.	107v-108	Magnificat	VII	A	
6.	108v-109	Dixit Dominus	VI	A	Morales?
7.	108v-109	Dixit Dominus	I	A	Morales?
8.	108v-109	Dixit Dominus	IV	A	Morales?
9.	108v-109	Dixit Dominus	I	A	Morales?
10.	108v-109	Dixit Dominus	II	A	Morales?
11.	109v-110	Dixit Dominus	II	A	
12.	109v-110	Lauda, Jerusalem	VII	A	
13.	109v-110	Confitebor tibi	VII	A	Escobedo
14.	109v-110	Dixit Dominus	I	A	
15.	109v-110	Cum invocarem	VIII/III	A	
16.	110v	Miserere mei ³⁶²	-	A	
17.	110v	Miserere mei	-	B	
18.	117	Dixit Dominus	?	C	
19.	123v	Miserere mei	-	D	
20.	129	Miserere mei	-	E	
21.	138	[Sin texto]	-	F	
22.	157v-158	Miserere mei	-	G	
23.	181v-182	Dixit Dominus	VI	H	
24.	182v-183	Miserere mei	-	I	Sanforte

³⁶⁰ La recepción del músico alemán en la Península Ibérica se produjo principalmente en el último cuarto de siglo XVI. Su obra está especialmente presente en las fuentes para ministriles, entre las que la más temprana, *E-GRmf 975*, ha sido fechada hacia la década de 1560. Véase Ruiz, «Creación del canon de polifonía sacra en las instituciones religiosas de la Corona de Castilla, 1550-1626», 241-242. Sobre la datación de *E-GRmf 975*, véase Cap. 9.

³⁶¹ Querol, *Cancionero Musical de la Casa de Medinaceli (siglo XVI)*, 1:11.

³⁶² Querol interpreta, erróneamente, que los dos versículos de este salmo corresponden a dos piezas distintas.

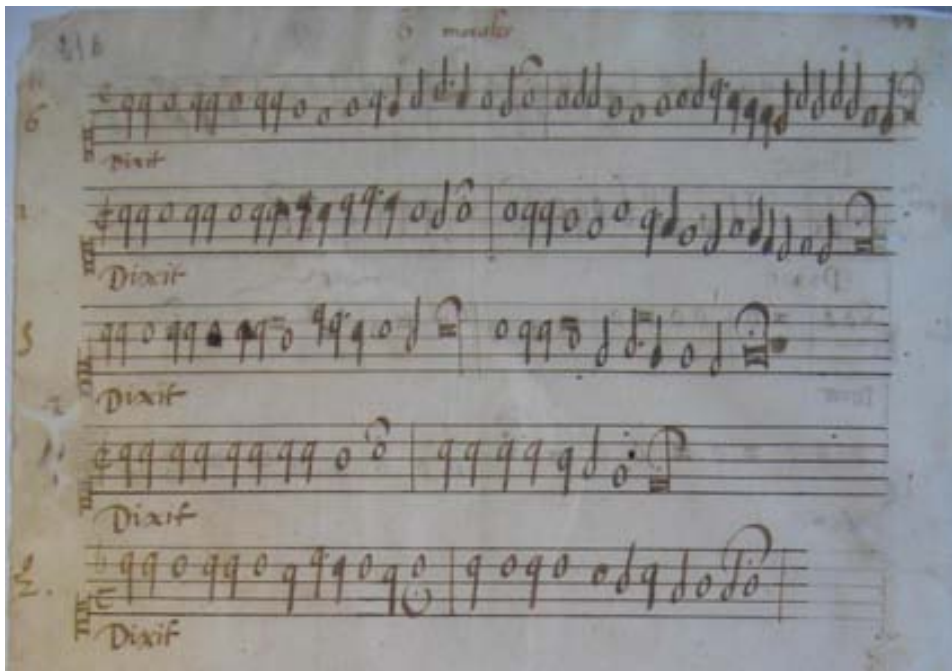
La colección principal incluye quince fabordones (Tabla 5.6, núms. 2-16). Aunque la factura descuidada del conjunto dificulta una valoración inequívoca al respecto, parece que todos ellos fueron copiados por la misma mano, que no tuvo interés en ordenarlos por tonos. A pesar de su número, no hallamos entre ellos ningún testimonio de los Tonos III y V, por lo que el criterio seguido para la selección no parece responder a un proyecto dotado de sentido litúrgico o práctico. Todos los fabordones del grupo principal son fórmulas de versículo único, entre los que se incluyen ejemplos de tipología “embellecido” y “simple”. A excepción de cuatro casos, todos disponen el *cantus firmus* en la voz superior. Una de las excepciones es un *cantus firmus migrans* entre Cantus y Altus (núm. 3). Las tres restantes lo llevan en la voz del Tenor y son de Tono VII (núms. 5 y 12) y Tono VIII (núm. 15). Al último habremos de dedicar especial atención más adelante.³⁶³

Sin lugar a dudas, uno de los elementos más interesantes de la colección es el hecho de que incluya fabordones atribuidos a Cristóbal de Morales. En efecto, las piezas copiadas en los folios 108v-109 van precedidas por el nombre del compositor, que aparece en la parte superior del folio 108v, sobre las partes correspondientes a la voz del Cantus (Il. 5.2). A partir de esta rúbrica, las cinco piezas copiadas en este folio han sido repetidamente atribuidas a Cristóbal de Morales.³⁶⁴ Sin embargo, existen indicios que permiten poner en duda la veracidad de semejante afirmación. A nuestro entender, y en el mejor de los casos, la rúbrica pudiera referirse únicamente al fabordón que abre el conjunto. El primer detalle que pone en entredicho que la atribución deba vincularse específicamente a las cinco piezas es que la última pieza del grupo es igual a la primera del folio siguiente: la única diferencia entre ellas radica en el ritmo de los dos recitados (Ej. 5.15). En el caso de que la primera sea efectivamente obra de Morales, así, habría que incluir a la segunda en el catálogo del compositor.

³⁶³ Las dos piezas de Tono VII son en realidad el mismo fabordón aunque con distinto texto. El caso ilustra la costumbre de disponer el *cantus firmus* de los fabordones de este tono en la voz del Tenor.

³⁶⁴ Querol interpretó que la atribución se refería a las cinco piezas, y así como quedó reflejado en su inventario. Querol, *Cancionero Musical de la Casa de Medinaceli (siglo XVI)*, 1:19. La atribución aparece confirmada en Ham, «Worklist», núm. 39-43.

Ilustración 5.2. Cristóbal de Morales (¿), *Dixit Dominus* (E-PAbm R.6829, fol. 109v)



Ejemplo 5.15. E-PAbm R.6829, fols. 109-110: fabordón concordante

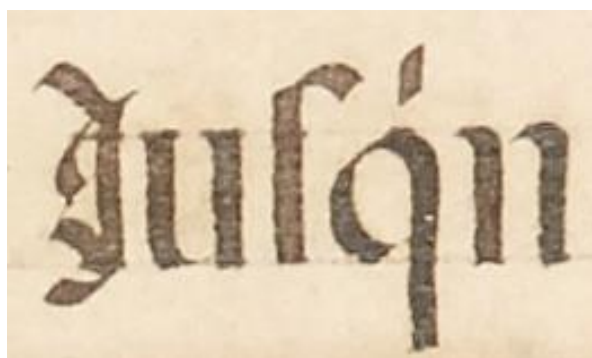
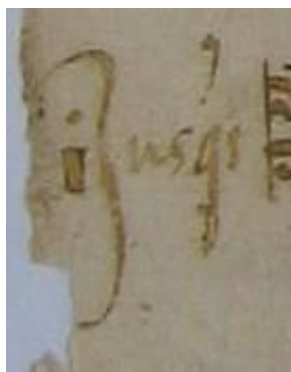


Otro detalle interesante es una anotación situada al inicio de la voz del Tenor de la segunda pieza, donde el copista incluyó el nombre “Jusquin”, una variante habitual en las fuentes hispánicas para denominar a Josquin Desprez (Il. 5.3).³⁶⁵ La doble atribución reafirma el carácter problemático de la autoría de Morales, si bien la atribución a Josquin es igualmente difícil de sostener: la pieza en cuestión responde, de hecho, a la fórmula polifónica habitual para los fabordones hispánicos de Tono I basada en la fórmula α .³⁶⁶

Ilustración 5.3. Atribuciones a Josquin en fuentes hispánicas

a. *E-PAbm R.6829*, fol. 108v

b. *E-Boc 7*, fol. 10v



Es interesante constatar que el fabordón que nos ocupa aparece atribuido a Pastrana en *E-GRmf 975*, una fuente para uso de ministriles copiada hacia la década de 1560, quizás en Granada. Aunque no nos ha sido posible identificar la fuente en la que basó su atribución, por otro lado, Robert Snow incluyó la misma pieza en la Opera Omnia de Rodrigo de Ceballos.³⁶⁷ La única variante significativa entre las tres concordancias es el ritmo de las secciones de recitado, por lo que la veracidad de la atribución a Morales carece de solidez. A nuestro juicio, la atribución de este tipo de fórmulas a los compositores más importantes de la época deba ser probablemente

³⁶⁵ Aunque Querol, *Cancionero Musical de la Casa de Medinaceli (siglo XVI)*, 1:11-12. presenta un estudio de las anotaciones de la fuente, ésta no es mencionada en su trabajo.

³⁶⁶ Véase Capítulo 4.


³⁶⁷ El aparato crítico de esta colección quedó pendiente de publicar. La pieza aparece sin atribución en *E-LEDe 1*, en el *Libro de cifra nueva* de Luis Venegas de Henestrosa y en *E-Bbc M1166/1967*. La posibilidad de fuera efectivamente obra de Pastrana será comentada en el apartado dedicado a *E-GRmf 975*. Del caso de Ceballos nos ocuparemos en la sección dedicada a su salmodia.

entendido como un recurso de autoridad, que podría reforzar nuestra hipótesis sobre el papel de modelo del fabordón escrito.


Al margen de la concordancia presentada, otros elementos de la colección principal de fabordones de *E-PAbm R.6829* nos remiten a la costumbre característica del género de emplear material musical recurrente. Cinco fabordones más (Tabla 5.6, núms. 3, 6, 7, 8 y 14), tres de ellos del grupo hasta ahora atribuido a Morales, emplean la fórmula α como *cantus firmus* (Ej. 5.16).³⁶⁸ Los dos fabordones de Tono I, si bien coinciden en el empleo de la misma fórmula exacta, presentan variantes relevantes en el resto de voces, un nuevo indicio de que la fiel transmisión de las mismas piezas no representa más que uno de los recursos de la tradición. Los fabordones de Tono I y VI, por su lado, respetan la distinción modal característica.

Ejemplo 5.16. *E-PAbm R.6829* (fols. 107v-110): fórmula α empleada como *cantus firmus*


Tono VIII



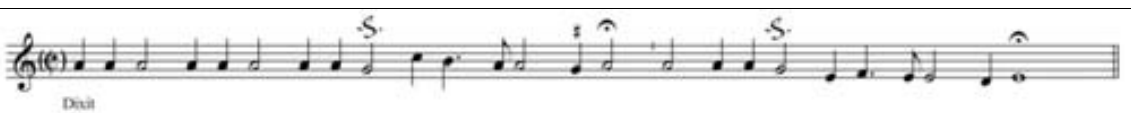
Tono VI




Tono I



Tono IV



Tono I



³⁶⁸ A ellos hemos de sumar dos fabordones de Tono VI que no forman parte de la colección principal y también la emplean (Tabla 5.6, núms. 1 y 23). Al margen de la posibilidad de que en el futuro aparezcan concordancias exactas con algunas de las piezas atribuidas a Morales, lo más interesante es destacar la participación de todas ellas de un panorama caracterizado por la reutilización de material musical. De hecho, confirmar la autoría de Morales en alguna de ellas incrementaría el interés del caso en la medida que dispondríamos de una prueba de que todos los compositores de la época, incluso los más dotados, empleaban este recurso. El hecho de que cuatro de las cinco piezas atribuidas al compositor hispalense comiencen con el movimiento de génesis contrapuntística prescrito por Guilelmus Monachus, por otro lado, vincula el conjunto con el origen técnico del género. En resumen, nos encontramos ante una realidad que pone a prueba las concepciones modernas de autoría, creación y composición y que, sin lugar a dudas, ilustra convenientemente la actividad de los compositores de la época.

Nuevamente, la identificación del uso de la misma fórmula melódica hallada en multitud de fuentes peninsulares procedentes de lugares diversos, y, en especial, de una concordancia para una pieza polifónica específica confirman la unidad de la tradición de la salmodia polifónica hispánica y la consiguiente libertad de circulación del repertorio. En el caso de que *E-PAbm R.6829* proceda efectivamente de un centro monástico, el testimonio respaldaría la idea de que dicha unidad comprendería centros catedralicios y monásticos.

La tercera pieza de la colección principal (Tabla 5.6, núm. 4) presenta un detalle que merece ser destacado. Se trata de un fabordón de Tono I que emplea como *cantus firmus* la melodía de tradición romana. Al margen de un distinta *differentia*, su forma melódica guarda estrecha relación con el tono salmódico incluido por Glareanus en su *Dodecachordon* (Ej. 5.17). Lo interesante es la anotación realizada por el copista al inicio de las distintas voces del fabordón: en caso del Cantus, leemos “primero flamenco”, en el resto simplemente “flamenco”. Miguel Querol, quien comentó la inscripción, ofrece dos posibles explicaciones: acaso el copista quería indicar que este fabordón era interpretado por los cantores de origen flamenco que formaban parte de la Capilla de Carlos V o bien se refería a un timbre especial relacionado, en palabras de Querol, con el “cante flamenco”.³⁶⁹ Con toda seguridad, la primera hipótesis se ajusta más al significado de la anotación.

Ejemplo 5.17. *Cantus firmus* de Tono I de tradición romana

E-PAbm R.6829, fol. 107v



Henricus Glareanus, *Dodecachordon*, fol. 35



Dixit dñs dño meo, sede à dextris meis.

Si “primero” indica el tono de la melodía empleada como *cantus firmus*, “flamenco” debe referirse a su origen. Lo más probable es que el copista deseara especificar que no se correspondía con el tono salmódico de la tradición hispánica, sino

³⁶⁹Querol, *Cancionero Musical de la Casa de Medinaceli (siglo XVI)*, 1:12.

que pertenecía a la tradición vigente en Flandes, esto es, la romana. La hipótesis resulta confirmada por una concordancia identificada en el *Libro de cifra nueva* de Luis Venegas de Henestrosa, donde la pieza es atribuida a Nicolás Gombert, compositor de origen flamenco que formó parte de la capilla de Carlos V entre 1526-1540 (Ej. 5.18).³⁷⁰ Al margen de que esta pieza fuera efectivamente compuesta por Gombert —la atribución no ha sido puesta en duda por ningún especialista—, las características de la concordancia respaldan la idea de que el copista de *E-PAbm R.6829* pretendía indicar el origen de la pieza y no la producción de un timbre especial.³⁷¹

Ejemplo 5.18. Fabordón de Tono I: fuentes concordantes

E-PAbm R.6829, fol. 107v-108

Libro de cifra nueva, fol. 11v

El testimonio es interesante porque ilustra la penetración de elementos litúrgico-musicales romanos a través del contacto con Flandes, esto es, por un vía distinta a las relaciones directas con Italia, que por supuesto también jugaron su papel. Sin duda, el

³⁷⁰ Nugent y Jas, «Gombert, Nicolas», 119.

³⁷¹ Curiosamente, la misma indicación aparece en otro fabordón copiado dos folios más adelante, y parte integrante de la misma colección (Tabla 5.6, núm. 12). Se trata de una de las dos piezas de Tono VII. En este caso, habida cuenta de que no hay diferencia entre las tradiciones romana e hispánica para dicho tono, por el momento no ha sido posible dar una hallar una explicación satisfactoria al significado de la anotación. Especialmente al observar que ésta no fue incluida en la otra pieza de Tono VII que, como ya comentamos, se trata del mismo fabordón con la letra cambiada.

proceso de importación se vio favorecida por la presencia de compositores flamencos en la capilla de Carlos V y en la de su hijo, Felipe II. Por otro lado, la inclusión en la fuente de un fabordón de tradición romana junto otros de tradición local respalda la posibilidad de que en determinados centros de la Península se cantaran fabordones de dos distintas tradiciones.³⁷²

Junto al uso preponderante habitual de salmos de Vísperas, dos fabordones del grupo principal presentan textos que merecen ser especialmente destacados. Uno de ellos emplea las palabras “et ex” que, tal como dedujo Querol, se corresponden probablemente con *Et exultavit*, el comienzo del segundo versículo del *Magnificat*. De este modo, nos encontramos con el único testimonio hispánico identificado hasta la fecha en una fuente práctica que relaciona el cántico mariano de Vísperas con la práctica del fabordón.

La existencia de una tradición de canto polifónico para el *Magnificat* plenamente desarrollada en el siglo XVI es, sin duda, una de las razones de su escasa vinculación con el fabordón en las fuentes escritas.³⁷³ No obstante, disponemos de referencias que demuestran que, paralelamente al uso del repertorio polifónico más elaborado, en ocasiones se empleaban fabordones para interpretar dicho cántico.³⁷⁴ La más temprana se halla en la obra teatral de temática religiosa de Diego Sánchez de Badajoz, la *Farsa del juego de las Cañas*. Entre las muchas piezas musicales que han de interpretar los actores —sobretudo villancicos, pero también un himno y una folía—, la obra incluye un verso del salmo 126 y un verso del *Magnificat* que el coro debía cantar “en fabordón”.³⁷⁵ Habida cuenta del carácter eminentemente popular del género de la farsa, es improbable que Sánchez de Badajoz hubiera incluido la interpretación de fabordones si no se tratara de una tradición extendida. Desconocemos el año en que la obra fue escrita pero, dado que la muerte del autor se sitúa en torno al año 1549, podemos situarla en cualquier caso en la primera mitad del siglo XVI. No contamos,

³⁷² Para un desarrollo de las implicaciones de esta cuestión en el caso de Venegas de Henestrosa véase Cap. 7. El último *Dixit Dominus* de la fuente (Tabla 5.6., núm. 23), de Tono VI, también presenta un *cantus firmus* que se corresponde exactamente con la melodía de tradición romana. La distinción modal entre los fabordones de Tono I y VI repetidamente mencionada, dificulta una valoración respecto a la tradición con la que debemos relacionar esta pieza en concreto. Se da el caso de que dicha distinción ha sido en todos los casos identificada entre las fórmulas melódicas estereotipadas, mientras en este fabordón la melodía empleada como *cantus firmus* se corresponde con el tono en su forma original.

³⁷³ Véase, por ejemplo, Sargent, *The Polyphonic Magnificat in Renaissance Spain: Style and Context*, 14-15 y 27, donde las referencias a la vinculación del *Magnificat* con el fabordón son de carácter hipotético.

³⁷⁴ A nivel europeo, una temprana utilización del fabordón para este canto parece sugerirse del hecho de que Lutero incluyera un ejemplo en alemán entre los fabordones publicados en su *Geistliche lieder aufs new gebeessert* (Wittenberg, 1533). Es improbable que Lutero no hiciera sino recoger una tradición que estaba bien implantada. Lülfiing, «Klug, Joseph», 136. Otro interesante testimonio de la tradición fuera de la Península Ibérica se encuentra en un tratado escocés anónimo fechado en la segunda mitad del siglo XVI. Junto a ejemplos de *faburden* a tres voces, su autor incluyó una colección de fabordones a cuatro sobre el *Magnificat* para cada uno de los tonos salmódicos. Véase Maynard, *An Anonymous Scottish treatise on music from the Sixteenth Century: British Museum, Additional Ms. 4911*, 2:294-230.

³⁷⁵ Gómez, «En torno a la ensalada y los orígenes del teatro lírico español», 199-200.

lamentablemente, con ninguna referencia documental que indique cuándo y dónde se representó, en el caso de que alguna vez llegara a escenificarse.

Otra referencia se encuentra en un interesante documento de la catedral de Toledo redactado en 1604 con motivo de la admisión de Alfonso Lobo como maestro de capilla. En efecto, en el *Memorial del estilo que se ha de guardar en esta santa Iglesia de Toledo en todas las fiestas del año que se celebran con solemnidad de canto de órgano* (fol. 13v) aparece una referencia al uso de fabordones para el canto del *Magnificat* en el Sábado Santo:

A las Vísperas el salmo *Laudate*, bajo en canto llano y contrapunto sobre él. El sochantre levanta en canto llano solemne la *Magnificat* de octavo tono, y prosiguen en canto de órgano en fabordón, *Anima mea*, a versos, la mitad de la capilla en un coro y la mitad a otro hasta acabarla.³⁷⁶

También de época postridentina, un ceremonial de la catedral de Sigüenza redactado a mediados del siglo XVII incluye una gran cantidad de referencias que vinculan el canto del *Magnificat* con el fabordón. La fecha en que fueron redactados estos documentos indica que, a pesar de que el *Magnificat* contaba con una larga tradición de polifonía más elaborada, la vinculación del cántico y el fabordón continuaba vigente en el siglo XVII.³⁷⁷ La aparente falta de vinculación de *Magnificat* y fabordón probablemente se explique por el hecho de que los fabordones conservados cumplían la función de modelo y no tenían porqué cantarse con la letra con que fueron copiados.

El último fabordón del grupo principal (Tabla 5.6, núm. 15) lleva por texto el comienzo del primer versículo del *Cum invocarem*, interpretado diariamente al inicio del oficio de Completas. Como fue observado por Bradshaw, éste es uno de los contextos a los que a menudo aparecen vinculados los fabordones durante el siglo XVI. En el caso de la Península Ibérica, el hecho es confirmado por la aparición de este salmo en algunas fuentes de mediados de siglo, como la que nos ocupa y otras que veremos más adelante: la *Silva de Sirenas* de Valderrábano (Valladolid, 1547), el *Libro de cifra nueva* de Venegas de Henestrosa y el manuscrito vicense *E-Bbc M681*.

Ignoramos si el canto de fabordones en el oficio de Completas se producía de forma habitual en los centros eclesiásticos hispánicos o si, por el contrario, quedaba limitado a festividades señaladas. Aunque suponer cierta variedad parece lo más adecuado, el escaso número de testimonios que nos ha llegado parecen respaldar la segunda opción. De nuevo, no obstante, el carácter modélico de los fabordones conservados impide elaborar la cuestión a partir de información tomada de las fuentes prácticas. La menor frecuencia del fabordón en el oficio de Completas, en cualquier

³⁷⁶ Citado en Reynaud, *La polyphonie tolédane et son milieu, des premiers témoignages aux environs de 1600*, 320.

³⁷⁷ Véase Suárez-Pajares, *La Música en la Catedral de Sigüenza, 1600-1750*, 1:105-118.

caso, parece confirmada por la documentación conservada. El calendario litúrgico de la capilla de Felipe II, por ejemplo, prescribe el canto de fabordones durante Completas únicamente en algunas de las fiestas más importantes del año, como la Purificación de la Virgen y Navidad.³⁷⁸

Es difícil, por otro lado, determinar si el canto polifónico del *Cum invocarem* estaba vinculado a ciertas fiestas de forma generalizada o bien era interpretado en cada lugar según las costumbres litúrgicas propias. De hecho, es probable que la propia elaboración musical del oficio de Completas divergiera de forma marcada entre zonas, ciudades, o incluso centros eclesiásticos. Por lo general, es sabido que el oficio al que los compositores del Renacimiento destinaron más música polifónica fue el de Vísperas. Sin embargo, puede que en ocasiones las Completas tuviesen tanta o mayor relevancia.³⁷⁹

Al margen del grupo de fabordones copiados por la mano principal, nuestra fuente incluye otros diez testimonios del género. Entre ellos destaca la presencia de seis *Misereres* (Tabla 5.6, núms, 16, 17, 19, 20, 22 y 24), cinco anónimos y uno atribuido a Sanforte, compositor hasta la fecha no identificado. El salmo 50 era interpretado en dos ocasiones litúrgicas distintas: por un lado, abría diariamente el oficio de Laudes, por el otro, cerraba el Oficio de Tinieblas a lo largo del Triduo Sacro. Las características musicales de las seis piezas de *E-PAbm R.6829* señalan que estaban destinadas a éste segundo contexto.

El Jueves Santo, Viernes Santo y Sábado Santo un formulario especial era añadido tras el canto del *Benedictus*. Durante la interpretación de este cántico se iban apagando las velas del Tenebrario, hasta que una sola quedaba encendida. Ésta se escondía tras el altar durante la repetición de la antifona, de modo que el formulario añadido, incluido el *Miserere*, se llevaba a cabo a oscuras. De aquí el origen del nombre “Oficio de Tinieblas”. En la litúrgica romana, el formulario estaba formado por el Gradual *Christus factus*, el Padre Nuestro, el *Miserere mei* y la oración *Respice, quaesumus, Domine*. En el caso de la liturgia hispánica pretridentina, en lugar del *Christus factus* se cantaban los *Kyrie Tenebrarum*.³⁸⁰

Según Robert Snow, el *Miserere* de Tinieblas acostumbraba a cantarse sobre una cuerda de recitado sobre la nota La con reposos ocasionales sobre Sol, en lugar de con

³⁷⁸ Robledo Estaire et al., *Aspectos de la cultura*, 166-167.

³⁷⁹ Un ejemplo claro se encuentra en la realidad litúrgico-musical del siglo XVI documentada en Barcelona, cuestión que será objeto de un artículo monográfico que actualmente se encuentra en preparación.

³⁸⁰ Snow, *A New-World Collection*, 45-49. Hasta donde sabemos, el trabajo de Snow es el único publicado hasta la fecha que se ocupa con cierto detalle de la tradición del *Miserere* en la Península Ibérica durante el Renacimiento. Aunque no consta más que de unas pocas páginas, destinadas a definir un contexto para dos *Miserere* copiado en una fuente de la catedral de Guatemala, el trabajo contiene información relevante. Respaldo por la consulta de fuentes litúrgicas hispánicas de la época, define las características de la liturgia de Tinieblas y ofrece algunas ideas acerca de la aparición de la tradición polifónica. Acaso la única limitación del estudio sea una cierta escasez de referencias acerca de las fuentes polifónicas consultadas. Sobre los *Kyrie tenebrarum*, véase Hardie Morlet, «Kyries tenebrarum in Sixteenth-Century Spain».

uno de los tonos salmódicos. El empleo de dicha cuerda se explica sin duda por su correspondencia con la melodía de Modo IV empleada para cantar los *Kyrie Tenebrarum*.³⁸¹ Esta característica se refleja en todos y cada unos de los *Misereres* polifónicos de *E-PAbm R.6829*, lo que constituye un signo inequívoco del contexto de interpretación para el que fueron concebidos (Ej. 5.19).³⁸²

Ejemplo 5.19. E-PAbm R.6829: cantus firmus de los Misereres

A partir de las evidencias por él mismo recogidas, Snow sostuvo que la tradición polifónica para el *Miserere* se inició a finales de la década de 1530 o durante la de 1540. Inicialmente, afirmó, sólo los versículos primero, quinto, decimotercero y la segunda parte del vigésimo recibieron tratamiento polifónico. La inclusión de éste último, así como una triple repetición de la aclamación “Tibi soli peccavi”, primeras palabras del quinto versículo que sintetizan el carácter penitente del salmo, fueron definidas por el musicólogo como elementos característicos de la tradición andaluza y del Nuevo

³⁸¹ Snow, *A New-World Collection*, 46-47. Cabe señalar que en la catedral de Barcelona se conserva un testimonio que permite poner en duda la absoluta validez de la afirmación de Snow. Se trata de un incipit del *Miserere* que sigue a los *Kyrie tenebrarum* copiados en el Códice 109 del Archivo Capitular (fol. 171v). Si los *Kyrie tenebrarum* usan, en efecto, de dicha melodía de Modo IV, el incipit del *Miserere* se corresponde a la primera parte del segundo tono salmódico, un recitado sobre el Fa con una inflexión a la segunda superior como cadencia mediante.

³⁸² En el caso de se tratara de salmodia para Laudes, y como es habitual en la salmodia polifónica de la época, uno esperaría identificar en alguna de las voces el tono salmódico correspondiente.

Mundo.³⁸³ Lamentablemente, Snow no cita ninguna de las fuentes en las que basó sus afirmaciones. La única pieza que menciona, solo en parte coincidente con las características mencionadas, es el *Miserere* de Pastrana copiado en *E-TZ 5*.³⁸⁴ En este caso, el “tibi soli peccavi” solo se repite dos veces. La composición se encuentra además en Modo VIII y no emplea como *cantus firmus* el recitado sobre La. Copiada en una la sección de *E-TZ 5* fechada en el segundo cuarto del siglo XVI, esta pieza fue probablemente la que permitió a Snow a establecer una fecha hipotética para el inicio de la tradición polifónica. Ignoramos, por el contrario, en qué fuentes pudo basar sus observaciones relativas a la estructura textual.

Aunque es muy probable que Snow conociera los *Miserere* de *E-PAbm R.6829*, las características de los mismos no respaldan sino de forma parcial los datos recogidos por el musicólogo. En efecto, mientras todos ellos emplean como *cantus firmus* el recitado sobre La, su estructura textual no coincide en ningún caso con la que, según Snow, caracterizaría al género al comienzo de su tradición polifónica.³⁸⁵ Dos de las piezas (Tabla 5.6, núms. 16 y 17) presentan únicamente el versículo primero del salmo.³⁸⁶ Otras dos incluyen tal versículo junto con la triple aclamación del “tibi soli peccavi” (núms. 19 y 20). En otro caso, al versículo primero se añade una única exposición de este fragmento de texto (núm. 22). Finalmente, el *Miserere* atribuido a Sanforte presenta los versículos primero y quinto íntegros. Aunque en este caso el “tibi soli peccavi” sólo se repite dos veces, al final de la pieza figura una triple aclamación adicional del fragmento, acaso destinada a adaptar la pieza a la tradición del centro del que procede la fuente.

No es posible, por el momento, determinar las causas que se esconden tras la variedad textual de los *Miserere* de *E-PAbm R.6829*. Cabe la posibilidad, por un lado, de que fueran compuestos en épocas distintas y, aunque recogidos en el mismo manuscrito, respondan a distintos estadios evolutivos de la tradición. Por el otro, no es descartable que la estructura definitiva de las piezas en el momento de la interpretación fuera distinta a aquella que nos ha llegado. Por poner un ejemplo claro: el “tibi soli peccavi” de la pieza que incluye una sola exposición de este fragmento del quinto versículo (núm. 22) podría repetirse dos veces y adquirir así la misma estructura que las piezas que copian tres aclamaciones. En otras palabras, el posible carácter formulario de este tipo de piezas impide establecer valoraciones definitivas acerca de la forma definitiva que revestía la interpretación polifónica.

Tal como sucede con las piezas de *E-PAbm R.6829*, las características del conjunto de testimonios de *Miserere* recogidos a lo largo de la preparación de nuestro estudio no respaldan las afirmaciones de Snow referidas a la estructura textual. En la

³⁸³ Snow, *A New-World Collection*, 47.

³⁸⁴ La obra de Pastrana se halla editada en Calahorra, *Autores hispanos de los siglos XV-XVI de los Ms. 2 y 55 de la Catedral de Tarazona*, 155-159.

³⁸⁵ Es posible que Snow tuviera acceso a otros testimonios que por el momento no hemos podido localizar.

³⁸⁶ Una pieza más (Tabla 5.6, núm 21) presenta la misma estructura. Se trata, no obstante, de una copia parcial de otro *Miserere* de la fuente (núm. 19)

Tabla 5.7 recogemos los testimonios del siglo XVI conservados e identificados hasta la fecha. Además de la fuente y la atribución, especificamos en ella los versículos concretos que incluye cada pieza —el asterisco indica que sólo se incluye una parte del mismo— y el número de aclamaciones del “tibi soli peccavi”. Como apreciamos en la tabla, únicamente el anónimo de *GCA-Gc 4* presenta la estructura mencionada por Snow.

Tabla 5.7. Misereres polifónicos en fuentes hispánicas e iberoamericanas del siglo XVI

Fuente	Folios	Compositor	Versículos	Aclamaciones “tibi soli peccavi”
<i>E-TZ 5</i>	87v-89r	Pedro de Pastrana	1 – 5	2
<i>E-PAbm R.6829</i>	110	Anónimo	1	-
	110	Anónimo	1	-
	123v	Anónimo	1 – 5*	3
	129	Anónimo	1 – 5*	3
	182v-183	Anónimo	1 – 5*	1
	157v-158	Sanforte	1 – 5	2 + 3
<i>NL-Uu 3.L.16</i>	41v	Anónimo	1 – 5*	3
<i>E-Bbc M587</i>	81v-84	Mateo(?) Flecha	Impares	3
<i>E-E 4</i>	19v-23	Juan Ginés Pérez	Impares	3
	24v-28	Luis Cozar	Impares	2
	29v-32	Villanueva	Impares	3
<i>E-Tc 25</i>	3v-6	Anónimo ³⁸⁷	2	-
	16v-18	Alonso Lobo	2	-
<i>US-Cn Case MS VM 2417, C36, vol. 1</i>	110v-113	Hernando Franco	1 – 5* – 9 – 13 - 17	3
<i>GCA-Gc 4</i>	62v-64	Anónimo	1 – 5 – 13 – 20*	
	64v-70	Pedro Bermúdez	Impares	2
<i>E-Bbc M586</i>	2-4 + 5	Joan Pau Pujol	Impares	3
<i>E-Sc 14</i>	32v-44	Alonso Lobo	Impares	2
<i>P-Cug 18</i>	130v-131	Anónimo	2 – 4	-
<i>P-Cug 36</i>	71v	Anónimo	1 – 5*	3
	71v	Anónimo	1	-

También cabe matizar la categorización de la triple repetición del “tibi soli peccavi” como un elemento característico de la tradición andaluza. El *Miserere* de Lobo se conserva en una fuente de la catedral de Sevilla pero presenta sólo dos

³⁸⁷ Esta pieza figura en Rubio Piqueras, *Códices Polifónicos de la S.I.C.P. de Toledo*, 75 y en Reynaud, *La polyphonie tolédane et son milieu, des premiers témoignages aux environs de 1600*, 319., atribuida a Ginés de Boluda. No se encuentra, en cambio, en el inventario de las obras de Boluda incluido en Aguirre Rincón, *Ginés de Boluda (ca.1545 - de. 1604): biografía y obra musical*, 77-87, ni en Aguirre Rincón, «Boluda, Ginés de», 842. Habida cuenta de que la atribución fue realizada a lápiz por una mano del siglo XX y que no es verificada mediante concordancia ninguna, la segunda opción resulta más razonable. Sobre el particular, véase Hamm y Kellman, *Census-catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music, 1400-1550*, 1979, 4:210.

aclamaciones.³⁸⁸ Por otro lado, es evidente que no se trata de un rasgo exclusivo de los testimonios conservados en fuentes procedentes del sur de la Península Ibérica, ya que la hallamos en fuentes de otras zonas de Castilla, así como de la antigua Corona catalano-aragonesa.³⁸⁹ El Ejemplo 5.20 presenta una concordancia para uno de los *Miserere* de *E-PAbm R.6829* (Tabla 5.6, núm. 19), tomada de *NL-Uu 3.L.16* —fuente para ministriles procedente de Lerma y posiblemente copiada en Palencia entre ca.1590-1600— que pone en entredicho la posibilidad de establecer distinciones entre las tradiciones del sur y centro de la Península.

Con todo, y sin intención alguna de poner en entredicho el valor del trabajo de Snow, es necesario advertir el carácter provisional de las afirmaciones contenidas en el mismo. Lamentablemente, el conjunto de *Misereres* identificado hasta la fecha no permite profundizar en el estudio del género: el repertorio disponible es demasiado reducido y heterogéneo para establecer valoraciones sólidas y fundamentadas. El problema se ve incrementado, por otro lado, por la dificultad de determinar una fecha y lugar precisos de composición para la mayoría de los testimonios identificados.

³⁸⁸ *E-Sc 14* es una copia realizada en el siglo XVIII de una fuente de 1611. Sobre el particular, véase, Ruíz, *La librería*, 53.

³⁸⁹ Es el caso del *Miserere* de Mateo Flecha, copiado en *E-Bbc M587*, fuente de finales del siglo XVI probablemente procedente de Barcelona o sus alrededores, del de Joan Pau Pujol, copiado en el manuscrito barcelonés *E-Bbc M586*, el de Martín de Villanueva, oriundo de Granada y *corrector mayor del canto* y organista entre 1586-1605 en El Escorial —de donde proceden *E-E 4*, *E-MO 750* y *US-NYhsa 278*, fuentes que copian la pieza en cuestión— y el del anónimo copiado en *NL-Uu 3.L.16*, que presentamos en el Ejemplo 5.20. Sobre *E-Bbc M587* véase Hamm y Kellman, *Census-catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music, 1400-1550*, 1979, 1:18. y Urchueguía, *Die mehrstimmige Messe*, 111-112. El *Miserere* de Flecha, copiado en *E-Bbc M587* (fols. 81v-84), fue publicado por Gómez, «Un miserere de Flecha. Edición y breve comentario», 31-39. Aunque esta especialista se inclina por atribuir la pieza a Mateo Flecha el Viejo por razones estilísticas, las características de la pieza — incluye polifonía para todos los versículos impares del salmo, rasgo que se ajusta a piezas de composición más tardía, como las de Alonso Lobo, Ginés de la Parra o Pedro Bermúdez— sugieren que debe ser atribuido a su sobrino. Para una edición del *Miserere* de Lobo, véase Cárdenas Serván, *El Polifonista Alonso Lobo y su entorno*, 95-105. La pieza de Ginés de la Parra fue publicada en Rubio, *Antología polifónica sacra*, 1:143-153., y la de Bermúdez en Snow, *A New-World Collection*, 244-252. Información sobre *E-Bbc M586* en Inglés, *Johannis Pujol. Opera omnia, II. In festo Beati Georgii*, XIX. Sobre *E-E 4*, *E-MO 750* y *US-NYhsa 278*, véase Noone, *Music and Musicians in the Escorial Liturgy under the Habsburgs, 1563-1700*, 210-214, 216-219 y 223-226, respectivamente. Respecto a los datos biográficos conocidos de Villanueva, véase Stevenson, *Spanish Cathedral Music in the Golden Age*, 330, nota 34. y Noone, «Villanueva, Martín de», 634. Sobre *NL-Uu 3:L.16*, finalmente, véase Cap. 9.

Ejemplo 5.20. *Miserere concordante*

E-PAbm R.6829, fol. 123v

Mi - se - re - re me - i De - us, se - cun - dum ma - gnam mi - se - ri - cor - di - am tu - am.
Ti - bi so - li pec - ca - vi, ti - bi so - li pec - ca - vi, ti - bi so - li pec - ca - vi.
Ti - bi so - li pec - ca - vi, ti - bi so - li pec - ca - vi, ti - bi so - li pec - ca - vi.
Ti - bi so - li pec - ca - vi, ti - bi so - li pec - ca - vi, ti - bi so - li pec - ca - vi.

NL-Uu 3.L.16, fol. 41v

1. Mi - se - re - re me - i De - us, se - cun - dum ma - gnam mi - se - ri - cor - di - am tu - am.
5. Ti - bi so - li pec - ca - vi, ti - bi so - li pec - ca - va, ti - bi so - li pec - ca - vi.
5. Ti - bi so - li pec - ca - vi, ti - bi so - li pec - ca - va, ti - bi so - li pec - ca - vi.
5. Ti - bi so - li pec - ca - vi, ti - bi so - li pec - ca - va, ti - bi so - li pec - ca - vi.

Al margen de la cronología del inicio de la tradición polifónica del *Miserere*, y de las variantes que pudieran desarrollarse en diferentes regiones de la Península, lo más interesante para nuestro caso es constatar que dicha tradición se mantuvo estrechamente vinculada al fabordón. Los seis *Misereres* de *E-PAbm R.6829* son a cuatro voces y, con una excepción de carácter parcial (Tabla 5.6, núm. 19) disponen el *cantus firmus* en la voz superior. Dos de las piezas (núms. 17 y 20) responden a fabordones de tipología “simple” y carecen de ornamentación en las cadencias. Otras tres (núms. 16, 19 y 22) llevan pequeños y puntuales embellecimientos. Al margen del fabordón atribuido a Sanforte, que presenta una mayor elaboración, todos presentan el paralelismo estricto entre las voces característico de las fórmulas de versículo único

Habida cuenta de la peculiar estructura textual que presenta la composición de Sanforte, característica de otros testimonios tempranos de la tradición, resulta problemático determinar de qué forma eran empleadas las piezas de versículo único. En otras palabras, determinar si en este caso nos hallamos realmente ante fórmulas. No parece tener mucho sentido concebir que tales piezas se aplicaran a todos los versículos polifónicos de una interpretación *alternatim*, y que al mismo tiempo se fijara por escrito una estructura formada por unos pocos versículos concretos. Lo lógico es que en un inicio se interpretase en polifonía únicamente el primer versículo y que en un segundo estadio se incorporaran el “*tibi soli peccavi*” y, quizás más adelante, los versículos noveno, decimotercero y la segunda parte del vigésimo. Finalmente, a finales de siglo XVI se habría normalizado una interpretación polifónica de todos los versículos impares.

Al margen del carácter puramente hipotético de nuestro razonamiento, el caso resulta interesante porque permite plantear la cuestión del empleo de las fórmulas de fabordón en el resto de la salmodia. Por un lado, y como ha quedado demostrado a lo largo de nuestro estudio, es evidente que dichas fórmulas se empleaban para cantar cualquier salmo. Otra cuestión diferente es determinar si se empleaban para sucesivos versículos del salmo, o tan solo para el primero. Los testimonios recogidos indican que a partir de cierto momento se emplearían efectivamente para varios versículos. Si al principio de la tradición no fue así y su presencia se fue incrementando, o si existieron diferencias territoriales o incluso tradiciones distintas en distintos centros de la Península son cuestiones que, debido a la propia naturaleza de las fórmulas, probablemente nunca podrán ser desveladas.

5.4. La Catedral de Vic

La última fuente a presentar en este capítulo es el manuscrito M681 de la Biblioteca de Catalunya (*E-Bbc M681*). A juzgar por una anotación realizada en su folio 101 —*Fet de ma mia. Anticus Andreas Vich*—, la procedencia de esta fuente puede ser situada en la catedral de Vic, población localizada a unos setenta kilómetros de Barcelona. De este modo, concluimos el trazado geográfico propuesto para este capítulo con una fuente copiada en un centro catedralicio de la antigua Corona catalano-aragonesa.

Felipe Pedrell propuso los años 1525-1550 como fecha aproximada de copia del manuscrito.³⁹⁰ Más recientemente, Emilio Ros-Fábregas ha propuesto un proceso de confección extenso, llevado a cabo por un número aproximado de diez manos a lo largo de la segunda mitad del siglo.³⁹¹ *E-Bbc M681* incluye obras de compositores españoles y franco-flamencos de distintas generaciones. Los representantes de la más temprana, activos a finales del siglo XV y principios del XVI, incluyen a Josquin, De la Rue, Anchieta, Pastrana y Peñalosa. Junto a ellos tenemos obras de músicos activos en la primera mitad del siglo XVI, como Morales, Richafort y Willaert, y alguna pieza de compositores de la generación posterior, como el motete *O Domine Jesu* de Guerrero.³⁹²

Junto a otros testimonios de repertorio polifónico para la misa y los oficios, *E-Bbc M681* copia un total de once fabordones (Tabla 5.8). Con una única excepción, todos ellos fueron copiados por la mano principal, si bien aparecen en distintas partes del manuscrito.³⁹³ Del primer grupo de ocho piezas, incluido en los folios 70v-75 (Tabla 5.8, núms. 1-8), las cinco primeras fueron ordenadas por tonos del I al V.³⁹⁴ Las tres restantes son de Tono VIII, I y IV, respectivamente. Otros dos fabordones de Tono II y IV fueron copiados en los folios 89v-90 (núms. 9 y 10), aparentemente por la misma mano. Se trata en realidad de una repetición de sendos fabordones de la colección principal. Combinado con elementos codicológicos, este hecho nos permitirá establecer

³⁹⁰ Pedrell, *Catàlech de la Biblioteca musical de la Diputació de Barcelona by Barcelona*, 1:246; Anglés, *La Música en la Corte de los Reyes Católicos, vol. I. Polifonía Religiosa.*, 134-135, se limitó a constatar que se trataba de una fuente del siglo XVI.

³⁹¹ Ros-Fábregas, «Script and Print: The Transmission of Non-Iberian Polyphony in Renaissance Barcelona», 311-312. Al margen de consideraciones codicológicas, la hipótesis de Ros-Fábregas se basa en dos elementos. Por un lado, la fuente contiene el motete *Per tuam crucem* de Morales, pieza no publicada y copiada en *E-Tc 13* en el año 1554. Según Ros, es improbable que esta obra del compositor hispalense llegara a Vic antes que a Toledo, por lo que propone este año como *terminus post quem* aproximado. El segundo elemento es la posible identificación del copista de la fuente con el maestro de capilla de Santa María del Mar, Barcelona, muerto en 1607 y de nombre Andrés Antich. La atribución del *Per tuam crucem* de *E-Bbc M681* a Morales fue establecida anteriormente por Kirsch, *Die Quellen der mehrstimmigen Magnificat und Te Deum Vertonungen bus zur Mitte des 16. Jahrhunderts*, 366., a partir de una concordancia con una fuente zaragozana.

³⁹² Aunque Ros-Fábregas, «Script and Print: The Transmission of Non-Iberian Polyphony in Renaissance Barcelona», 311-312 atribuyó una de las piezas del manuscrito a Ceballos, la atribución es difícil de sostener. Sobre el particular, véase Capítulo 6.

³⁹³ Esta mano dejó en blanco las páginas exteriores de cada cuaternio, donde otras manos introdujeron más música. Para el particular, véase Ros-Fábregas, *The Manuscript Barcelona*, 1992, 1:185.

³⁹⁴ El cuarto fabordón de este primer grupo no es realmente de Tono IV —a pesar de que lleva la anotación *quartus*—, sino probablemente de VIII. En todo caso, lo importante es constatar la voluntad organizativa del copista.

una hipótesis en relación al proceso de copia del último fascículo de la fuente. Finalmente, una mano distinta introdujo una última pieza de Tono VIII al final del manuscrito (núm. 11). No hallamos en toda la colección fabordones de Tono VI, VII y Peregrino, hecho que plantea interrogantes sobre el criterio de compilación. Es probable, no obstante, que otros fabordones de la Catedral de Vic se hayan perdido, o bien que nunca llegaran a escribirse.

Tabla 5.8. *E-Bbc M681*: fabordones

Núm.	Folios	Texto	Tono	Copista
1.	70v-71	Dixit Dominus	I	Mano principal
2.	70v-71	Confitebor tibi	II	
3.	71v-72	Dixit Dominus	III	
4.	71v-72	Dixit Dominus	IV	
5.	72v-73	Laudate, pueri	V	
6.	73v-74	Dixit Dominus	VIII	
7.	74v-75	Dixit Dominus	I	
8.	74v-75	Dixit Dominus	IV	
9.	89v-90	Dixit Dominus	II	
10.	89v-90	Dixit Dominus	IV	
11.	96v-97	Cum invocarem	VIII	Mano posterior

A excepción de un caso, todos los fabordones de *E-Bbc M681* emplean como texto salmos de Vísperas. Junto al *Confitebor tibi* y el *Laudate, pueri*, tenemos ocho *Dixit Dominus*. Uno de éstos incluye música para tres versículos (Tabla 5.8, núm. 4), aunque se trata de la misma fórmula polifónica, adaptada a la prosodia y longitud correspondiente (Ej. 5.21). Nos hallamos, ante el mismo caso que describimos en algunas piezas de *E-Bbc M1166/1967*: un posible ejemplo del resultado que las capillas conseguirían al aplicar *in situ* una fórmula de fabordón a sucesivos versículos. El mismo fabordón aparece en la sección final del manuscrito (Tabla 5.8, núm. 10) si bien presenta únicamente el versículo inicial, esto es, la fórmula básica.

Ejemplo 5.21. Anónimo, fabordón de Tono IV (*E-Bbc M681*, fols. 71v-72)

The image displays a musical score for a four-part setting, likely a fabordón. It consists of three systems of staves. Each system includes a vocal line (Tenor) and three instrumental lines (Soprano, Alto, and Bass). The music is written in a medieval style with square notes on a four-line staff. The lyrics are in Latin and are printed below each staff. The first system begins with a treble clef and a common time signature. The second system starts with a second clef (likely alto or bass). The third system continues the same clef. The lyrics for the first system are: "1. Dicit Dominus Dominus Dominus meo: Sedea dextris meis." The second system lyrics are: "2. Virgam virtutis tuae emitte Dominus ex Sion: Domine Dominus Dominus in medio inimicorum tuorum." The third system lyrics are: "Domine Dominus Dominus in medio inimicorum tuorum." The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'f'.

1. Dicit Do - mi - nus Do - mi - no me - o: Se - de a dex - tris me - is.

1. Dicit Do - mi - nus Do - mi - no me - o: Se - de a dex - tris me - is.

1. Dicit Do - mi - nus Do - mi - no me - o: Se - de a dex - tris me - is.

1. Dicit Do - mi - nus Do - mi - no me - o: Se - de a dex - tris me - is.

2. Vir - gam vir - tu - tis tu - ae e - mit - tet Do - mi - nus ex Si - on:

2. Vir - gam vir - tu - tis tu - ae e - mit - tet Do - mi - nus ex Si - on:

2. Vir - gam vir - tu - tis tu - ae e - mit - tet Do - mi - nus ex Si - on:

2. Vir - gam vir - tu - tis tu - ae e - mit - tet Do - mi - nus ex Si - on:

2. Vir - gam vir - tu - tis tu - ae e - mit - tet Do - mi - nus ex Si - on:

Do - mi - na - re in me - di - o i - ni - mi - co - rum tu - o - rum.

Do - mi - na - re in me - di - o i - ni - mi - co - rum tu - o - rum.

Do - mi - na - re in me - di - o i - ni - mi - co - rum tu - o - rum.

Do - mi - na - re in me - di - o i - ni - mi - co - rum tu - o - rum.

El fabordón del ejemplo presenta ciertas anomalías que merecen ser destacadas. La voz del Tenor, que lleva el *cantus firmus*, arranca con el movimiento característico de la entrada de génesis contrapuntística. Un caso extraño en la medida que el desarrollo de la cuerda de recitado va precedido por un movimiento de tercera descendente. Aunque aparentemente anecdótico, el testimonio pone de manifiesto un elemento que pudo ejercer cierta influencia en el hecho de que al inicio de la tradición el *cantus*

firmus fuera situado invariablemente en la voz superior, a saber, que los movimientos prescritos por la técnica del fabordón para la voz del Cantus eran los únicos adecuados para respetar el desarrollo al unísono de la cuerda de recitado del salmo.

Cabe destacar que la cadencia final de la voz del Tenor no responde a ninguna de las *differentiae* identificadas en las fuentes cantollanistas recogidas en el Capítulo 2. Por el contrario, parece que se trata de un final libre: el Mi característico de la final de tono se hallaría en las voces de Altus y Bassus. Otro elemento extraño de esta pieza es que, a pesar de tratarse de un fabordón elaborado, emplea como texto el versículo inicial del salmo. Se trata de un caso excepcional entre los testimonios conservados en las fuentes hispánicas, ya que, como hemos tenido ocasión de tratar previamente, lo habitual es que la interpretación *alternatim* fuera iniciada en canto llano.

El resto de fabordones de *E-Bbc M681* son fórmulas de versículo único y, como el fabordón elaborado, responden a la tipología “embellecido”. El primer elemento del conjunto a destacar es la presencia de la fórmula α , empleada como *cantus firmus* en siete de los once fabordones copiados en la fuente (Tabla 5.8, núms. 1, 2, 3, 5, 6, 7 y 8). Una vez más, por otro lado, la concordancia de estas piezas con el conjunto del repertorio conservado en las fuentes hispánicas va más allá del empleo de las mismas fórmulas melódicas.³⁹⁵

La identificación de la fórmula α en *E-Bbc M681* permite cerrar el círculo imaginario trazado en este capítulo en referencia a la circulación de la salmodia polifónica por la Península Ibérica. Es posible que el uso de fórmulas melódicas estereotipadas facilitara dicha circulación. A su vez, la ausencia de variantes significativas entre las melodías salmódicas en los distintos usos litúrgicos permitiría la recepción de los mismos estereotipos melódicos y polifónicos, lo cual no obsta que cada centro dispusiera también de piezas generadas en el propio seno de su actividad musical.

Como ha sido apuntado previamente, los dos fabordones incluidos en los folios 89v-90 (Tabla 5.8, núms. 9 y 10) parecen copia de la misma mano del grupo inicial. El fabordón de Tono VIII es la fórmula polifónica básica que sirvió para la confección del único fabordón elaborado de la fuente. El de Tono II, por su lado, es idéntico a la pieza del mismo tono de la colección inicial, si bien lleva como texto el *Laudate, pueri* en lugar del *Dixit Dominus*. Esta curiosa duplicación apunta a la posibilidad de que originalmente el último fascículo no formara parte del cuerpo principal de la fuente y que fuera añadido posteriormente ya previamente copiado.³⁹⁶ De otro modo, la repetición exacta de las mismas fórmulas carecería de sentido. La hipótesis está respaldada por el hecho de que las filigranas del papel del fascículo son distintas a las

³⁹⁵ La pieza de Tono II (Tabla 5.8, núm. 2) ha sido utilizada en el Capítulo 4 para ilustrar la transmisión de piezas idénticas en fuentes de diversa procedencia y fechadas a lo largo de todo el siglo XVI.³⁹⁵ En el mismo capítulo señalamos la existencia de una concordancia exacta del primer fabordón de Tono I (Tabla 5.8, núm. 1) en dos fuentes barcelonesas copiadas a finales del siglo XVI. Finalmente, el fabordón de Tono VIII (núm. 6) es idéntico al correspondiente del mismo Tono de *P-Cug 12*, y aparece también en otras fuentes posteriores.

³⁹⁶ Este último fascículo añadido incluye los folios 89-101.

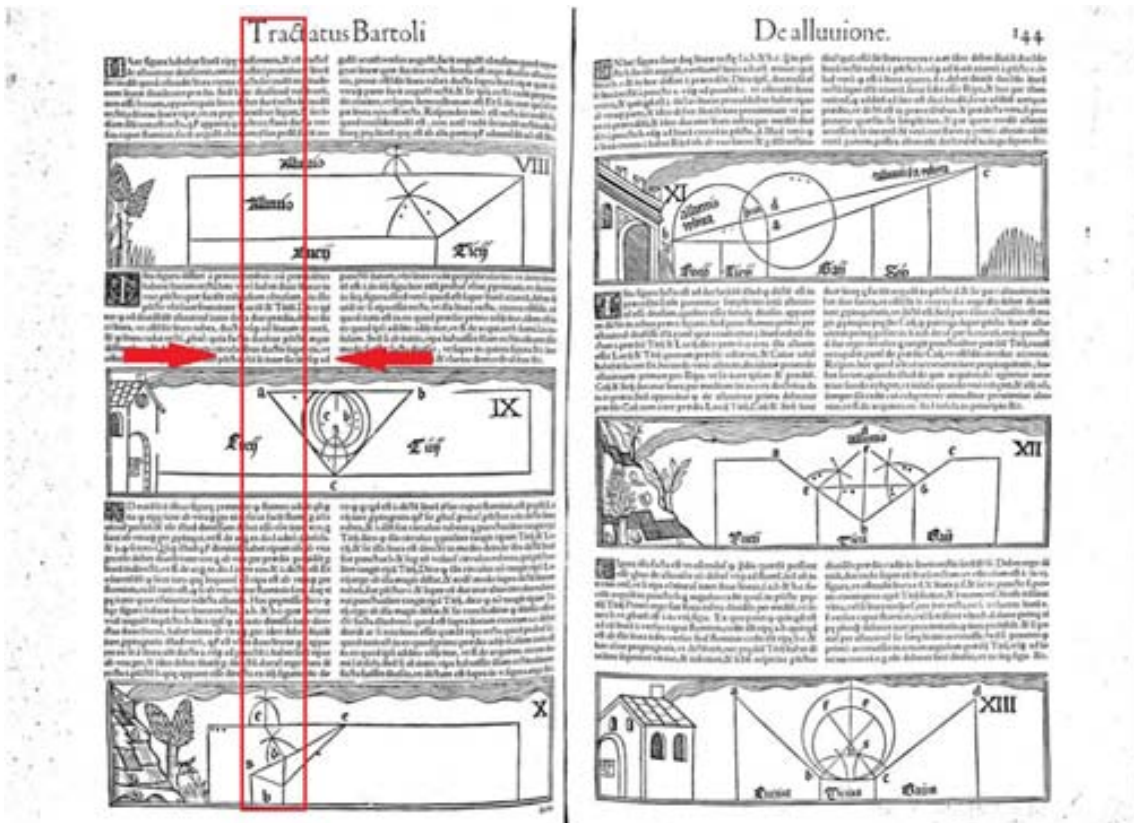
del resto de la fuente.³⁹⁷ También porque el fascículo añadido está pegado al anterior mediante fragmentos de papel y, a diferencia del resto, no fue cosido. La identificación de los fragmentos del papel empleados para la unión del fascículo sugiere que el añadido data, cuanto menos, de finales del siglo XVI. Dichos fragmentos pertenecen a una edición del *De fluminibus Tyberiadis*, una obra jurídica de Bartolo de Sassoferrato (1313-1357) impresa el año 1552 en Lyon, (Il. 5.4).³⁹⁸ Resulta obvio pensar que la reutilización del papel de la obra de Sassoferrato no se habría llevado a cabo si se tratase de un libro recién adquirido. Habida cuenta de que repetidas ediciones de la misma obra fueron publicadas en Venecia a partir del año 1581, y de que la recepción de éstas en la Península Ibérica resulta probada gracias a la conservación de algún ejemplar, una opción plausible es considerar los años finales del siglo XVI, cuando la recepción de una nueva edición permitió la sustitución de la primera, como *terminus post quem* para la reutilización del impreso de 1552.³⁹⁹

³⁹⁷ El cuerpo principal del manuscrito presenta, a su vez, tres filigranas distintas. Sobre el particular, véase Ros-Fábregas, *The Manuscript Barcelona*, 1992, 1:189.

³⁹⁸ *Consilia, Quaestiones et Tractatus D. Bartoli cum annotationibus D. Bernardi Landriani*, fol . 143v. Esta publicación incluye un compendio de escritos de Saxofferato.

³⁹⁹ Un ejemplar de 1581 se conserva en la Universidad de San Pablo, Madrid.

Ilustración 5.4. Origen del fragmento empleado para encolar el último fascículo de E-Bbc M681



Es posible, por otro lado, que el último fascículo se formara, a su vez, por la unión de dos cuadernos que gozaron de existencia independiente. Así lo sugiere el que presente dos filigranas y la copia fuera realizada por distintas manos. Una de las filigranas puede ser identificada en los folios que incluyen los fabordones duplicados, copiados por la mano responsable del cuerpo principal del manuscrito. La otra se encuentra en los que copian el *O Domine Jesu Christe* de Guerrero, publicado en sus *Motecta* de 1570.

La presencia de la pieza de Guerrero constituye un indicio de que *E-Bbc M681* continuaba usándose a finales del siglo XVI. El dato es interesante porque supone la pervivencia de su repertorio, o al menos de una parte del mismo, tiempo después de la publicación del Breviario y Misal romanos. Como es sabido, el panorama musical hispánico del último tercio del siglo XVI se vio marcado por las directrices tomadas en el Concilio de Trento y, más concretamente, por la obligada revisión de los textos que comportó el proceso de unificación posterior. El grado en que el proceso afectó a la música polifónica, no obstante, varió en función del género. Los textos de los salmos no sufrieron ninguna modificación destacable. Las variantes melódicas hispánicas, por otro lado, sobrevivieron durante siglos. Es comprensible, así, que tampoco la salmodia polifónica se viera afectada por el proceso.

El único fabordón de *E-Bbc M681* que no emplea un salmo de Vísperas es el *Cum invocarem* (Tabla 5.8, núm. 11), copiado al final de la fuente por una mano distinta (Ej. 5.22). La pieza incluye tan solo el incipit literario *Miserere mei*, por lo que a simple vista no es posible descartar que se trate del comienzo del salmo 50. Como hemos visto anteriormente, la vinculación del fabordón con el canto del *Miserere*, especialmente durante el Oficio de Tinieblas, constituye, igual como lo fue en Italia, un elemento característico del desarrollo de la tradición musical hispánica.⁴⁰⁰ El número de notas de la primera sección, así como el ritmo del recitado de la segunda, no obstante, presentan una mejor adecuación al segundo verso del salmo 4, *Miserere mei et exaudi orationem meam*.

⁴⁰⁰ Bradshaw, *The falsobordone*, 68-71. Para también, para el caso específico de Italia, Macchiarella, *Il falsobordone*, 150-154.

Ejemplo 5.22. Anónimo, *Miserere* (*E-Bbc M681*, fols. 96v-97)

Mi - se - re - re me - i, et e - xau - di o - ra - ti - o - - - - - nem me - am.

Mi - se - re - re me - i, et e - xau - di o - ra - ti - o - - - - - nem me - - - - am.

Mi - se - re - re me - i, et e - xau - di o - ra - ti - o - - - - - nem me - - - - am.

Mi - se - re - re me - i, et e - xau - di o - ra - ti - o - - - - - nem me - am.

Finalmente, un elemento excepcional de los fabordones de *E-Bbc M681* merece ser destacado. Se trata de la inclusión de la *flexa* como un elemento aislado, como un recurso del que los cantores podrían disponer en caso de que fuera necesario (II. 5.5). Aunque anteriormente hemos observado el empleo de esta cadencia en fabordones elaborados, su disposición por separado, como elemento opcional, no se repite, hasta donde sabemos, sino en un único caso entre el resto de fuentes hispánicas conservadas.⁴⁰¹ El testimonio es equivalente a las *differentiae* incluidas en *E-Bbc M454*. Al igual que en el caso de *E-Bbc M454*, la excepcionalidad de la fuente vicense resulta extremadamente interesante. Tratándose de un recurso tan importante para la interpretación de los salmos, uno esperaría encontrar más testimonios copiados en las fuentes conservadas si, efectivamente, la tradición interpretativa hubiera mantenido una fuerte dependencia respecto al soporte escrito. Su ausencia representa un nuevo signo que respalda nuestra hipótesis de que, aunque no de forma exclusiva, los fabordones escritos cumplían la función de modelos.

⁴⁰¹ Se trata *E-LERc I*. Véase Capítulo 9.

Ilustración 5.5. *E-Bbc M681*, fol. 89v (detalle)



Como sabemos, la forma melódica habitual de las cadencias *flexa* de los fabordones elaborados conservados se corresponde con la tercera descendente habitual para los distintos tonos salmódicos incluida en tratados y libros litúrgicos hispánicos del siglo XVI. Los fabordones de *E-Bbc M681* presentan posibilidades diferentes (Ej. 5.23). Los posibles comportamientos de la voz superior, la que lleva el *cantus firmus*, se resumen en tres posibilidades. La primera consiste en una puntuación de segunda al agudo y un regreso a la nota de recitado (5.23.2, 5.23.3 y 5.23.5). En la segunda, dicha voz no presenta movimiento melódico alguno, limitándose a permanecer en la nota de recitado (5.23.4 y 5.23.6). La tercera posibilidad, finalmente, es un salto de cuarta ascendente que resuelve por movimiento descendente de segunda (5.23.1). Ya se acompañe el movimiento melódico del Cantus con dos o tres de las voces restantes, y con una sola excepción (5.23.6), estas cadencias rehúyen el reposo que, en cambio, caracteriza a la mediante y final de todos los fabordones de *E-Bbc M681*. En otras palabras, no emplean cadencias perfectas. La falta de coincidencia con las *flexa* que aparecen en tratados teóricos de la época, así como el hecho de que para un mismo tono se ofrezcan distintas posibilidades, denotan una importante falta de homogeneidad en este recurso.⁴⁰²

⁴⁰² En la tradición salmódica monódica, de hecho, parece que la homogeneización de la cadencia *flexa* tuvo lugar en época bastante tardía. Véase Bailey, «Psalm», 455.

Ejemplo 5.23. *E-Bbc M681*: cadencias *flexa* opcionales

1. Tono I

Musical score for Tono I cadence. It consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The melody in the first treble staff starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and a dotted quarter note D5. The bass line in the first bass staff starts with a quarter note G2, followed by quarter notes A2, B2, C3, and a dotted quarter note D3. The second treble staff contains a whole note chord G4-A4-B4-C5. The second bass staff contains a whole note chord G2-A2-B2-C3. A fermata is placed over the final notes of both staves.

2. Tono II

Musical score for Tono II cadence. It consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The melody in the first treble staff starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and a dotted quarter note D5. The bass line in the first bass staff starts with a quarter note G2, followed by quarter notes A2, B2, C3, and a dotted quarter note D3. The second treble staff contains a whole note chord G4-A4-B4-C5. The second bass staff contains a whole note chord G2-A2-B2-C3. A fermata is placed over the final notes of both staves.

3. Tono III

Musical score for Tono III cadence. It consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The melody in the first treble staff starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and a dotted quarter note D5. The bass line in the first bass staff starts with a quarter note G2, followed by quarter notes A2, B2, C3, and a dotted quarter note D3. The second treble staff contains a whole note chord G4-A4-B4-C5. The second bass staff contains a whole note chord G2-A2-B2-C3. A fermata is placed over the final notes of both staves.

4. Tonos V, II, VIII

Musical score for Tonos V, II, VIII cadence. It consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The melody in the first treble staff starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and a dotted quarter note D5. The bass line in the first bass staff starts with a quarter note G2, followed by quarter notes A2, B2, C3, and a dotted quarter note D3. The second treble staff contains a whole note chord G4-A4-B4-C5. The second bass staff contains a whole note chord G2-A2-B2-C3. A fermata is placed over the final notes of both staves.

5. Tono VIII

Musical score for Tono VIII cadence. It consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The melody in the first treble staff starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and a dotted quarter note D5. The bass line in the first bass staff starts with a quarter note G2, followed by quarter notes A2, B2, C3, and a dotted quarter note D3. The second treble staff contains a whole note chord G4-A4-B4-C5. The second bass staff contains a whole note chord G2-A2-B2-C3. A fermata is placed over the final notes of both staves.

6. Tono VIII

Musical score for Tono VIII cadence. It consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The melody in the first treble staff starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and a dotted quarter note D5. The bass line in the first bass staff starts with a quarter note G2, followed by quarter notes A2, B2, C3, and a dotted quarter note D3. The second treble staff contains a whole note chord G4-A4-B4-C5. The second bass staff contains a whole note chord G2-A2-B2-C3. A fermata is placed over the final notes of both staves.

5.5. El “lugar común”

A lo largo de nuestro estudio ha quedado de manifiesto el empleo generalizado en fuentes procedentes de toda la Península Ibérica de la misma fórmula melódica y los fabordones que del empleo de la misma como *cantus firmus* se derivaron. A continuación deseamos presentar un interesante testimonio teórico que podría dar cuenta de la concepción que los compositores de la época tuvieron de la misma. El fabordón aparece muy raramente entre los tratados teóricos del siglo XVI. Uno de los escasos testimonios es el tratado de Francisco de Montanos, *Arte de musica theorica y practica*. Activo en Valladolid, probablemente su ciudad natal, durante gran parte de su carrera, Montanos dedicó su tratado a Fernando Ruiz de Castro Andrade y Portugal (1548-1601), Conde de Lemos y Grande de España, de cuya Casa formó parte durante varias décadas. En 1592, el año de la publicación, desempeñaba además el cargo de maestro de capilla honorario de la catedral de Valladolid, donde entre 1567-1580 había ejercido de maestro titular.⁴⁰³

El tratado de Montanos incluye seis libros que tratan de los temas habituales relacionados con el canto llano y la polifonía —contrapunto, composición, proporciones, etc.—. El sexto y último libro lleva por título *De lugares comunes* y da comienzo con las siguientes palabras.

Ya que prometí en el Arte de Compostura a los nuevos compositores, un tratado de lugares comunes, donde hallasen muchas cosas que poder llamar suyas, pues son de todos, no merecerá menos éste que los demás tratados, a que no le demos definición pues le conviene según su efecto, la cual dice: *Loca communia sunt illa, quibus generaliter ut propria utuntur*. Lugares comunes son aquellos, de los cuales generalmente usan como propios. Y siguiendo lo que dice sant Hyeronimo, *Non nova sic cudimus, ut vetera destruamus*. Será bien recorrer brevemente desde el principio de estos artes, o tratados lo que puede ser de todos.⁴⁰⁴

El concepto de “lugar común”, empleado también por Pedro Cerone en *El Melopeo y Maestro*, procede del ámbito de la creación literaria y hace referencia a la reutilización de material textual como modelo para la confección de nuevos textos. En concreto, los autores del Renacimiento gustaban de tomar frases de autores clásicos como prototipos del buen latín, así como fragmentos de los Padres de la Iglesia para la redacción de sermones.⁴⁰⁵ Se trata de un recurso fundamentado en el prestigio y la autoridad de los grandes maestros del pasado. En el ámbito musical, el concepto se refiere al elenco de elementos de carácter funcional que todo maestro de capilla debe conocer para dominar el oficio. Es interesante subrayar aquí que el mismo interés por factores como el prestigio y la autoridad parecen colegirse del hecho de que, como

⁴⁰³ Stevenson, «Montanos, Francisco de», 14-15.

⁴⁰⁴ Francisco de Montanos, *Arte de musica theorica y prattica*, fol. 28.

⁴⁰⁵ Schubert, «Musical Commonplaces in the Renaissance», 161-162.

hemos visto anteriormente, las mismas fórmulas eran atribuidas a diversos compositores importantes en fuentes distintas.

Entre los “lugares comunes” del sexto libro del tratado se hallan tipo de recursos de utilidad para la práctica compositiva de los maestros de capilla. Incluye un listado de los conceptos básicos de la teoría musical, la solmisación, polifonía, etc., así como ejemplos concretos de entradas y cadencias polifónicas. Junto a éstas, encontramos tres fabordones, introducidos por una breve aclaración:

Fabordones, no teniendo pasos imitados ni mas novedad que comunes consonancias, son de todos como estos que se siguen y sus semejantes.⁴⁰⁶

Sin ninguna explicación complementaria, Montanos incluyó a continuación dos fabordones de Tono VIII, a cuatro voces, que responden a la tipología “embellecido”. El primero emplea la fórmula α como *cantus firmus* en la voz superior.⁴⁰⁷ El segundo, precedido de la anotación “a voces iguales” —expresión que se refiere a la concordancia de registro de las dos voces superiores—, la lleva en el Cantus II.⁴⁰⁸

La inclusión de fabordones en el capítulo dedicado a los lugares comunes constituye un magnífico indicador del carácter utilitario de los mismos. Especialmente destacable, no obstante, es constatar que la primera pieza tiene concordancias en otras dos fuentes de la época: *E-Bbc M681* y *P-Cug 12* (Ej. 5.24). Entre los tres fabordones identificamos distintos niveles de concordancia que una vez más parecen ilustrar la variedad de recursos de los que se nutría la tradición en lo que a reutilización de material musical se refiere. La repetición de pequeños detalles entre las piezas incluidas en el *Arte de musica* y *E-Bbc M681*, difícilmente explicable como fruto del azar, indica que nos hallamos ante la reutilización fidedigna de la misma pieza polifónica.⁴⁰⁹ Por el contrario, pequeñas diferencias entre estas dos piezas y el fabordón copiado en *P-Cug 12* confirman el hecho de que la reutilización exacta de fórmulas polifónicas no representa más que uno entre vario procedimientos de préstamo.

⁴⁰⁶ Francisco de Montanos, *Arte de musica theorica y prattica*, fol. 44v-45..

⁴⁰⁷ Esta pieza va seguida de un segundo fabordón para la doxología, que lleva la melodía original del tono en la voz del Tenor y responde a la tipología simple. Si bien solo está provisto del incipit *Gloria* en la voz superior, el número de figuras se ajusta perfectamente al texto completo de la primera parte de la doxología, esto es, *Gloria patri et filio et spiritui sancto*. Cabe destacar que la *differentia* del tono responde a la tradición romana, mientras que en la colección de tonos salmódicos incluida en un capítulo anterior del tratado, Montanos ofrece la *differentia* de tradición hispánica. Se trata de un nuevo indicio de la falta de homogeneidad de esta peculiaridad de la salmodia hispánica, en claro contraste con la cadencia mediante de los Tonos I y VI.

⁴⁰⁸ Los dos modelos de Montanos coinciden con las dos posibilidades básicas incluidas por Tomás de Santa María en su colección de fabordones. Véase Capítulo 7.

⁴⁰⁹ Lejos de representar un inconveniente para nuestro argumento, las diferencias rítmicas existentes en las respectivas secciones de recitado confirman el recurso de adaptar tales piezas a la prosodia del texto correspondiente.

Ejemplo 5.24. Fabordón de Tono VIII: fuentes concordantes

a. Francisco de Montanos, *Arte de musica*, fol. 45

Musical score for Francisco de Montanos, *Arte de musica*, fol. 45. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music is a concordant fabordón, with a melodic line in the upper staves and a supporting bass line in the lower staves. The melody begins with a half note G, followed by quarter notes A, B, C, D, E, F#, G, and then a series of eighth and sixteenth notes. The bass line consists of quarter notes G, A, B, C, D, E, F#, G, and then a series of eighth and sixteenth notes. The score includes dynamic markings like *cf* and *S.* (sostenuto).

b. *E-Bbc M681*, fols. 73v-74

Musical score for *E-Bbc M681*, fols. 73v-74. The score is in G major and 4/4 time. It features four staves with Latin lyrics: "Di-xit Do-mi-nus Do-mi-no me-o: Se-de a dex-tris me-is." The melody is in the upper staves, and the bass line is in the lower staves. The score includes dynamic markings like *cf* and *S.* (sostenuto).

c. *P-Cug 12*, fols. 187v-188

Musical score for *P-Cug 12*, fols. 187v-188. The score is in G major and 4/4 time. It features four staves with Latin lyrics: "Di-xit Do-mi-nus Do-mi-no me-o: Se-de a dex-tris me-is." The melody is in the upper staves, and the bass line is in the lower staves. The score includes dynamic markings like *cf* and *S.* (sostenuto).

Habida cuenta de que Montanos sólo incluyó un testimonio de Tono VIII, parece que el ejemplo no fue pensado únicamente como una fórmula que debía ser aprendida y reutilizada, sino que habría de servir también como modelo para crear fabordones en el resto de tonos. En tal caso, es de suponer que los compositores de fabordones sintetizarían las reglas que rigen la estructura del modelo, y las aplicarían al resto de

tonos. El resultado sería una colección basada íntegramente en la fórmula α , igual a las cinco que de la época se conservan. La función didáctica del ejemplo debió de completarse forzosamente con el aprendizaje de tradición oral que entonces, como en cierta medida lo sigue siendo actualmente, representaría el canal principal en el proceso de formación del músico.

Unido a la red de concordancias presentada en capítulos anteriores, del hecho de que Montanos optara por incluir como “lugar común” precisamente una pieza que emplea como *cantus firmus* la fórmula α , para la que contamos además con dos concordancias en sendas fuentes de Coimbra y Vic, se derivan, a nuestro juicio, varias conclusiones interesantes. En primer lugar, el testimonio parece confirmar la extraordinaria difusión de que gozó la fórmula melódica durante el siglo XVI y acaso la hipótesis de que llegara a convertirse en un elemento identificativo de la tradición del fabordón. En segundo, la categorización de la pieza polifónica basada en ella como “lugar común”, esto es, como uno de aquellos recursos que, por su carácter utilitario, “generalmente [se] usan como propios”, ofrece una justificación a las atribuciones múltiples identificadas que para algunas de las fórmulas polifónicas hallamos en las fuentes hispánicas. Si su origen nos es desconocido, finalmente, y a pesar de que ignoramos el proceso exacto por el que llegaron a ser de uso generalizado, disponemos de una explicación de la concepción los músicos de la época tenían de las mismas.

5.6. Conclusiones

A juzgar por los materiales conservados, todo indica que el mismo repertorio de salmodia polifónica circuló libremente por toda la Península Ibérica. A pesar de que el estudio de fuentes cantollanistas demuestra la existencia de pequeñas variantes, acaso fruto de la existencia de tradiciones de tipo local, la identificación de las mismas fórmulas melódicas y, más importante, de concordancias idénticas para algunas piezas polifónicas en manuscritos procedentes de lugares de la Península muy alejados entre sí demuestra que dichas variantes no representaron un obstáculo para la libre transmisión del repertorio.

Es especialmente interesante constatar que las fuentes estudiadas incluyen testimonios que pertenecen tanto al *cursus* catedralicio como al monástico, por lo que tampoco este elemento parece haber limitado dicha transmisión. Probablemente, el hecho de que no se emplearan los tonos salmódicos como *cantus firmus*, sino versiones estereotipadas surgidas a partir del embellecimiento de los mismos, facilitaría la transmisión de las mismas piezas.

Junto a esta idea fundamental, el estudio de las fuentes presentadas ha permitido profundizar en nuestro conocimiento de las dos tipologías básicas de fabordón que copian las fuentes de la época, esto es, fórmulas de versículo único y fabordones elaborados. La colección de fórmulas de *E-Tc 12* confirma que la tradición no se nutrió exclusivamente de la fórmula α . La identificación del recurso del *signum congruentuae* en las fuentes Portugal para marcar el punto donde comienza la cadencia, así como la inclusión de la cadencia *flexa* a modo de elemento opcional en *E-Bbc M681* ilustran convenientemente la naturaleza formularia de los fabordones escritos. El carácter excepcional de las fuentes que presentan estos elementos, por otro lado, podría respaldar la hipótesis de que, tanto o más que un respaldo directo para la interpretación, tras el hecho de escribir fabordones se halla un interés por disponer de modelos. De lo contrario, uno esperaría una transmisión más sistemática de este tipo de recursos.

Dos consecuencias importantes pueden ser inferidas del carácter formulario ilustrado. Por un lado, la imposibilidad de juzgar la correspondencia entre el ritmo de la música y la prosodia texto en aquellos testimonios conservados. Esta idea es especialmente importante para editores e intérpretes, que no deben verse impelidos a respetar dicha relación en los casos en que resulte deficiente. Por otro lado, el hecho de que las secciones de recitado de alguno de los testimonios conservados incluya un número impar de figuras nos obliga a plantear en qué medida el signo de mensuración que acompaña a las fórmulas afecta a toda la pieza y no únicamente a la cadencia. Es posible que en algunos casos —quizás en algunos centros— la sección de recitado fuera interpretada sin un ritmo estricto, a modo de salmodia monódica.

Un aspecto interesante de la identificación de concordancias para las fórmulas de fabordón, fruto de la puesta en común del repertorio conservado, es la posibilidad de poner en cuestión algunas atribuciones. La más interesante es la de un grupo de cinco fabordones copiados en *E-PAbm R.6829* que ha sido repetidamente atribuido a Cristóbal

de Morales. Aunque el grupo está efectivamente encabezado por el nombre del compositor hispalense, un análisis crítico de las características del conjunto no permite sostener la atribución a todo el conjunto de forma fundamentada. En efecto, aunque otros elementos obligarían cuanto menos a matizarla, la identificación de concordancias para algunas de las piezas que conforman el grupo atribuidas a otros compositores importantes del siglo XVI hispánico constituye un indicio definitivo.

Las fuentes incluidas en el presente capítulo ilustran la convivencia de las fórmulas y los fabordones elaborados. Muy interesante es el único fabordón de esta tipología copiado en *E-Bbc M681*, consistente en la repetición de la misma fórmula de versículo único, adaptada a la prosodia variable y diferente longitud de los distintos versículos. Como en el caso de *E-Bbc M1166/1967*, este testimonio constituye un indicio del vínculo que une ambas tipologías, esto es, de la tradición de interpretación-composición de la que surge la salmodia polifónica más compleja. El vínculo se pone además de manifiesto en la repetición en los fabordones elaborados de algunos rasgos esenciales de las fórmulas, entre los que se encuentra el empleo de la homofonía y el uso de la fórmula α como *cantus firmus*.

Al margen del vínculo existente entre las distintas tipologías de fabordón, el estudio de las fuentes presentadas ha permitido una introducción a aquellos recursos empleados por los compositores para alejarse del estilo propio de la tradición de fabordón improvisado. Entre el repertorio conservado, los salmos copiados en las fuentes toledanas podrían ser los más tempranos. En la medida en que el desarrollo de la polifonía constituye un reflejo más de la capacidad económica de un centro, y aunque la falta de fuentes no permite establecer conclusiones sólidas, la posibilidad de que la salmodia polifónica conociese un desarrollo importante en un centro de primer orden como la catedral toledana tiene todo el sentido. Si es así, la tradición compositiva de fabordones elaborados se habría difundido muy rápidamente, ya que los testimonios de las fuentes portuguesas datan de poco después.

Entre los recursos empleados por los compositores para incrementar la factura del fabordón, y alejarlo así de la fórmula de versículo único, se incluyen la ampliación de la textura, el *cantus firmus migrans* o el empleo de distintas versiones del tono salmódico como *cantus firmus*. Por encima de todo, destaca la novedad de incorporar elementos propios del lenguaje contrapuntístico, como las pausas o breves pasajes imitativos. El resultado es conseguir variedad entre los versículos sucesivos, incrementando así el interés musical de la pieza.

Otros géneros litúrgicos desarrollaron su tradición polifónica a partir del vínculo con el fabordón. Aunque el *Magnificat* cuenta en el siglo XVI con una larga y rica tradición polifónica, existen referencias documentales que indican que en ocasiones de rango litúrgico menor continuaba siendo interpretado en fabordón. Hasta la fecha, sin embargo, los testimonios musicales de esta práctica han permanecido ocultos. Al margen de la falta de fuentes, el motivo principal de su ausencia radica, sin duda, en el hecho de que para ellos debían emplearse las mismas fórmulas, sin texto o provistas del

primer versículo de un salmo de Vísperas, que habitualmente vinculamos con los salmos. El estudio del repertorio de *E-PAbm R. 6829* nos ha permitido sacar a la luz el único vínculo entre el *Magnificat* y el fabordón identificado hasta la fecha en una fuente práctica.

La expansión de la polifonía litúrgica hispánica que tuvo lugar en el siglo XVI afectó a géneros que, hasta el momento, no contaban con una tradición polifónica consolidada. Es el caso del *Te Deum*, el *Nunc dimitis* o el *Miserere* de Tinieblas. Como hemos puesto de manifiesto a lo largo del presente capítulo, el desarrollo que experimentaron las respectivas tradiciones polifónicas de estos géneros en el siglo XVI estuvo fuertemente vinculado con el fabordón.

El *Arte de musica theorica y pratica* de Francisco Montanos constituye un testimonio teórico interesante del que podemos extraer información en relación al carácter de *Gebrauchsmusik* que en el siglo XVI se atribuía a las fórmulas de fabordón. El teórico incluyó un ejemplo de fabordón de versículo único en el capítulo dedicado a los “lugares comunes”. El concepto de lugar común, tomado del ámbito de la creación literaria, se refiere al recurso de emplear fragmentos de textos clásicos, dotados de la autoridad y el prestigio de un autor determinado, como modelos para la confección de nuevos textos. Para Montanos, se trata de todos aquellos elementos de carácter funcional que deben ser dominados por el maestro de capilla.

La inclusión de las fórmulas de fabordón en el capítulo dedicado a los lugares comunes es un signo claro del carácter utilitario de las mismas. Lo más interesante, no obstante, es que el ejemplo incluido por Montanos emplea como *cantus firmus* la fórmula α . De hecho, contamos con dos concordancias para esta pieza polifónica en sendas fuentes hispánicas anteriores a la aparición del tratado. A nuestro juicio, el caso puede ser considerado como un reflejo de la importancia que tuvieron la fórmula α y las piezas polifónicas basadas en la misma para la tradición hispánica de fabordón durante el siglo XVI. El testimonio del teórico, por otro lado, ofrece una explicación a las concordancias múltiples identificadas en las fuentes para algunas piezas basadas en dicha fórmula, al tiempo que ilustra la concepción que de las mismas tenían los músicos de la época.

CAPÍTULO 6. SALMODIA POLIFÓNICA EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVI

La afirmación de Pedro Cerone según la cual “en estos reinos de España no es en uso cantar los salmos en música sino a fabordones” es bien conocida. Al contrario de lo que las palabras del teórico permiten suponer y a pesar que fórmulas de fabordón continuaron usándose en la Península Ibérica a lo largo de todo el siglo XVI, disponemos de numerosos testimonios que demuestran que durante la segunda mitad del siglo se consolidó una tradición de composición de salmos polifónicos completos, principalmente en el marco de la salmodia de Vísperas.⁴¹⁰ A ésta dedicaremos nuestra atención en el presente capítulo.

El uso de los salmos como letra de polifonía sacra es muy anterior a la época que nos ocupa. Numerosos testimonios de los siglos XV y XVI de toda Europa demuestran la extendida costumbre de emplearlos para la composición de motetes.⁴¹¹ Por el contrario, durante el siglo XVI únicamente en dos territorios del continente existió una tradición escrita de salmodia polifónica elaborada, a saber, Italia y la Península Ibérica.⁴¹² A juzgar por el repertorio conservado, en el resto de lugares la salmodia polifónica continuó nutriéndose de la improvisación o del empleo de fórmulas de fabordón durante la mayor parte del siglo XVI.⁴¹³

En el caso de Francia y Flandes, es suficiente una mirada al repertorio conservado de compositores destacados como Sermisy (ca.1490-1562), Crecquillon (ca.1505-1557) y Carpentras (1470-1548), para constatar la ausencia de testimonios del género salmódico.⁴¹⁴ En territorios de habla alemana, las fuentes indican una larga pervivencia de la tradición del fabordón de versículo único. La situación a principios de siglo se refleja en los modelos compositivos empleados para la creación de una nueva tradición en lengua vernácula en aquellos territorios que abrazaron la confesión protestante. Allí se desarrolló, con el respaldo de la imprenta, una importante producción de salmodia polifónica escrita, y sin duda los compositores se sirvieron de la

⁴¹⁰ Pedro Cerone, *El Melopeo y Maestro*, libro XII, Cap. 14, p. 689. Esta referencia ha sido citada en numerosos trabajos anteriores. Véase, por ejemplo, Bradshaw, *The falsobordone: a study*, 51; Nelson, *The integration*, 285; Kirk, *Churching the Shawms*, 1:128; Aguirre Rincón, *Ginés de Boluda (ca.1545 - de. 1604): biografía y obra musical*, 45.

⁴¹¹ El contexto de interpretación de los salmos-motetes es un tema complejo. Si el salmo-motete se interpretaría a menudo en contextos devocionales, nada impide aceptar la posibilidad de que en ocasiones litúrgicas relevantes ocupara el lugar de la salmodia monódica.

⁴¹² A diferencia del salmo-motete, la salmodia polifónica se desarrolló en vinculación con la práctica monódica, ya fuera en combinación o en sustitución de la misma, y ocupaba una posición determinada en la celebración litúrgica. Con diferencia, el oficio de Vísperas fue el servicio preferido para la interpretación de salmodia polifónica. Mucho menos importante, pero también habitual es la salmodia para Completas.

⁴¹³ Doe y Planchart, «Psalm», 467. Para una buena síntesis de los testimonios europeos de fórmulas de fabordón en el marco de la salmodia, véase Finscher, «Psalm».

⁴¹⁴ Para catálogos de las obras de estos compositores, véase Cazaux y Brobeck, «Sermisy, Claudin de», Hudson, Ham, y Sadie, «Crecquillon, Thomas», Brown, «Carpentras».

tradición salmódica que conocían.⁴¹⁵ La factura de los salmos publicados por Lutero y otros compositores luteranos más prolíficos, como Johann Walter (1496-1570), representa una continuidad respecto de la tradición homofónica y formularia del fabordón (Ej. 6.1).⁴¹⁶ Se trata de piezas que constan de un único versículo que habían de ser adaptadas a la longitud y prosodia de distintos textos.

Ejemplo 6.1. Martín Lutero, *Magnificat* en fabordón (*Geistliche lieder auff's new gebeessert*, fols. 171v-172)

The image shows a musical score for Martin Luther's Magnificat in fabordón. It consists of four staves, each with a different clef (treble, alto, tenor, and bass) and a common time signature (C). The lyrics are written below each staff and are: "Mei-ne Seel er-hebt den Her-ren und mein Geist freu-et sich Got-tes mei-nes Hei-lan - des." The music is a simple, homophonic setting of the text, characteristic of the fabordón style.

El caso de Orlando de Lasso (1532-1594) demuestra que a finales del siglo XVI la situación en los territorios de tradición católica permanecía básicamente inalterada. Vinculado durante gran parte de su carrera a la corte ducal bavaresa, donde ejerció de maestro de capilla de Alberto V (1550-1579) y Guillermo V (1579-1597), Lasso fue uno de los compositores más prolíficos del Renacimiento. Entre sus numerosas composiciones, no obstante, no hallamos un solo testimonio de salmodia elaborada, pero sí varias colecciones de fórmulas de fabordón, indicio inequívoco de que la

⁴¹⁵ Obviamente, también hubo casos de salmodia protestante con factura imitativa. Es importante recordar que dicha salmodia podía interpretarse también en contextos devocionales. Sobre la cuestión del contexto de la salmodia protestante, véase Doe y Planchart, «Psalm», 467. Un caso destacado de salmodia de factura elaborada son los *Souterliedekens* (Amberes, 1556-57) de Clemens non Papa (1510/15-1555/56), la primera colección de salmos polifónicos en holandés. El carácter excepcional del contexto en el que apareció la colección queda plasmado en el estilo y en la propia génesis de las obras. Se trata de una colección de 150 piezas a tres voces que emplean como *cantus firmus* melodías de carácter popular, y rehuye claramente el repertorio gregoriano propio de la confesión católica. Su variado estilo se debe a los múltiples modelos polifónicos empleados como punto de partida —canciones sacras, canciones de amor, baladas o danzas—, y abarca desde la factura imitativa a la más estricta homofonía. Sobre el particular, véase Elders, «Clemens non Papa, Jacobus», 29.

⁴¹⁶ Los fabordones de Walter fueron editados por Schröder, *Johann Walter. Sämtliche Werke.*, 4:63-73.

tradición de salmodia polifónica de Vísperas permaneció durante todo el siglo XVI ligada al empleo de las mismas.⁴¹⁷

Por lo que respecta a Roma, y al margen de algunas excepciones, podemos afirmar que durante gran parte del siglo XVI la situación es parecida al norte de Europa. Contamos con testimonios que demuestran el empleo del fabordón para la interpretación de salmos en el entorno papal durante el primer cuarto del siglo.⁴¹⁸ La ausencia de repertorio conservado sugiere que se trataría de fórmulas. A juzgar por una colección de fabordones atribuida a Palestrina en *I-Rvat lat. 10776*, la interpretación de salmodia polifónica de factura estrictamente homofónica, con un estilo y estructura determinados por una concepción marcadamente utilitaria, continuaría viva en San Pedro a finales del siglo XVI.⁴¹⁹

El caso del norte de Italia, y en especial del Véneto, es el que merece una atención más detallada. En 1550 fue publicada en Venecia la colección *Di Adriano et di Iachet I salmi appartenenti alli Vesperi per tutte le feste dell'anno, parte a versi e parti spezzadi acomodati da cantare a uno e a duoi chori...*, que incluye salmos polifónicos para vísperas de Adrian Willaert y Jaquet de Mantua. Entre ellos, los famosos salmos policorales de Willaert, también conocidos como *salmi spezzatti*.⁴²⁰ Durante largo tiempo, los especialistas consideraron esta colección como una innovación y a Willaert como el iniciador del lenguaje policoral. Múltiples estudios han demostrado que, por el contrario, la publicación se inscribe en un contexto de salmodia polifónica plenamente consolidada.⁴²¹ Los elementos principales de la tradición hispánica, de hecho, se encuentran en la tradición italiana con varias décadas de antelación. Los indicios más tempranos se remontan al último cuarto del siglo XV: *I-VEcap 759* incluye los primeros ejemplos de fabordón elaborado a cuatro voces, en este caso con estructura *alternatim*. En contexto hispánico, los más tempranos datan de mediados de siglo XVI y son, por lo tanto, medio siglo más tardíos.

Una de las características destacadas de *I salmi* de 1550 es el empleo habitual del doble coro polifónico.⁴²² Dos códices conservados actualmente en Módena (*I-MOe*

⁴¹⁷ Los fabordones de Lasso aparecen editados en Bergquist, *Orlando di Lasso*, 25:143-153.

⁴¹⁸ Bradshaw, *The falsobordone*, 43.

⁴¹⁹ En la misma época en que en San Pedro se interpretarían este tipo de piezas, no obstante, ya se había consolidado en Roma una importante tradición de salmodia polifónica escrita, cuyos testimonios más tempranos son de la década de 1570. Sobre el particular, véase Fischer, *Die Psalmkompositionen in Rom um 1600 (ca. 1570-1630)*, 267-359. Para un estudio y edición de los fabordones de Palestrina, véase Jeppesen, «Palestriniana: ein unbekanntes Autogramm und einige unveröffentlichte Falsibordoni des Giovanni Pierluigi da Palestrina».

⁴²⁰ Además de Willaert, otro de los compositores destacados en Jaquetus de Mantua. Algunos de los salmos fueron compuestos conjuntamente por sendos compositores. La publicación completa aparece editada en Zenck y Gerstenberg, *Adriani Willaert Opera Omnia. Psalmi Vesperales 1550*.

⁴²¹ Sobre el particular, véase D'Alessi, «Precursors of Adriano Willaert in the Practice of "Coro Spezzato"», Carver, «Polychoral Music: A Venetian Phenomenon?» y Carver, «The Psalms fo Willaert and His North Italian Contemporaries», 273.

⁴²² Veinte de los treinta y un salmos de la colección presentan polifonía para todos los versículos. En la mayoría de casos, cada coro se encarga de un versículo completo, por lo que su intervención no se solapa con la entrada del coro responsable del versículo siguiente. En ocho casos, todos ellos de Willaert,

M. 11-12), pero probablemente copiados en Ferrara hacia 1480 copian los primeros testimonios de salmos con este formato. Se trata de piezas a tres voces de factura eminentemente homofónica, estrechamente ligadas a la práctica del *fauxbourdon*.⁴²³ La interpretación de salmos a doble coro polifónico es un procedimiento ausente en la tradición hispánica durante el siglo XVI, que se ajusta siempre a la estructura característica de la práctica *alternatim*.⁴²⁴

Otra característica de la tradición hispánica se identifica en el caso de Italia desde la primera mitad del siglo XVI, a saber, el recurso de elaborar la factura de los salmos mediante el uso de la imitación. Encontramos los ejemplos más tempranos en los salmos de una serie de manuscritos copiados en la catedral de Módena en el segundo cuarto del siglo. Entre ellos contamos con las piezas atribuidas a Giacomo Fogliani (1468-1548) en *I-MOd 11*, probablemente compuestas hacia 1520, y con los salmos atribuidos a Eustaquio de Montereali en *I-MOd 3*, fuente que copia además una serie de salmos anónimos.⁴²⁵ Estas obras, todas ellas de estructura *alternatim*, combinan versículos de factura estrictamente homofónica con otros que presentan un comienzo de tipo imitativo.⁴²⁶

La misma variedad de factura, aunque llevada a un grado superior de complejidad, caracteriza a *I salmi* de 1550. En efecto, a pesar de que el vínculo con el fabordón puede ser identificado por la presencia de numerosas secciones homofónicas, el contrapunto imitativo es el estilo predominante de estas piezas. Despliegan una variedad de recursos que, con la única excepción del caso de Victoria, no hallaremos en ninguna colección salmódica hispánica del siglo XVI.⁴²⁷

De la primera mitad del siglo XVI datan los primeros ejemplos italianos de salmos policorales, o *psalmi spezzatti*. Se trata de los salmos de Vísperas compuestos por Ruffino de Asís (ca.1490-después de 1532), maestro de capilla de la catedral de Padua entre 1510-1520. Las piezas se conservan en un manuscrito copiado probablemente en el primer cuarto del siglo XVI. Aunque Ruffino emplea

se trata de piezas policorales en sentido estricto. Las once piezas restantes, finalmente, presentan polifonía solo para versículos alternados.

⁴²³ Bukofzer, *Studies in Medieval & Renaissance Music*, 181. Cada manuscrito incluye la música de uno de los dos coros, razón por la que los dos manuscritos estenses son siempre citados conjuntamente. Para una síntesis del contenido y extensa bibliografía de ambos manuscritos, véase Hamm y Kellman, *Census-catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music, 1400-1550*, 1979, 2:166-167.

⁴²⁴ La única excepción identificada hasta la fecha se encuentra en los salmos de Manchicourt. El testimonio resulta interesante en la medida que permite vincular al entorno de la Capilla Real un indicio de sustitución de la tradición *alternatim* por el doble coro polifónico. Vinculación que resulta acorde con el papel fundamental que estudios recientes otorgan a dicha institución en el proceso de consolidación y difusión de la práctica policoral en España.

⁴²⁵ Sobre estos salmos, véase, Crawford, *Vespers Polyphony*, 124-130 y 146-153, y Hamm y Kellman, *Census-catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music, 1400-1550*, 1979, 2:156-157 y 160. Los salmos de Fogliani aparecen editados en Crawford, *Vespers Polyphony*, 316-339. Para la edición de una de las piezas de Montereali, véase *Ibid.*, 340-346.

⁴²⁶ Siguiendo la terminología de Pedro Cerone, Crawford, *Vespers Polyphony*, 146-151, denomina a este segunda tipología como “learned”.

⁴²⁷ Si bien el recurso de la imitación en el seno de la salmodia será empleada por algunos compositores peninsulares, como Guerrero y Ceballos, en ningún caso se producirá una tan marcada desviación respecto de los rasgos estilísticos y estructurales de las fórmulas de fabordón.

esporádicamente el recurso de la imitación, la textura de sus salmos es predominantemente homofónica. Por otro lado, presentan todos los recursos propios del lenguaje: intervención alternada entre los dos coros en forma de pregunta y respuesta que no se ajusta a la estructura de los versículos, repeticiones de palabras a modo de eco y ocasional canto simultáneo de ambos coros.⁴²⁸

La identificación de algunos testimonios destinados a otros oficios pone de manifiesto que en el norte de Italia la práctica de salmodia policoral no se limitaba al oficio de Vísperas. Entre ellos destaca una pequeña colección de salmos de Completas atribuida a Francesco Santacroce (ca.1487-1556?), compositor activo en Bergamo y Treviso en la primera mitad del siglo XVI. La colección se conserva en *I-TVd 24*, un manuscrito probablemente copiado durante el primer cuarto del siglo XVI.⁴²⁹ En este caso, el inicio de la práctica antecede casi un siglo al equivalente en el caso hispánico, donde la policoralidad no penetra hasta entrado el siglo XVII.⁴³⁰

⁴²⁸ D'Alessi, «Precursors of Adriano Willaert in the Practice of “Coro Spezzato”», 192-193. La signatura del manuscrito no viene especificada en el trabajo de Alessi, quien no obstante lo sitúa en la biblioteca del LizeioMusicalo G. Donizzeti de Bergamo. Por su lado, Carver, «Ruffino d'Assisi», 873, sitúa en la Biblioteca Cívica Angelo Mai de la misma ciudad una fuente (*I-BGc 1209D*) con siete salmos policorales incompletos, sin duda la colección a la que nos referimos.

⁴²⁹ D'Alessi, «Precursors of Adriano Willaert in the Practice of “Coro Spezzato”», 204. Sobre *I-TVd 24* véase Hamm y Kellman, *Census-catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music, 1400-1550*, 1979, 3:247. La fuente incluye treinta y siete salmos polifónicos, de los que doce son policorales. El resto emplea doble coro polifónico pero cada coro canta un versículo completo. Para una relación completa de los salmos policorales anteriores y contemporáneos a Willaert, véase Carver, «The Psalms fo Willaert and His North Italian Contemporaries», 272. Véase también Carver, *Cori spezzatti: The Development of Sacred Polychoral Music to the Time of Schütz*, 1:17-41.

⁴³⁰ Según López-Caló, *Historia de la música española, 3. Siglo XVII*, 33-35, la introducción de la policoralidad en el panorama musical hispánico puede atribuirse a Philippe Rogier y debe fecharse, así, en las últimas décadas del siglo XVI.

6.1. El canon del XVI

Aunque siempre ligado al fabordón de la primera mitad del siglo, el repertorio de salmodia polifónica conservado denota la existencia de dos tendencias en lo que a la factura musical se refiere.⁴³¹ Por un lado, tenemos un conjunto de obras que se alejan de la estricta homofonía que caracteriza a las fórmulas de versículo único a través de la incorporación de múltiples procedimientos compositivos. Entre ellos hallamos el uso del contrapunto imitativo, de recursos destinados a evitar la homofonía y la cesura entre los hemistiquios, así como un variable tratamiento del *cantus firmus*. Denominaremos a esta tipología “salmodia renovadora”. Otra gran parte de los fabordones compuestos en la segunda mitad del siglo, por el contrario, mantienen el respeto estricto por las características básicas de dichas fórmulas —distinción clara entre los hemistiquios y homofonía imperante— y prescinden de toda elaboración contrapuntística. A este tipo lo denominaremos “salmodia tradicional”.⁴³²

La larga pervivencia de algunos testimonios de una y otra tendencia, puesta de manifiesto en el hecho de que continuarán incluyéndose en fuentes copiadas a lo largo de varios siglos, demuestra la convivencia esencial de ambas tipologías. En efecto, colecciones de salmos de distintos compositores activos durante la segunda mitad del siglo XVI se incorporan al canon polifónico que pervivirá por largo tiempo en las instituciones eclesiásticas hispánicas. Sería completamente erróneo, así, pretender trazar una evolución general, homogénea y unidireccional hacia un incremento de la complejidad compositiva del género: la difusión y pervivencia de ambas tipologías ilustra la conformación de una tradición heterogénea.

Un magnífico testimonio que da cuenta de las características principales de la tradición de salmodia polifónica hispánica se encuentra en el siguiente pasaje tomado de *El Mellopeo y Maestro* de Cerone:

No será error aunque se deje a parte la imitación de la salmodia, por ser los versos breves, que imitando al canto llano con todas las partes y remedando los pasos, sería el verso muy largo, con mucho artificio, y demasiada solemnidad; la cual no conviene a la salmodia (Libro 12, Cap. 14).

De las palabras de Cerone podemos extraer dos ideas esenciales. En primer lugar, que un tratamiento profusamente elaborado de la salmodia, un género cuyo soporte

⁴³¹ Aunque no exactamente, nuestra categorización, que responde a un criterio descriptivo y tiene por objeto la máxima claridad exposición, coincide la de Borg, *The polyphonic music in the Guatemala music manuscripts of the Lilly Library*, 163-257. Aunque consideramos interesante la aportación de Aguirre Rincón, «Boluda, Ginés de», 45-54, vemos más conveniente una clasificación de carácter general que vaya acompañada de un análisis detallado de los recursos empleados por los compositores para enriquecer a sus composiciones. La acuñación de terminología para la variedad estilística existente en el seno de la salmodia de un compositor, en este sentido, puede resultar harto confusa. Las aportaciones a Borg y Aguirre han sido presentadas en la Introducción.

⁴³² Según Rubio, *La Polifonía Clásica*, 179, la salmodia polifónica elaborada —que él denomina “adornada”— incorpora todos los procedimientos musicales propios de la música de la época, entre ellos el contrapunto imitativo. Esta afirmación, no obstante, únicamente puede aplicarse a los testimonios de salmodia renovadora.

textual se caracteriza por su gran extensión, daría como resultado composiciones excesivamente largas. Por el otro, la necesidad de respetar una correspondencia entre la elaboración musical de una composición y su categoría litúrgica.

Cerone considera totalmente inadecuado dotar a la salmodia de una riqueza compositiva que no permita distinguirla de otros géneros de mayor relieve ceremonial. Como afirma el teórico más adelante, en el caso de que se emplee el contrapunto imitativo al comienzo de un salmo, la distancia entre las entradas de las distintas voces debe ser limitada con el fin de evitar caer “en el estilo de los tres cánticos privilegiados” —*Magnificat*, *Benedictus* y *Nunc dimitis*—. ⁴³³ Esta es una característica esencial de la salmodia renovadora: si bien la presencia de comienzos de tipo imitativo la distingue como una tipología más elaborada, el estilo de la imitación por lo que se refiere al espacio que separa la sucesiva incorporación de las voces no puede en ningún caso ser comparado al que los compositores emplean en el marco de otros géneros de mayor importancia litúrgica, como las misas y el *Magnificat*.

La posibilidad de emplear la imitación en el género salmódico es mencionada por Cerone al final del capítulo dedicado a la composición de salmos polifónicos, a modo de recurso excepcional. En efecto, los principios básicos de esta tipología compositiva se reducen a la máxima inteligibilidad del texto y a la sencillez y claridad formal, esto es, al respeto por la estructura de la salmodia monódica. Por un lado, Cerone menciona la necesidad de que “la música sea tal que no ofusque las palabras, las cuales han de ser muy explicadas y claras, de manera que todas las partes pronuncien casi conjuntamente, ni más ni menos, como si fueran a modo de fabordón, no teniendo pasos largos, ni elegantes, ni otra novedad más, que comunes consonancias”. Por el otro, nos recuerda la conveniencia de “hacer la demediación del verso del canto de órgano con la cláusula de la mediación del canto llano, para que se de a conocer de presto ser salmodia”.

La mención de Cerone al fabordón constituye un magnífico paradigma del objetivo principal del presente capítulo, a saber, establecer un vínculo entre el fabordón de versículo único y la salmodia polifónica de tipo elaborado en lo que a tradición musical se refiere. Al margen de la variable complejidad que los distintos compositores dotaran a sus salmos polifónicos, el estudio del repertorio pone en evidencia que las características formales y estilísticas de las fórmulas de fabordón constituyeron la base a partir de la que se desarrolló la tradición de salmos completos. El grado en que cada autor se separó de las mismas, como veremos, es variable.

Los colecciones de salmos que responden a la tipología tradicional se atienen estrictamente a las prescripciones de Cerone. Aunque en el caso de la salmodia renovadora identificamos un empleo sistemático de recursos destinados a dar mayor interés a la factura musical, entre ellos el contrapunto imitativo, también se advierte un interés claro por respetar la forma de la salmodia monódica y la mayor inteligibilidad del texto. La única excepción a los principios expuestos se encuentra, según Cerone, en

⁴³³ Todas las citas de Cerone aquí presentadas están tomada de *El Melopeo y Maestro*, Libro 12, Cap. 14.

la doxología. Tal y como hemos tenido ocasión de comprobar repetidamente a lo largo de nuestro estudio, el compositor podía imprimir a esta sección “un estilo más docto, haciendo que el canto llano continúe en todas las partes, añadiendo una voz o dos de más de las que fueren” o incluso empleando en las entradas el contrapunto imitativo. No obstante, añade Cerone, “ha de ser todo esto ordenado sucintamente, dejando la mayor solemnidad y el mayor artificio para la gloria de la *Magnificat* y de los demás cánticos”.

Un elemento no mencionado por Cerone que aparece al final del período que centra el interés de nuestro estudio como un recurso destinado a la mayor elaboración de la composición salmódica es la policoralidad. Aunque la incorporación plena de este recurso en el seno de la polifonía sacra hispánica no se produce sino en el período barroco, hace su aparición en colecciones de salmos de finales de siglo XVI y principios del XVII. Con el fin de trazar un vínculo con el período siguiente, dedicaremos atención detallada a este recurso en la última sección del presente capítulo.

Antes de acometer nuestro estudio es necesaria una serie de consideraciones de orden metodológico. A partir de las fuentes conservadas que copian colecciones de salmos atribuidos a compositores hispánicos, resulta tentador comenzar con la afirmación de que la tradición compositiva de salmodia polifónica se inició hacia mediados del siglo XVI para consolidarse rápidamente a lo largo de las décadas siguientes. A pesar de que existen indicios de que así fue, existen importantes dificultades a la hora de valorar el significado histórico de las colecciones conservadas y construir una narrativa a partir del conjunto.

El primer problema, habitual en la época que nos ocupa, es la pérdida de fuentes. La ausencia de fabordones elaborados de la primera mitad del siglo XVI se corresponde con una ausencia general de fuentes musicales, lo que impide valorar convenientemente el lugar que ocupan los testimonios conservados en el desarrollo de la tradición salmódica peninsular y en qué medida representan una novedad. Por esta razón, el objetivo de las siguientes páginas es más una descripción del repertorio que nos ha llegado, que la definición de un proceso evolutivo cuya veracidad en ningún caso puede ser garantizada. Tan solo en algunos casos concretos, las características de la transmisión del repertorio permitirán establecer algunas valoraciones que apunten en esta última dirección.

Un segundo problema atañe a la dificultad de establecer una cronología fiable para las composiciones conservadas. La fuente más temprana que copia una colección de salmos, en este sentido, puede datar de varias décadas más tarde que la composición efectiva de la colección. En muchos casos no es posible más que una suposición acerca de la época en que un compositor compone sus salmos. Dicha suposición se basa en los datos biográficos de los que disponemos, a menudo escasos, y especialmente en la localización de las fuentes conservadas. El hecho de que hallemos la salmodia de Melchor Robledo, por citar un ejemplo ilustrativo, en gran número de fuentes conservadas en la zona de Aragón —Zaragoza, Huesca, Tarazona, Alquézar— sugiere que fue compuesta durante su magisterio en la catedral de Zaragoza, y por lo tanto entre

1566-1586. Semejantes razonamientos, no obstante, no pasan de un carácter meramente hipotético.

La imposibilidad de establecer un orden cronológico preciso para la composición de la salmodia conservada conlleva un problema en lo que se refiere a la organización de nuestro discurso. Dejando a un lado el caso de Morales, al que enseguida habremos de regresar, los autores activos en la Península Ibérica de los que conservamos salmodia polifónica pertenecen, a grandes rasgos, a cuatro generaciones distintas. La primera está formada por compositores nacidos hacia 1510, como Andrés de Torrentes, Melchor Robledo y Pierre de Manchicourt. La segunda, nacida aproximadamente veinte años más tarde, incluye los nombres de Francisco Guerrero, Rodrigo de Ceballos y Juan Navarro. A mediados de siglo, o poco antes, nacen Tomás Luis de Victoria, Ginés de Boluda, Ginés Pérez y Pedro de Cristo. Finalmente, Philippe Rogier, Juan de Esquivel y Joan Pau Pujol nacen entre 1560-1570.

Aunque la división generacional de estos autores es más o menos clara, organizar nuestra exposición a partir de ella resultaría engañoso. Algunos de los compositores citados fueron longevos y murieron más tarde que los integrantes de la generación posterior. Es el caso de Torrentes, que sobrevivió algunos años a Ceballos y Navarro, a pesar de haber nacido un par de décadas antes. Unido a la dificultad de establecer con precisión el momento en que las respectivas colecciones de salmodia fueron compuestas, una ordenación basada en la cronología de la vida de los compositores podría comportar una imagen distorsionada.

Otro elemento importante es el hecho de que un fabordón dado pudiera ser modificado a lo largo de los años, ya fuera por el propio compositor, por otro compositor distinto o por un copista. El caso de Guerrero es, como veremos, muy ilustrativo al respecto, a la par que excepcional, en la medida que disponemos de una datación fiable para las fuentes que incluyen sus fabordones. En otros casos, no es posible descartar que las variantes identificadas sean de fecha muy posterior y acaso respondan a la adaptación a nuevas tendencias estilísticas por parte de generaciones posteriores. Es el caso de Robledo, cuya salmodia, originalmente a cuatro voces, presenta versiones en algunas fuentes en las que fueron añadidas una o dos voces.

Ante esto, creemos que lo más conveniente es ordenar el repertorio de la forma que mejor ilustre las características estilístico-formales de la tradición, y hemos optado por organizar las colecciones en los grupos que se corresponden a las tipologías citadas. En un tercer apartado trataremos la aparición de la policoralidad. Es importante advertir que no pretendemos abarcar todos los testimonios de fabordón elaborado conservados. Habida cuenta de la dificultad evidente de acceder a todas y cada una de las fuentes de la época, semejante pretensión condenaría inevitablemente a nuestra Tesis a la categoría de “inacabada”. Como se verá, no obstante, creemos que la cantidad de material recogido para la elaboración de estas páginas asegura la posibilidad de establecer conclusiones sólidas, sobre las que formular hipótesis convincentes.

A pesar del problema de la pérdida de fuentes de la primera mitad del siglo XVI, contamos con indicios que permiten suponer que, efectivamente, durante las primeras décadas del siglo no existió una tradición compositiva de fabordones elaborados. En otras palabras, que a lo largo de esta época la salmodia permaneció ligada a prácticas de tipo oral o al empleo de fórmulas. Probablemente, los testimonios más tempranos de fabordones que incluyen música escrita para todos los versículos interpretados en polifonía son los de Andrés de Torrentes conservados en Toledo, y copiados por Martín Pérez en 1542. Si suponer que se trata de las primeras tentativas realizadas por un compositor hispánico en el género carece del respaldo apropiado, la presunción no está en absoluto desprovista de lógica.

Es probable, en efecto, que el inicio de la tradición de fabordones elaborados tuviera lugar en el seno de una institución importante como la catedral toledana, donde el interés por dotar a la liturgia de Vísperas de una riqueza musical acorde con la relevancia del centro habría significado un impulso fundamental. Resulta interesante subrayar que, a pesar de las características del proceso de copia de Martín Pérez, destinado a la renovación del repertorio, al mismo tiempo que a asegurar su pervivencia, el proyecto sólo contempló la inclusión de unos pocos testimonios sueltos de salmodia compuestos por Torrentes y Morales. Por el contrario, treinta años más tarde, Alonso de Morata copiaría una serie de fabordones elaborados compuestos por Torrentes durante su tercer período como maestro de capilla de la catedral toledana, esta vez ordenados a modo de verdadera colección.

En el caso de que la hipótesis toledana fuera cierta, el inicio de la tradición debería ser retrasado a la década de 1540 —Torrentes fue maestro de capilla desde 1539—. Por supuesto, otra opción a considerar es la figura de Pedro de Pastrana y los entornos en los que estuvo activo. En tal caso, la fecha arriba propuesta podría adelantarse algunos años. Sea como fuere, es lógico pensar que, a partir de su punto de origen, la práctica se extendería a lo largo de la geografía peninsular hasta penetrar en centros de potencial más humilde y de situación más periférica.

Dos datos respaldan la hipótesis de que en las primeras décadas del siglo XVI la salmodia polifónica se mantenía ligada a la práctica de la improvisación o al uso de fórmulas. El primero es la ausencia de fabordones elaborados en las pocas fuentes de la primera mitad de siglo que se conservan. El segundo, la práctica inexistencia de referencias a fuentes que copian salmodia entre los inventarios de libros de polifonía que han llegado hasta nosotros.

Sin lugar a dudas, uno de los manuscritos musicales más importantes de la primera mitad de siglo es *E-TZ 2/3*, copiado en el primer cuarto del siglo XVI, y para el que ha sido propuesto un origen sevillano.⁴³⁴ Tal como sucede con *E-LEDC 1*, se trata de una verdadera antología de los géneros interpretados en las principales celebraciones del calendario litúrgico. Incluye misas, motetes, salves, magnificat, himnos y obras para Semana Santa y la liturgia de difuntos. Podría ser significativo que, en cambio, no

⁴³⁴ Ruiz, «Música sacra: El esplendor de la tradición», 312-313.

incluya salmodia, hecho ante el que especialistas anteriores han mostrado su sorpresa. Un razonamiento similar puede aplicarse al manuscrito —hoy perdido, pero de cuyo contenido conservamos un catálogo detallado— inventariado con el número 3227 en el *Registrum* B de la Biblioteca Colombina, y copiado a principios de siglo XVI.⁴³⁵ El hecho es especialmente interesante en la medida que se trata de dos fuentes procedentes de un centro de gran importancia como en esta época era la catedral de Sevilla. Tampoco entre el repertorio de *E-Bbc M454*, otra de las fuentes importantes de la primera mitad de siglo, hallamos más testimonios que las fórmulas de versículo único de las que ya hemos tenido ocasión de ocuparnos.

Aunque el número de fuentes que respaldan nuestra hipótesis es muy reducido, el argumento resulta confirmado por alguno de los escasos inventarios de libros conservados. En la Catedral de Granada, en este sentido, no hallamos referencia alguna a la salmodia en dos inventarios de los libros de polifonía confeccionados en los años 1531 y 1535, respectivamente. A mediados del siglo siguiente, en cambio, un libro de salmos encabeza el listado de fuentes con música para la liturgia de Vísperas.⁴³⁶ La misma ausencia puede constatarse en un inventario realizado hacia 1560 en un centro eclesiástico de potencial más humilde, Orihuela, lo cual vendría a confirmar el lapso de tiempo transcurrido entre el inicio de la tradición y su extensión por todo el territorio peninsular.⁴³⁷

A favor de nuestra hipótesis cabe añadir el hecho de que no se haya conservado salmodia de compositores como Peñalosa, Escobar y Anchieta, u otros de su generación.⁴³⁸ El motivo por el que, al margen de algunas excepciones, las obras de estos autores no superó la renovación del repertorio llevada a cabo en los centros peninsulares a mediados del siglo XVI radica en que su factura compositiva no se ajustaba al estilo imitativo desarrollado por la generación de Cristóbal de Morales, y que a mediados de siglo había llegado a su madurez.⁴³⁹ En el caso de la salmodia, no obstante, y a juzgar por el estilo estrictamente homofónico de muchos de los

⁴³⁵ Ruíz, *La librería*, 327. En palabras de este autor, y en connivencia con nuestro argumento, la ausencia de salmodia en estas fuentes podría deberse “a que la salmodia permanece, en las primeras dos décadas del siglo XVI, todavía muy anclada a las técnicas de ejecución improvisada de la polifonía”.

⁴³⁶ López-Calo, *La Música en la Catedral de Granada en el siglo XVI*, 1:126-131.

⁴³⁷ Rodríguez, «El repertorio polifónico de la Colegiata de Orihuela según un inventario de la segunda mitad del siglo XVI», 12. Como en el caso de Juan Ruíz, la autora expresa su sorpresa ante la ausencia de salmodia en un inventario que, por otra parte, incluye libros que copian polifonía para todas las celebraciones principales del calendario litúrgico. En este caso, tampoco aparecen los himnos, por lo que es posible que el inventario no refleje la totalidad de los libros polifónicos empleados en Orihuela en la época.

⁴³⁸ Preciado, «Juan de Anchieta (c.1462-1523) y los salmos del Códice Musical de la Parroquia de Santiago de Valladolid», atribuyó a Anchieta los salmos copiados en *E-Vp s.s.*, una fuente copiada a principios del siglo XVII. Los argumentos presentados por el musicólogo carecen de fundamento, tal como fue desarrollado en Eva Esteve, “Works for the Office by Juan de Anchieta”, ponencia presentada en ocasión de la Medieval and Renaissance Music Conference 2012, celebrada en Nottingham. Sobre la fuente en cuestión, véase Hamm y Kellman, *Census-catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music, 1400-1550*, 1979, 4:8-9 y Urchueguía, *Die mehrstimmige Messe*, 201-202.

⁴³⁹ Ruíz, «Creación del canon de polifonía sacra en las instituciones religiosas de la Corona de Castilla, 1550-1626», 218.

testimonios de fabordón elaborado conservados en las fuentes de mediados del siglo XVI y de la segunda mitad de la centuria, tal argumento carece de sentido.

La cuestión del origen de la tradición de fabordones elaborados es, en cualquier caso, secundaria para nuestra exposición. Como ya hemos mencionado, nuestro interés radica en presentar una descripción objetiva del repertorio conservado. Centraremos nuestra atención de forma especial en aspectos relacionados con la factura musical. Ante todo, en la vinculación de la salmodia polifónica con la tradición de fabordón de la primera mitad del siglo XVI, esto es, las fórmulas de versículo único. También en la variedad de recursos empleados por los compositores para imprimir a dicha salmodia de un mayor grado de sofisticación.

6.1.1. Salmodia de tipología renovadora

A. Francisco Guerrero

Guerrero estuvo vinculado a la Catedral de Sevilla prácticamente a lo largo de toda su trayectoria profesional. Tras una estancia en Toledo entre 1545-1546, donde recibiría enseñanzas de Morales, y un breve magisterio de dos años en la catedral de Jaén, regresa a su Sevilla natal, donde permanecerá por espacio de media centuria.⁴⁴⁰ En este contexto, primero como asistente de Pedro Fernández de Castilleja y después como maestro de capilla, desarrollará su larga y fructífera dedicación al género salmódico.

Los primeros salmos de Guerrero conservados los incluyó Miguel de Fuenllana en la *Orphenica lyra* (Sevilla, 1557). Posiblemente se trata de algunas de las piezas impresas en el *Psalmorum 4 vocum Liber I* (Roma, 1559), del que no se ha conservado ningún ejemplar. La factura de estas piezas se caracteriza por una sencillez y homofonía muy marcadas, si bien uno de los salmos incluidos en la colección incorpora contrapunto imitativo en uno de sus versículos. Unido a la seguridad de que el repertorio publicado por Fuenllana responde a un proceso de selección, este hecho permite suponer que el joven Guerrero se interesó por el recurso de la imitación desde sus primeras composiciones salmódicas.⁴⁴¹

A lo largo de las décadas de 1550-1560, Guerrero escribió un importante número de salmos polifónicos que incluyen el contrapunto imitativo como recurso habitual, muchos de los cuales fueron copiados en *E-GRmf 975*. Ninguno de ellos inicia su primer versículo con una entrada de tipo imitativo, rasgo característico que pone de manifiesto una clara vinculación con la tradición de fabordón de la primera mitad del siglo XVI. Las concordancias de *E-GRmf 975* con otras fuentes posteriores demuestran que la mayoría de los salmos incluidos en esta fuente fueron concebidos como piezas vocales, o al menos que eran interpretadas indistintamente por la capilla y por los ministriles. No obstante, el grado de complejidad de algunas piezas de *E-GRmf 975* —la

⁴⁴⁰ Stevenson, «Guerrero, Francisco», 501.

⁴⁴¹ Para la colección del impreso de Fuenllana, véase Capítulo 7.

textura es a cinco o seis voces, se elimina la división interna correspondiente a los dos hemistiquios del versículo salmódico y el *cantus firmus* es modificado hasta ser integrado en el tejido imitativo del conjunto, y hacerse inidentificable— para las que no contamos con concordancias en una fuente vocal, cabe considerar que nos hallemos ante piezas estrictamente instrumentales. Razón por la que serán tratadas en un capítulo posterior.

Aunque algunos salmos de Guerrero fueron incluidos también en *E-Sc 2*, un manuscrito con repertorio de Vísperas copiado entre 1573-1576 en la Catedral de Sevilla, centraremos la descripción de las características principales de la salmodia del compositor hispalense en la colección incluida en el *Liber vesperarum* (Roma, 1584).⁴⁴² Dos son los motivos de nuestra elección. El primero, el hecho de que, a diferencia de *E-Sc 2*, la colección se ha conservado completa. El segundo, el notable éxito de difusión del que gozó esta publicación, puesto de manifiesto en la cantidad de ejemplares conservados o documentados, tanto en la Península Ibérica como en Hispanoamérica.⁴⁴³ Aparentemente, la colección de salmos del *Liber vesperarum* pasó a formar parte del canon polifónico de las instituciones eclesiásticas hispánicas.⁴⁴⁴

Guerrero viajó a Roma en 1581 con el fin de gestionar la edición de su *Missarum liber secundus* (Roma, 1582) y del propio *Liber vesperarum*.⁴⁴⁵ Dedicado al capítulo sevillano, este segundo volumen está formado básicamente por testimonios de los géneros del oficio de Vísperas más habitualmente cantados en polifonía. A un grupo de siete salmos, sigue una importante colección de himnos y una colección de *Magnificats*. Cierra la publicación un grupo de tres antifonas marianas.⁴⁴⁶ Tal como es mencionado en el prólogo de la publicación, los salmos están destinados a las celebraciones litúrgicas más importantes del año. Junto a los cinco salmos de Vísperas de domingo, hallamos el *Laudate Dominum* y el *Lauda Jerusalem* (Tabla 6.1).

⁴⁴² Para todo lo relativo a *E-Sc 2*, véase Ruíz, *La librería*, 40-48 y 391-402. En estas últimas páginas puede consultarse una relación de las concordancias entre el contenido de *E-Sc 2* y el *Liber vesperarum* que incluye una síntesis de la similitud entre las versiones.

⁴⁴³ En 1585 fue adquirido en la catedral de Méjico, y en 1601 algunas copias fueron embarcadas desde Sevilla rumbo al Nuevo Mundo, donde en algunos centros también continuó siendo usado durante largo tiempo. Sobre estos datos, véase Ruíz, *La librería*, 116, Ruiz, «Recepción y pervivencia de la obra de Victoria en las instituciones eclesiásticas de la Corona de Castilla», 307, y Stevenson, *Spanish Cathedral Music in the Golden Age*, 174. Hasta la fecha no ha sido publicado un trabajo especializado que trate específicamente la difusión del *Liber vesperarum*. Mi conocimiento acerca de su efectiva presencia en numerosos archivos catedralicios se debe a los datos que, amablemente, Juan Ruiz ha compartido conmigo. También en Italia se conservan algunos ejemplares del mismo.

⁴⁴⁴ La validez de esta afirmación requeriría, obviamente, de la confirmación de que los salmos de la colección fueron efectivamente interpretados, dato que sólo puede deducirse de un estudio pormenorizado de los signos de uso de cada fuente y de las eventuales referencias documentales que al respecto se conserven en los centros donde se adquirió.

⁴⁴⁵ Stevenson, *Spanish Cathedral Music in the Golden Age*, 163.

⁴⁴⁶ Para un inventario, una breve descripción y una edición del prólogo, véase Llorens Cisteró, *Francisco Guerrero (1528-1599). Opera omnia, XI. Salmos de vísperas, Pasionarios*, 62:73-75.

Tabla 6.1. Francisco de Guerrero, *Liber vesperarum* (Roma, 1584): Salmos

	Folio	Texto	Tono
1.	3v-5	Dixit Dominus	I
2.	5v-8	Confitebor tibi	VII
3.	8v-10	Beatus vir	III
4.	10v-13	Laudate, pueri	I
5.	13v-20	In exitu Israel	Peregrino
6.	20v-22	Laudate Dominum	VIII
7.	22v-27	Lauda Jerusalem	III

Con una excepción, y al margen de la ampliación de textura que se produce invariablemente en todas las doxologías, los salmos del *Liber vesperarum* son a cuatro voces.⁴⁴⁷ La excepción es el *Lauda Jerusalem*, que cierra la colección, y al que habremos de referirnos más adelante. El motivo de que Guerrero no incluyera los fabordones de elaboración más compleja que aparecen en fuentes anteriores pudo deberse al hecho de que sean obras instrumentales. Aunque también cabe la posibilidad de que la selección de las piezas respondiera a razones de índole editorial, ya que las características del conjunto lo harían apto para su interpretación incluso en centros con recursos limitados.

La colección de salmos del *Liber vesperarum* muestra un vínculo claro con la tradición de fabordón. Los principios estructurales de las piezas reflejan de forma fidedigna el vínculo formal con la salmodia monódica. Las cesuras entre los hemistiquios son reforzadas mediante pausas generales o bien mediante valores largos al final del hemistiquio, a menudo acompañadas de un retardo en alguna de las voces que refuerza el reposo de la cadencia (Ej. 6.2). En algunos casos, no obstante, detectamos recursos destinados a difuminar la separación. La pieza más adecuada para ilustrar este fenómeno es el *In exitu Israel* (Tabla 6.1, núm. 5), la obra más ambiciosa de la colección en lo que a extensión se refiere. Frente a cuatro casos en los que la cesura es reforzada, en la gran mayoría de versículos el paso entre hemistiquios se produce sin solución de continuidad. Ello no obsta que el *parallelismus membrorum* continúe rigiendo la estructura de la composición, tal como pondrá de manifiesto una descripción de los recursos empleados con tal fin.

⁴⁴⁷ El único salmos del *Liber* que no aparece en una fuente anterior es el *Beatus vir*.

Ejemplo 6.2. Francisco Guerrero, *Confitebor tibi*: recursos habituales para señalar la cesura entre los hemistiquios

a. Pausa general	b. Cadencia con valores largos y retardo



Los dos recursos básicos empleados por Guerrero para evitar la cesura entre hemistiquios consisten en la prolongación o anticipación de una o varias de las voces. En ocasiones, el encabalgamiento es reforzado mediante una entrada de tipo imitativo que diluye definitivamente la separación. En el Ejemplo 6.3 presentamos un testimonio de cada tipo. En el primer caso, el Bassus alarga la última nota de la cadencia mediante hasta que el resto de voces comienzan el segundo hemistiquio. En el segundo, la misma voz adelanta su entrada y rompe la pausa general que, de otro modo, establecería una separación clara. Finalmente, en el tercer caso hallamos el empleo simultáneo de sendos recursos, reforzados por un comienzo de tipo imitativo en el segundo hemistiquio.

Ejemplo 6.3. Francisco Guerrero, *In exitu Israel*: formas de evitar la cesura entre los hemistiquios

a. Prolongación de una voz	b. Anticipación de una voz	c. Entrada imitativa

La colección de salmos del *Liber vesperarum* presenta una importante variedad de recursos. En primer lugar, la presencia de numerosos pasajes homofónicos confirma el vínculo con la tradición de las fórmulas de fabordón. Muchos de los versículos responden a las tipologías “embellecido” y “simple”. También las líneas melódicas de las distintas voces son independientes respecto al desarrollo al unísono de la sección del recitado del *cantus firmus*, de forma que se evita el paralelismo estricto y se asegura la variedad. Aunque la homofonía es la textura imperante, un destacado número de casos presenta un inicio de tipo imitativo. Tal como aconseja Cerone, la sucesiva incorporación de las distintas voces se produce a una distancia más bien corta, en claro contraste con el estilo imperante en otros géneros de mayor rango litúrgico cultivados por Guerrero (Ej. 6.4). Esta característica se repetirá en toda la tradición hispánica de salmodia polifónica.

Ejemplo 6.4. Correspondencia entre categoría litúrgica y tipo de imitación en obras de Francisco Guerrero

a. <i>Magnificat</i>	b. <i>Laudate, pueri</i>
	

En la Tabla 6.2 presentamos una síntesis del estilo imperante en cada uno de los hemistiquios de los distintos versículos.⁴⁴⁸ La nomenclatura empleada se basa en las dos tipologías esenciales de Bradshaw, a la que añadimos la imitación. En aquellos casos en los que el discurso musical presenta ciertos ornamentos que lo apartan de dichas tipologías, incluimos un asterisco junto a la inicial correspondiente. En el caso de la doxología, en la que no existe división en hemistiquios, empleamos simplemente las categorías “homofonía” e “imitación”.

⁴⁴⁸ Aunque el *In extiu* ocupa el quinto lugar de la colección, lo presentamos en último lugar por razones prácticas.

Tabla 6.2. Francisco de Guerrero, *Liber vesperarum*: factura musical de los salmos

	v.2		v.4		v.6		v.8		v.10		Gloria	Sicut			
1.Dixit Dominus	S/E		I/S*/E		S*/E		S*/E				I	I			
2.Confitebor tibi	S*/S*		S/S*/S		S/S*		E/E		E/E			I			
3.Beatus vir	S/S*		E/S		I/E		I/E/I				I				
4.Laudate, pueri	E/E		I/I		I/I		S/I				I	I			
6.Laudate Dominum	E/E										I	I			
7.Lauda Jerusalem	E/S*		I/I		I/I		I/I				I				
	v.1	v.3	v.5	v.7	v.9	v.11	v.13	v.15	v.17	v.19	v.21	v.23	v.25	v.27	Sicut
5.In exitu	E	E/I	E/E	E/I	E/I	E/I	E/E	S/E/I	S/E	I/I	I/I	I/I	S*/E	I/I	H/I

E=Embellecido; S= Simple; S*=Simple con ligeros ornamentos; I=Imitación; H=Homofonía

Prácticamente todos los salmos del *Liber vesperarum* se caracterizan por presentar una alternancia de estilos en el seno de cada versículo, lo que confiere al conjunto una gran variedad, estableciendo una diferencia fundamental respecto a las fórmulas de versículo único. Una pequeña muestra de algunas entradas de los versículos del *In exitu* ilustrará la variedad de procedimientos empleados por Guerrero para alejar sus composiciones de la factura estrictamente homofónica de las fórmulas de fabordón. En el Ejemplo 6.5 presentamos un caso de homofonía estricta, un pasaje donde se trunca mediante la incorporación de algunas notas ornamentales y pequeñas modificaciones rítmicas, un fragmento en el que todas las voces siguen un comportamiento imitativo y, finalmente, un pasaje en el que en una entrada de tipo imitativo las voces se agrupan por pares.

Ejemplo 6.5. Francisco Guerrero, *In exitu Israel*: muestras de factura musical

a. Homofonía estricta

A - fi - ci - e Do - mi - ni mo - ta est

b. Homofonía truncada por notas ornamentales

Non no - bis Do - mi - ne non no - bis

c. Imitación

Qui si - ment Do - mi - num spe - ra - ve - runt in

d. Imitación por pares

Be - ne - di - xit do - mi - ni

El *Lauda Jerusalem* (Tabla 6.1, núm. 7) merece una breve mención aparte, en la medida que su factura musical presenta diferencias interesantes respecto al resto de la colección.⁴⁴⁹ Excepción hecha del versículo octavo, donde se produce una reducción del número de voces, la textura a seis de esta pieza es aprovechada en algunos versículos para desplegar un juego entre grupos de voces, que combinan sus intervenciones siguiendo una estructura a modo de pregunta y respuesta propia del lenguaje polioral. Tras un versículo de tipo “embellecido”, el versículo cuarto da comienzo con las tres voces superiores en homofonía, respondidas a continuación por las cuatro voces inferiores. La misma estructura vuelve a repetirse en la doxología (Ej. 6.6). Un elemento a destacar del versículo cuarto es la inclusión de un recurso retórico, muy poco habitual

⁴⁴⁹ Esta pieza fue copiada también en la sección final de *E-Sc 2*, apartada del resto de la salmodia incluida en la fuente. A partir de la identificación de un pago recibido por Guerrero en 1577 por la copia de un salmo a seis voces, Ruíz, *La librería*, 44, sugirió que pudo ser incluido dicho año por el propio compositor. En tal caso, y habida cuenta de que la fase principal de copia de la fuente se llevó a cabo entre 1573-76, es probable que fuera compuesto entre 1576-77.

en la salmodia polifónica hispánica: la aceleración rítmica evidente a partir del término “*velociter*”⁴⁵⁰.

Ejemplo 6.6. Francisco Guerrero, *Lauda Jerusalem*: efecto policoral

The image shows a musical score for a polyphonic setting of a psalm. It consists of six staves, each with a different vocal part. The lyrics are written below the notes. The text is: "4. Qui e-mit - tit e-lo - qui-um su-am ter - rae ve - lo - ci - ter cur - rit ser-mo e-tus. ve - lo - ci - ter cur - rit ser-mo e-tus. 4. Qui e-mit - tit e-lo - qui-um su-am ter - rae qui e-mit - tit e-lo - qui-um su-am ter - rae; ve-lo - ci - ter cur - rit ser-mo e - 4. Qui e-mit - tit e-lo - qui-um su-am ter - rae; ve - 4. Qui e-mit - tit e-lo - qui-um su-am ter - rae; ve - 4. Qui e-mit - tit e-lo - qui-um su-am ter - rae; ve-lo-ci-". The music is in a common time signature (C) and shows a clear acceleration in the rhythm starting from the word "velociter".

Otro recurso esencial empleado en la salmodia del *Liber vesperarum* en aras de una mayor variedad es la migración del *cantus firmus*, que sintetizamos en la Tabla 6.3. En aquellos casos en los que no comporta una dificultad de la clara identificación del mismo, la eventual modificación del *cantus firmus* es señalada mediante el uso de asteriscos. Se emplean interrogantes para expresar el caso contrario. Como se aprecia claramente, los salmos del *Liber vesperarum* presentan un gran respeto por una exposición fidedigna del tono salmódico que, si en ocasiones es ligeramente modificado, prácticamente siempre es claramente identificable. En los pocos casos en los que es objeto de marcada modificación, hallamos una presencia insistente de las notas estructurales del tono en distintas voces. Las preferidas para situar el *cantus firmus* son, como es habitual, Cantus y Tenor. La migración no se produce en ningún caso en el seno de un mismo versículo.

⁴⁵⁰ Según Aguirre Rincón, «Boluda, Ginés de», 54, Boluda aplica un “madrigalismo” sobre el término *velociter* del mismo salmo. El carácter retórico del tratamiento de Boluda, no obstante, dista de la claridad del que identificamos en Guerrero.

Tabla 6.3. Francisco de Guerrero, *Liber vesperarum*: tratamiento y disposición del *cantus firmus* en los salmos

	v.2	v.4	v.6	v.8	v.10	Gloria	Sicut
1.Dixit Dominus	C	C	T	B		C*	C1-2*
2.Confitebor tibi	T	T	T	C1	C		C*
3.Beatus vir	C	T	T	A(tr)		C2	
4.Laudate, pueri	C*	C*	T	A(tr)		?	
6.Laudate Dominum	?					?	C2
7.Lauda Jerusalem	T1	C	A(tr)	C2		T1	

	v.1	v.3	v.5	v.7	v.9	v.11	v.13	v.15	v.17	v.19	v.21	v.23	v.25	v.27	Sicut
5.In exitu	C	C	T	C	C2	C	T	C*	T	B	C	C	T	C	C2

C= cantus; A= Altus; A(tr)=cf transportado; T=Tenor; B=Bassus; *=modificación del cf; ?=cf no identificado

Con la excepción del *In exitu*, los fabordones del *Liber vesperarum* aparecen en fuentes anteriores, en ocasiones en versiones distintas, con mayor o menor grado de variantes. Si bien la existencia de variantes entre concordancias es un fenómeno característico de la época, contamos con motivos para pensar que al menos en un caso podríamos hallarnos ante una modificación realizada por el propio Guerrero. El *Dixit Dominus* aparece en la *Orphenica lyra* en una versión reducida, en *E-GRmf 975* en dos versiones distintas, y abre las colecciones de salmos de *E-Sc 2* y del *Liber vesperarum* (Tabla 6.4). Por lo general, las variantes entre las cinco versiones consisten en pequeños detalles que afectan al ritmo y a la sonoridad. Una diferencia importante en el cuarto versículo, no obstante, permite separar estas concordancias en dos grupos. En el primero, que incluye la pieza de la *Orphenica lyra* y una de las de *E-GRmf 975*, el versículo es de carácter totalmente homofónico. En el segundo, en cambio, presenta una entrada de tipo imitativo en el primer hemistiquio y material musical nuevo para el segundo hemistiquio y parte del tercero. La cadencia final permanece inalterada.

Tabla 6.4. Francisco Guerrero, *Dixit Dominus*: fuentes concordantes

Fuente	<i>Orphenica lyra</i>	<i>E-GRmf 975</i>	<i>E-GRmf 975</i>	<i>E-Sc 2</i>	<i>Liber vesperarum</i>
Folio	109v-110	5v-6	9v-11	1v-4	3v-5
Versículos	2, 4	2, 4, 6, 8	2, 4, 6, 8	Mutilo	2, 4, 6, 8
Factura	Homofónica	Homofónica	Imitativa en v. 4	Imitativa en v. 4	Imitativa en v. 4
Doxología	-	Gloria a4	Gloria a4	Gloria a4	Gloria a4 + Sicut a6 ⁴⁵¹

Con el fin de ilustrar las variantes mencionadas, en el Ejemplo 6.7 presentamos las dos piezas de *E-GRmf 975* y la del *Liber vesperarum*. A excepción de la sección correspondiente al cuarto versículo, todas las diferencias se dan en una sola de las tres fuentes. El contenido de las dos restantes, sean cuales sean, son siempre coincidentes. Los recuadros del ejemplo señalan, pues, el fragmento de la fuente que difiere de las otras dos. Las pequeñas divergencias de ritmo y sonoridad son paradigmáticas de los detalles que separan a las cinco versiones conservadas, y bien pudieran ser debidas a la acción de los distintos copistas o, en el caso de Fuenllana, del editor. Más interesante, no obstante, es atender a la variante del versículo cuarto.

La concordancia entre las tres piezas en la cadencia final del versículo demuestra que dicha variante es el resultado de una modificación y no de la simple sustitución de un versículo por otro de nueva composición. No hay duda de que la versión imitativa fue obra del compositor, pues así aparece en el *Liber vesperarum*. Del hecho que Fuenllana incluyera una versión reducida, se deduce que el copista de *E-GRmf 975* tomó el fabordón de una tercera fuente, por lo que queda descartada la posibilidad de que el vihuelista fuera el responsable de la versión homofónica. Finalmente, la estrecha concordancia entre estas dos últimas versiones apunta a que fueron copiadas de un modelo común—acaso el impreso perdido de 1559—, o bien de dos fuentes copiadas de dicho modelo.

De este modo, aunque no puede ser descartado que el caso responda a otras opciones, en todo caso menos probables, el estudio comparativo de las concordancias sugiere que el propio Guerrero pudo ser el autor de las dos versiones del versículo cuarto, quizás debidas a un creciente interés por el empleo del contrapunto imitativo por parte del compositor.

⁴⁵¹ El *Sicut erat* a seis voces aparece también en *E-GRmf 975*, fols. 12v-13, al final de la sección que copia los fabordones de Tono I.

Ejemplo 6.7. Francisco Guerrero, *Divit Dominus*: fuentes concordantes

a.

E-Gbaj 9/21, fol. 5v-6

5 10 15

b.

E-Gbaj 9/21, fol. 9v-11

2. Dómine po-sam i-ni-an-ti-cos tu-os ex-cel-si-lun-pe-dum tu-o-mi-ni-

2. Dómine po-sam i-ni-an-ti-cos tu-os ex-cel-si-lun-pe-dum tu-o-mi-ni-

2. Dómine po-sam i-ni-an-ti-cos tu-os ex-cel-si-lun-pe-dum tu-o-mi-ni-

2. Dómine po-sam i-ni-an-ti-cos tu-os ex-cel-si-lun-pe-dum tu-o-mi-ni-

4. Te-cum prin-ci-pi-um in-di-e Vir-gi-ni-tis tu-ae in-qlia-cto-ri-bus san-cto-rum.

4. Te-cum prin-ci-pi-um in-di-e Vir-gi-ni-tis tu-ae in-qlia-cto-ri-bus san-cto-rum.

4. Te-cum prin-ci-pi-um in-di-e Vir-gi-ni-tis tu-ae in-qlia-cto-ri-bus san-cto-rum.

4. Te-cum prin-ci-pi-um in-di-e Vir-gi-ni-tis tu-ae in-qlia-cto-ri-bus san-cto-rum.

c.

Liber vespertinum, 3v-5

2. Dómine po-sam i-ni-an-ti-cos tu-os ex-cel-si-lun-pe-dum tu-o-mi-ni-

2. Dómine po-sam i-ni-an-ti-cos tu-os ex-cel-si-lun-pe-dum tu-o-mi-ni-

2. Dómine po-sam i-ni-an-ti-cos tu-os ex-cel-si-lun-pe-dum tu-o-mi-ni-

2. Dómine po-sam i-ni-an-ti-cos tu-os ex-cel-si-lun-pe-dum tu-o-mi-ni-

4. Te-cum prin-ci-pi-um in-di-e Vir-gi-ni-tis tu-ae in-qlia-cto-ri-bus san-cto-rum.

4. Te-cum prin-ci-pi-um in-di-e Vir-gi-ni-tis tu-ae in-qlia-cto-ri-bus san-cto-rum.

4. Te-cum prin-ci-pi-um in-di-e Vir-gi-ni-tis tu-ae in-qlia-cto-ri-bus san-cto-rum.

4. Te-cum prin-ci-pi-um in-di-e Vir-gi-ni-tis tu-ae in-qlia-cto-ri-bus san-cto-rum.

Ejemplo 6.7. Francisco Guerrero, *David Dominus*: fuentes concordantes (cont.)

The image displays a musical score for Francisco Guerrero's *David Dominus*, focusing on concordant sources. The score is organized into three systems, each containing a vocal line and a lute line. The vocal line includes Latin lyrics, and the lute line shows the corresponding guitar tablature. Boxed areas in the original image highlight specific concordances between the two parts.

System 1 (Measures 25-30):

- Vocal Line:**
 - 25: ex u - te - ro, mi - te hu -
 - 26: di - ferent, ge - ni -
 - 27: te
 - 28: ex u - te - ro, mi - te hu -
 - 29: di - ferent, ge - ni -
 - 30: te
- Lute Line:**
 - 25: 6Da - mi - nus a deo - us in - te
 - 26: 6Da - mi - nus a deo - us in - te
 - 27: 6Da - mi - nus a deo - us in - te
 - 28: 6Da - mi - nus a deo - us in - te
 - 29: 6Da - mi - nus a deo - us in - te
 - 30: 6Da - mi - nus a deo - us in - te

System 2 (Measures 30-35):

- Vocal Line:**
 - 30: con - fe - git in di - e i -
 - 31: pas su -
 - 32: re -
 - 33: con - fe - git in di - e i -
 - 34: pas su -
 - 35: re -
- Lute Line:**
 - 30: 6Da - mi - nus a deo - us in - te
 - 31: 6Da - mi - nus a deo - us in - te
 - 32: 6Da - mi - nus a deo - us in - te
 - 33: 6Da - mi - nus a deo - us in - te
 - 34: 6Da - mi - nus a deo - us in - te
 - 35: 6Da - mi - nus a deo - us in - te

System 3 (Measures 35-40):

- Vocal Line:**
 - 35: con - fe - git in di - e i -
 - 36: pas su -
 - 37: re -
 - 38: con - fe - git in di - e i -
 - 39: pas su -
 - 40: re -
- Lute Line:**
 - 35: 6Da - mi - nus a deo - us in - te
 - 36: 6Da - mi - nus a deo - us in - te
 - 37: 6Da - mi - nus a deo - us in - te
 - 38: 6Da - mi - nus a deo - us in - te
 - 39: 6Da - mi - nus a deo - us in - te
 - 40: 6Da - mi - nus a deo - us in - te

B. Rodrigo de Ceballos

La salmodia editada por Robert Snow en la *Opera Omnia* de Rodrigo de Ceballos incluye dos colecciones de fabordones de versículo único y un importante conjunto de fabordones elaborados, éste último testimonio de salmodia de tipología renovadora. Aunque claramente vinculadas al fabordón clásico, las composiciones que lo conforman se apartan del estilo característico del mismo al incorporar recursos que incrementan la riqueza de la factura musical. Entre ellos, el contrapunto imitativo.

La primera colección de fórmulas se conserva en *E-LEDC 1*, una fuente cuidadosamente copiada por una sola mano a finales del siglo XVI que incluye el repertorio esencial para proveer de polifonía a las celebraciones más importantes del calendario litúrgico. Junto al conjunto de fórmulas ordenadas por tonos y a varios grupos de fabordones elaborados destinados a la salmodia de Vísperas de festividades importantes, copia dos *Magnificat*, ejemplares de los himnos polifónicos más habituales, antífonas marianas, motetes, misas, las obras principales para la liturgia de Semana Santa, y una Misa y Oficio de Difuntos.⁴⁵² Constituye además una antología de música de los compositores más reconocidos de la época: junto a autores españoles de la talla de Ceballos, Morales, Guerrero y Victoria, encontramos piezas de Lasso y Palestrina.

La atribución de esta colección puede ser puesta en duda, ya que los fabordones que la integran responden a las fórmulas preponderantes identificadas en fuentes anteriores. Con la excepción del fabordón de Tono VII —como sucede en colecciones anteriores, la pieza de Tono VII, es de tipología “simple” y lleva el *cantus firmus* en el Tenor— todas las piezas son de tipología “embellecido” y llevan la fórmula α como *cantus firmus* en la voz superior. Los fabordones de Tono I y II son idénticos a los de las fuentes presentadas anteriormente.⁴⁵³ Los de Tono IV y VI, por su lado, concuerdan con sendas piezas de la colección que Luis Venegas de Henestrosa incluyó en su *Libro de cifra nueva* (Ej. 6.8).

⁴⁵² Luis Iglesias, «El código de la parroquia de Santa María de Ledesma», 177 incluye información sobre la fuente y un inventario completo de su contenido.

⁴⁵³ Véase Capítulo 4.

Ejemplo 6.8. Fabordones de Tonos IV y VI: fuentes concordantes

Tono IV, *E-LEDc 1*, fols. 1v-2 (a) y *Libro de cifra nueva*, fol. 11 (b)

a.

b.

Tono VI, *E-LEDc 1*, fols. 1v-2 (a) y *Libro de cifra nueva*, fol. 11v (b)

a.

b.

En la época en que la publicación de Venegas de Henestrosa se encontraría en fase de preparación, Ceballos rondaba los treinta años de edad y se hallaba en Sevilla, en cuya catedral fue contratado en 1553 para llevar a cabo la copia de algunos cantorales. Figura en un documento del archivo capitular como músico “desocupado” residente en la ciudad. Tres años más tarde fue nombrado asistente del maestro de capilla de la Catedral de Córdoba.⁴⁵⁴ Como es evidente, la posibilidad de que Venegas de Henestrosa incluyera obras de un compositor poco conocido en su antología es remota, aunque no imposible. Todo apunta, no obstante, a que nos hallamos ante una colección de fórmulas gestada con anterioridad y transmitida fielmente a lo largo de los años.

La segunda colección nos ha llegado en una fuente procedente de El Escorial, actualmente conservada en el archivo musical del monasterio de Nuestra Señora de Montserrat, próximo a Barcelona (*E-MO 750*).⁴⁵⁵ Se trata de un manuscrito copiado hacia 1600 que, junto a una misa, algunos motetes y dos pasiones, incluye una colección de nueve fórmulas de fabordón ordenadas por tonos.⁴⁵⁶ La factura musical de la colección es muy unitaria, por lo que parece el resultado de una labor compositiva más que el fruto de una reunión de piezas procedentes de fuentes distintas. Se trata de nueve fabordones simples que emplean las melodías originales de los tonos salmódicos como *cantus firmus* en la voz del Tenor, elemento que sugiere una génesis claramente posterior a las colecciones completas de fabordones embellecidos. Es importante subrayar el carácter excepcional del testimonio, pues se trata de la única colección completa de fórmulas de fabordón conservada en una fuente hispánica que responde a tipología simple.⁴⁵⁷ Todas las piezas, incluido el Tono Peregrino, llevan el primer versículo del *Dixit Dominus*.⁴⁵⁸

⁴⁵⁴ Snow, «Ceballos, Rodrigo de», 325. Las fuentes más tempranas que copian sus composiciones, por otro lado, proceden del entorno sevillano y fechan de la década de 1550. Cinco composiciones de Ceballos fueron incluidas en *E-Sc I*, un manuscrito copiado probablemente en 1555 por Francisco de Torres, amanuense al servicio de la catedral sevillana entre 1551-1557. Sobre el particular, véase Ruíz, *La librería*, 38-40. La procedencia y fechas de las primeras fuentes que copian composiciones de Ceballos, han llevado a considerar la década de 1550 como el comienzo de su trayectoria profesional. Véase, por ejemplo, *Ibid.*, 113.

⁴⁵⁵ A pesar de que la colección fue incluida por Snow, *The Extant Music of Rodrigo de Ceballos and its Sources*, 32-33 entre las obras de Rodrigo de Ceballos de atribución dudosa, fue publicada en la *Opera Omnia* que el musicólogo dedicó al compositor.

⁴⁵⁶ Urchueguía, *Die mehrstimmige Messe*, 145. Para un inventario, véase Noone, *Music and Musicians in the Escorial Liturgy under the Habsburgs, 1563-1700*, 218-219.

⁴⁵⁷ Según Bradshaw, *The falsobordone*, 54, podemos hallar ejemplos de fabordón simple en numerosas fuentes manuscritas e impresas europeas de todo el siglo XVI, algunas de ellas incluso a finales del XV. Los testimonios de este tipología que nos han llegado en las fuentes hispánicas son, por el contrario, muy escasos. El contraste con la realidad hispánica podría deberse en parte a la pérdida de fuentes. Es interesante, no obstante, apuntar la posibilidad de que la práctica ausencia de fabordones de tipología simple en fuentes hispánicas pudiera estar relacionada con un especial arraigo de la tradición formularia, lo cual habría provocado la perpetuación de un repertorio gestado tiempo atrás, esto es, el fabordón embellecido.

⁴⁵⁸ Que estas fórmulas podían emplearse para textos distintos se pone de manifiesto en la interesante anotación que precede al grupo: “Fabordones con el canto llano A4. Como se cantan en S[an] Lorenzo. Pueden ir por cualquier salmo y son muy acomodados”. En esta breve aclaración hallamos la

Los fabordones de Tono I y VI de la colección de *E-MO 750* emplean la melodía de tradición hispánica como *cantus firmus*. Habida cuenta de que dicha excepción se repite en su salmodia elaborada, la característica podría respaldar la atribución de la colección a Ceballos, aunque también podría ser fruto de la tipología a la que responde toda la colección, igualmente excepcional. Otro elemento que respalda la atribución es que se trata de uno de los compositores mejor representados entre las fuentes musicales de la época de Felipe III conservadas en El Escorial.⁴⁵⁹

Lamentablemente, y aunque en este caso no disponemos de dato alguno que ponga en cuestión la autoría, el origen de la atribución a Ceballos se debe a dos referencias indirectas de fuentes que no han podido ser identificadas. La primera es de Felipe Pedrell, quien la publicó bajo el nombre de “Ceballos”, tal y como, según el mismo musicólogo, aparecía atribuida en la fuente original, de la que no incluyó referencia alguna.⁴⁶⁰ La segunda referencia se debe a Rafael Mitjana, que afirmó haber identificado una copia de la colección de *E-MO 750* en una fuente de la Catedral de Málaga y propuso la atribución a Rodrigo de Ceballos como la más probable. El razonamiento resulta respaldado por el hecho de que, durante gran parte de su carrera, Ceballos estuvo activo en el sur de la Península Ibérica. Conservamos, además, una referencia de que en 1560 el compositor mandó un cantoral con obras suyas a la catedral malagueña.⁴⁶¹ A nuestro juicio, no obstante, y a la espera de datos concluyentes sobre el particular, la atribución no puede ser aceptada sino con muchas reservas.

La posibilidad de incluir aquí una crítica fundamentada de las atribuciones de la salmodia elaborada de Ceballos se ha visto limitada por la dificultad de acceder a las fuentes originales, razón por la que nuestro estudio se ha basado en las obras incluidas en la *Opera Omnia* del compositor.⁴⁶² Lamentablemente, el aparato crítico de dicha edición nunca llegó a publicarse. La identificación de los manuscritos empleados para el proceso de atribución sólo ha sido posible en aquellos casos que aparecen citados en otro trabajo anterior.

Como en el caso del *Liber vesperarum*, los fabordones de Ceballos gozaron de una importante difusión y continuaron siendo interpretados siglos después de su composición. El hecho de que se conserven en fuentes manuscritas el siglo XVIII es un signo claro de que se cuentan entre el repertorio del siglo XVI incorporado al canon

única referencia explícita identificada hasta la fecha en una fuente práctica en relación al uso de las fórmulas de fabordón para cantar distintos salmos.

⁴⁵⁹ Noone, *Music and Musicians in the Escorial Liturgy under the Habsburgs, 1563-1700*, 120. La gran presencia del repertorio de Ceballos en el entorno de la Corte se debe sin duda a que los últimos veinte años de su vida ocupó el magisterio de la Capilla Real en Granada. Sobre el particular, véase Snow, «Ceballos, Rodrigo de», 325.

⁴⁶⁰ Pedrell, *Hispaniae schola musica sacra. Opera varia (saecul. XV, XVI, XVII et XVIII)*, VI, 20-22. Citado en Snow, *The Extant Music of Rodrigo de Ceballos and its Sources*, 32. El propio Pedrell advierte de la imposibilidad de descartar que el compositor fuera Francisco de Ceballos, maestro de capilla de la catedral de Burgos desde 1531.

⁴⁶¹ Snow, «Ceballos, Rodrigo de», 325.

⁴⁶² Snow, *Obras completas de Rodrigo de Ceballos. Volumen IV. Lamentaciones, Salmos, Himnos*, 41-129.

polifónico de los centros eclesiásticos hispánicos y latinoamericanos.⁴⁶³ A juzgar por la edición de Snow, conservamos once fabordones atribuibles a Ceballos (Tabla 6.5). Para tres de ellos no hemos podido identificar más que un manuscrito, *E-LEDc 1*, donde no cuentan con ninguna indicación relativa a su autoría (núms. 7, 8 y 9). Ignoramos si estas piezas se conservan en alguna otra fuente en la que Snow habría basado su atribución.

Tabla 6.5. Rodrigo de Ceballos (?): fabordones elaborados

Núm.	Texto	Tono	Fuente identificada
1.	Dixit Dominus	I	<i>P-VV 8, CO-B Gutiérrez Fernández Hidalgo Codex</i>
2.	Dixit Dominus	III	<i>CO-B Gutiérrez Fernández Hidalgo Codex</i>
3.	Dixit Dominus	IV	<i>E-SE 4, E-GRcr 4 (sin atr), CO-B Gutiérrez Fernández Hidalgo Codex, E-GRc 4 (sin atr.)</i>
4.	Dixit Dominus	VI	<i>CO-B Gutiérrez Fernández Hidalgo Codex, E-GRcr 4 (sin atr), E-GRc 4 (sin atr)</i>
5.	Confitebor tibi	VII	<i>P-VV 8, CO-B Gutiérrez Fernández Hidalgo Codex</i>
6.	Laudate, pueri	VIII	<i>P-VV 8</i>
7.	Credidi	VIII	<i>E-LEDc 1 (sin atr)</i>
8.	Laudate Dominum	V	<i>E-LEDc 1 (sin atr)</i>
9.	Laetatus sum	III	<i>E-LEDc 1 (sin atr)</i>
10.	In convertendo	III	<i>P-VV 8</i>
11.	Lauda Jerusalem	VIII	<i>E-SE 4, P-VV 8, E-GRc 4 (sin atr)</i>

La atribución de al menos uno de los salmos editados por Snow, *el Laudate Dominum* (Tabla 6.5, núm. 11), es cuanto menos dudosa. La pieza responde a la fórmula polifónica de Tono V incluida en la colección de fabordones de versículo único de *E-LEDc 1*, basada en la fórmula α , e identificada también en fuentes anteriores presentadas a lo largo de nuestro estudio. La única diferencia entre los sucesivos versículos radica en la adaptación de la sección del recitado a las distintas prosodias del texto empleado. Al margen de la cuestión de la autoría, el caso es interesante porque ilustra la costumbre tardía de plasmar por escrito este tipo de adaptaciones, procedimiento que durante las primeras décadas del siglo XVI se llevaría a cabo en el momento de la interpretación.

Todos los salmos conservados de Ceballos son a cuatro voces y fueron compuestos para el oficio de Vísperas.⁴⁶⁴ Su factura musical presenta una alternancia de

⁴⁶³ Es el caso del Manuscrito 4 de la catedral de Segovia (*E-SE 4*), copiado hacia 1700, el Manuscrito 4 de la catedral de Granada (*E-GRc 4*), de 1704 y el Manuscrito 4 de la Capilla Real de la misma ciudad (*E-GRcr 4*), confeccionado en el año 1735. Sobre el particular, véase Snow, *The Extant Music of Rodrigo de Ceballos and its Sources*, 27-28, de donde extraemos toda la información de las fuentes aquí presentadas.

⁴⁶⁴ La única excepción de la textura a cuatro es una ampliación en la doxología que cierra el *Dixit Dominus* de Tono IV en *E-SE 4*.

las mismas tipologías básicas identificadas en la salmodia de Guerrero: hemistiquios completamente homofónicos que responderían a la tipología simple, hemistiquios de tipo embellecido que respetan el contraste estilístico entre recitado y cadencia, y secciones en las que prima el uso del contrapunto imitativo.⁴⁶⁵ También en este caso identificamos una importante variedad de recursos destinados a enriquecer la factura musical.

Como en el caso de Guerrero, las entradas de tipo imitativo empleadas por Ceballos en sus salmos son de corte más modesto que las de empleadas en géneros polifónicos de mayor relevancia litúrgica (Ej. 6.9).⁴⁶⁶ La jerarquía litúrgico-musical se plasma en la distancia variable entre las sucesivas entradas de las distintas voces.

Ejemplo 6.9. Rodrigo de Ceballos: correspondencia entre categoría litúrgica y tipo de imitación

a. *Adversum me susurra* (motete)

b. *Dixit Dominus*

⁴⁶⁵ Como en el caso de Guerrero, conservamos versiones distintas de determinados versículos de algunos de los salmos atribuidos a Ceballos. En cuatro de los cinco casos identificados, una de las versiones es de carácter imitativo. El caso podría confirmar un creciente interés por incorporar el recurso de la imitación en la salmodia polifónica, aunque la imposibilidad de dilucidar el orden cronológico de composición de las distintas versiones, ni de asegurar que las modificaciones se debieran al propio Ceballos, imposibilita desarrollar esta cuestión.

⁴⁶⁶ La edición del *Adversum me susurram* está tomada de Snow, *The Extant Music of Rodrigo de Ceballos and its Sources*, 136.

La alternancia de estilos correspondiente a las diferentes tipologías se produce entre los distintos hemistiquios de un mismo versículo (Tabla 6.6).⁴⁶⁷ La única excepción es el *Credidi*, que responde de forma íntegra a la tipología simple: la pieza se caracteriza por un total silabismo y una homofonía absoluta. Una mirada más atenta, por otro lado, revela que la única diferencia entre los sucesivos versículos de este fabordón radica en la combinación rítmica de la sección del recitado. Se trata, nuevamente, de una misma fórmula polifónica que ha sido adaptada a la prosodia de sucesivos versículos. Habida cuenta del contraste que presenta respecto al resto de fabordones atribuidos a Ceballos, es posible que nos hallemos, de nuevo, ante una atribución errónea.

Tabla 6.6. Rodrigo de Ceballos: factura musical de los salmos

	v.2	v.4	v.6	v.8	v.10	Gloria	Sicut
1. Dixit Dominus	S/E	E/S/I	S/E – E/E	S/I			H/I – I/H/I
2. Dixit Dominus	S/S	E/E/I	S/E	S/E			I/I
3. Dixit Dominus	S/E	S*/S/E	E/I	I/I			H/I/ – H/I – I
4. Dixit Dominus	S/E	S/S/I	E/E	S/I			I
5. Confitebor tibi	S/E	S/S*/E	E/S*	E/E/I– S/S/E	I		H/I
6. Laudate, pueri	S/E	E/E	S*/E	S/E			H/H/I
7. Credidi	S/S	S/S	S/S	S/S			H
8. Laetatus sum	S/S	E/S/I	S/E	S*/E		I	
9. In convertendo	S/S*	S*/S/S*	S/S	S*/E			I
10. Lauda Jerusalem	S*/S	E/I	S*/E	I/E – S*/E		E/I – E/I	

E=Embellecido; S= Simple; S*=Simple con ligeros ornamentos; I=Imitación; H=Homofonía; E-E=Dos versiones distintas

Al margen de las doxologías, en las que, como es habitual en el género, la complejidad de la factura se incrementa notablemente, la imitación es empleada en un único hemistiquio de cada versículo, y tan solo en uno, a lo sumo dos de los versículos de cada salmo. En la mayoría de casos, los versículos dan comienzo con un pasaje homofónico y presentan una entrada imitativa en el segundo hemistiquio. Como en el caso de Guerrero, la imitación no se produce en ninguna ocasión al comienzo del primer versículo del salmo.

Pasamos ahora a comentar brevemente la variedad de recursos destinados a enriquecer la factura identificados en los fabordones de Ceballos. Los pasajes de tipología simple suelen incluir pequeños ornamentos en alguna de las voces, especialmente en las cadencias. En muchos de los hemistiquios de tipología “simple” y

⁴⁶⁷ Dejamos fuera de la Tabla el *Laudate, Dominum*, cuya atribución a Ceballos debería ser, a nuestro juicio, descartada.

“embellecido” Ceballos rompe la homofonía del recitado mediante un ligero desplazamiento de una de las voces (6.10). Si en la mayoría de casos la división entre los hemistiquios es enfatizada por el discurso musical, ya sea mediante una pausa general, o bien mediante valores largos al final del primer hemistiquio, en ocasiones detectamos la presencia de recursos destinados a diluirla, básicamente consistentes en prolongar la nota final del primer hemistiquio en alguna de las voces, o bien anticipar una entrada en el comienzo del segundo (Ej. 6.11).

Ejemplo 6.10. Rodrigo de Ceballos: recursos habituales para truncar la homofonía en los salmos

a. Retraso en la entrada de la voz del Altus

b. Retraso en la entrada de la voz del Cantus

Example 6.10a shows a musical score with four staves. The lyrics are: "pro-pte - re - a ex - al -", "pro - pte - re - a", "bet, pro-pte - re - a ex -", and "pro-pte - re - a ex - al -". The Altus voice (second staff) enters later than the other voices, illustrating a delay in its entry.

Example 6.10b shows a musical score with four staves. The lyrics are: "- cto-rum; ex - u - tu - ro an - te lu -", "cto - rum; ex - u - te - ro an - te lu - ci - fe -", "cto - rum; ex - u - te - ro an - te lu - ci -", and "cto - rum; ex - u - te - ro an - te lu - ci - fe -". The Cantus voice (third staff) enters later than the other voices, illustrating a delay in its entry.

Ejemplo 6.11. Rodrigo de Ceballos, *Dixit dominus*: encabalgamiento entre dos hemistiquios

Example 6.11 shows a musical score with four staves. The lyrics are: "6.Do - mi - nus a de - xtris tu - is; con - fre - git in", "6.Do - mi - nus a de - xtris tu - is; con - fre - git in", "6.Do - mi - nus a de - xtris tu - is; con - fre - git in di - e", and "6.Do - mi - nus a de - xtris tu - is; con - fre - git in". The score illustrates overlapping hemistichs, where the end of one phrase overlaps with the beginning of the next.

También en lo que respecta a la disposición del *cantus firmus* observamos una importante variedad. En la Tabla 6.7 presentamos una síntesis de su disposición a lo largo de los sucesivos versículos. En contraste con el resto de piezas, únicamente el *Credidi* presenta el *cantus firmus* en la misma voz y de forma fiel a lo largo de todos los versículos. Unido a las características de las piezas mencionadas anteriormente, el dato viene a corroborar la hipótesis de que no nos hallemos ante un fabordón compuesto por Ceballos, sino ante una fórmula polifónica que él, o el copista correspondiente se limitó a reutilizar.

Tabla 6.7. Rodrigo de Ceballos: disposición y tratamiento del *cantus firmus* en los salmos

	v.2	v.4	v.6	v.8	v.10	Gloria	Sicut
1. Dixit Dominus	C	C	C/T	C(m)T			C/C
2. Dixit Dominus	C	C	T*	¿?			T
3. Dixit Dominus	T	A (tr.)	C	C(m)A			??/?
4. Dixit Dominus	C	C	T	C*			C
5. Confitebor tibi	T	A (tr.)	T	C/T	B		T
6. Laudate, pueri	C	A (tr.)	T	C			T
7. Credidi	T	T	T	T			T
8. Laetatus sum	T	A (tr.)	C	C(m)A (tr.)		T	
9. In convertendo	C	T*	T				T
10. Lauda Jerusalem	C	A (tr.)	T	A/T		T*/C*	

C=Cantus; A=Altus; T=Tenor; B=Bassus; (m)=cf migrans entre hemistiquios; *=cf modificado; C/C=versiones distintas en distintas fuentes; ?=cf irreconocible

El recurso del *cantus firmus migrans* es empleado sistemáticamente. Aunque la colocación del *cantus firmus* migra entre hemistiquios de un mismo versículo en tres ocasiones, normalmente permanece en la misma voz a lo largo de todo el versículo. Un dato destacable es que la voz del Altus participa habitualmente de este recurso. En tales casos, el *cantus firmus* aparece normalmente transportado a una altura distinta a la original. Por regla general se respeta estrictamente la forma melódica original del tono. Únicamente en dos ocasiones su disolución es tan importante como para impedir la identificación clara del mismo. Hecho poco frecuente, los fabordones de Tono I y VI (Tabla 6.5, núm. 1 y 4) presentan la melodía de tradición hispánica, no produciéndose así la distinción modal habitual. Todas las *differentiae* de Tono VIII (núms. 6, 7 y 11) responden en cambio a la tradición romana, lo que viene a confirmar la menor homogeneidad de la variante de la tradición hispánica.⁴⁶⁸

⁴⁶⁸ Es interesante mencionar que la melodía empleada en el *Credidi* para la cadencia mediante de dicho tono presenta una variante melódica —Do-Re-La en lugar del Do-Re-Do habitual— que no aparece en ninguna de las fuentes cantollanistas recogidas a lo largo de nuestra investigación. La misma variante puede ser identificada, no obstante, en otros testimonios polifónicos de la época, como en los fabordones de Pierre de Manchicourt.

C. Tomás Luis de Victoria

Nacido en Ávila en 1548, Victoria aprendió el oficio musical en la catedral de esta ciudad y más adelante en San Gil, una escuela allí fundada por los jesuitas en 1554. Entre 1563-1565 fue enviado al Colegio Germánico de Roma, también de la Compañía de Jesús. Su estancia en esta ciudad se prolongó por espacio de veinte años, tiempo en el que, además de servir ocasionalmente en otros centros eclesiásticos importantes, ocupó los cargos de organista y maestro de capilla en el propio Colegio y en la iglesia de Santa Maria di Monserrato. En 1587 se encuentra de nuevo en España, donde ejercerá de maestro de capilla en el Monasterio de las Descalzas Reales de Santa Clara, en Madrid.⁴⁶⁹

Conservamos cuatro colecciones de fabordones atribuidos a Victoria. La más conocida, y sin duda la más importante desde un punto de vista histórico, está formada por ocho salmos policorales, a 8 y 12 voces, que fueron incluidos en repetidas publicaciones. Con una excepción, todos ellos fueron publicados por primera vez durante la época romana. Estas obras incluyen novedades esenciales para el género salmódico y presentan el estilo característico de los compositores del siglo siguiente. A ellas dedicaremos la última sección del capítulo y alcanzaremos el límite cronológico de nuestro estudio.

Otras dos colecciones de fórmulas de fabordón copiadas en sendos manuscritos de la Bayerische Staatsbibliothek de Múnich (*D-Mbs Mus. 89* y *D-Mbs 2 Mus. pr.23*, handschriftlicher Beiband) han sido tradicionalmente atribuidas al compositor abulense.⁴⁷⁰ Estudios recientes indican que la atribución del conjunto de *D-Mbs 2 Mus. pr.23* carece de todo fundamento.⁴⁷¹ La identificación de la melodía de tradición romana como *cantus firmus* en los fabordones de Tono I y VI de *D-Mbs Mus. 89*, por otro lado indica que, en el caso que fuera compuesta por Victoria, la colección sería de la época en la que el compositor se encontraba en Roma, por lo que no será tratada aquí.⁴⁷²

⁴⁶⁹ Stevenson, «Victoria, Tomás Luis de», 531-532.

⁴⁷⁰ Sobre la atribución y características de los cinco fabordones copiados en *D-Mbs Mus. 89*, véase Cramer, «Victoria's Psalm Settings: a Panorama of the Musical Styles in Use in the Late Sixteenth Century», 211-217. Los fabordones aparecen editados en *Ibid.*, 305-309. Esta colección se conserva también en un manuscrito de la Österreichische Nationalbibliothek de Viena (*A-Wn 16698*). Para la atribución de los veintinueve fabordones de *D-Mbs 2 Mus. pr. 23*, véase *Ibid.*, 198-211.

⁴⁷¹ La atribución a Victoria de esta colección se basaba en la presencia en la misma fuente de un *Ave maris stella* que, si bien Pedrell incluyó en la *Opera Omnia* del compositor, no aparece en ninguna de las publicaciones de Victoria. La identificación de esta falsa atribución comporta, a su vez, la desaparición de todo fundamento para el resto de atribuciones a Victoria de *D-Mbs 2 Mus. pr.23*. Sobre el particular, véase Giardina, «Who wrote the Second Ave maris stella of Tomás Luis de Victoria?», 125-126.

⁴⁷² Estos fabordones aparecen editados en Cramer, *Studies in the music of Tomás Luis de Victoria*, 305. Según Cramer, «Victoria's Psalm Settings: a Panorama of the Musical Styles in Use in the Late Sixteenth Century», 212-213, su recepción al norte de los Alpes podría explicarse por la vinculación de Victoria con el Colegio Germanico, o bien por el hecho de que uno de sus primeros patronos durante su estancia en dicha ciudad fue el cardenal Otto von Truchsess von Waldburg, obispo de Augsburgo (1543-1573).

La cuarta colección de salmos atribuidos a Victoria tiene más interés para nuestro estudio. Igual que en los casos de Guerrero y Ceballos, incorpora recursos múltiples que resultan en un especial alejamiento del vínculo con el fabordón, aun así claramente identificable. A juzgar por las evidencias conservadas, y a diferencia de los salmos de los compositores anteriores, esta colección no gozó de ninguna difusión entre los centros eclesiásticos hispánicos. Aunque contamos con indicios claros de que fue compuesta para la liturgia de las Descalzas Reales —entre ellos el empleo como *cantus firmus* de las melodías de tradición hispánica— únicamente nos han llegado en una fuente manuscrita conservada en Roma, a saber, el manuscrito 130 de la Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele (*I-Rn 130*).⁴⁷³ Gracias a una carta autógrafa del propio Victoria, añadida a *I-Rn 130* en ocasión de una restauración moderna, así como a la presencia repetida de la firma del compositor, ha sido posible identificar el origen de la fuente y dilucidar las razones que explican su localización actual.⁴⁷⁴ La referencia en ella a un “libro de misas” que probablemente se corresponde al de 1592, ha llevado a datar el envío y la propia composición de los salmos entre 1592-1594.⁴⁷⁵

La colección de *I-Rn 130* está integrada por once salmos de Vísperas a cuatro voces, el último de ellos incompleto, y comienza con los cuatro del domingo según el *cursus* monástico (Tabla 6.8).⁴⁷⁶ Distintas combinaciones de estos cuatro con otras piezas de la colección permiten formar grupos que se corresponden con formularios de festividades destacadas, como *Corpus Christi* y el Común de las Mártires, con el que se celebraría la festividad de la patrona del monasterio.⁴⁷⁷

⁴⁷³ Facsímil y edición en Hernández Castelló, *Salmos de vísperas*. Para un estudio de la fuente y el repertorio, Hernández Castelló, *Il manoscritto musicale 130 della Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele II di Roma*.

⁴⁷⁴ La carta está dirigida a Francisco Soto de Langa, clérigo y compositor español residente en Roma que, igual que Victoria, formaba parte de la Congregazione Dell’Oratorio de San Felipe Neri, en el archivo de cuya sede, Santa Maria in Valicella, se conservó el manuscrito hasta que en la segunda mitad del siglo XIX todos los fondos del mismo pasaron a la Biblioteca Nazionale. Consiste en una serie de indicaciones de tipo editorial, que muestran que la colección de salmos fue enviada a Soto de Langa con el fin de preparar una publicación que nunca llegó a materializarse. La referencia a un “libro de misas” que, probablemente, se corresponde al de 1592, ha llevado a datar el envío y la propia composición de los salmos entre 1592-1594. Véase Hernández Castelló, *Salmos de vísperas*, 14-15.

⁴⁷⁵ Fischer, «Ubekannte Kompositionen Victorias in der Biblioteca Nazionale in Rom», 127; Véase también Hernández Castelló, *Salmos de vísperas*, 15.

⁴⁷⁶ De la última pieza hallamos únicamente las partes correspondientes a las voces de Cantus y Bassus. Por esta razón, hemos optado por dejarla al margen del estudio de la factura musical de esta colección.

⁴⁷⁷ Harper, *The Forms and Orders*, 263.

Tabla 6.8. Tomás Luis de Victoria, *I-Rn 130*: salmos

Núm.	Fols.	Texto	Tono
1.	2v-4	Dixit Dominus	I
2.	4v-6	Confitebor tibi (1)	IV
3.	6v-8	Beatus vir (1)	VIII
4.	8v-10	Laudate, pueri	VI
5.	10v-11	Laudate Dominum	III
6.	11v-13	Lauda Jerusalem	VII
7.	13v-15	Confitebor tibi (2)	IV
8.	15v-17	Beatus vir (2)	VIII
9.	17v-19	Nisi Dominus (1)	VI
10.	19v-21	Credidi	VI
11.	21v-22	Nisi Dominus (2)	III

La cualidad más llamativa de la colección radica en el empleo del contrapunto imitativo en un grado más acusado que en ninguna de las colecciones del resto de compositores hispánicos. En numerosas ocasiones, el recurso se emplea incluso al inicio de la primera sección cantada en polifonía, algo que no sucede en la salmodia de Guerrero o Ceballos, cuya variedad de recursos es, como hemos visto, muy notable. No obstante, también en el caso de Victoria existe una marcada diferencia respecto a la imitación empleada en otros géneros, donde la distancia entre las sucesivas incorporaciones de las voces acostumbra a ser mucho mayor (Ej. 6.12).⁴⁷⁸ A pesar de emplear un estilo más elaborado, el compositor abulense respetó la jerarquía litúrgico-musical aconsejada por Cerone.

Ejemplo 6.12. Tomás Luis de Victoria: correspondencia entre categoría litúrgica y tipo de imitación

a. Magnificat

The image shows a musical score for the Magnificat. It consists of four staves. The top staff is the Soprano line (Soprano), followed by Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are: "I.A. - si-ma me - a. Do-mi-nus". The music is in a common time signature (C) and features a complex polyphonic texture with imitative entries.

b. Salmo Credidi

The image shows a musical score for the Salmo Credidi. It consists of four staves. The top staff is the Soprano line (Soprano), followed by Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are: "S.Vo - tu me - a". The music is in a common time signature (C) and features a complex polyphonic texture with imitative entries.

⁴⁷⁸ La edición del *Magnificat* está tomada de Pedrell, *Thomae Ludovici Victoria Abulensis Opera omnia*, 3. *Cantica B..M.V. vulgo Magnificat et Canticum Simeonis*, 57. Todos los ejemplos están tomados de Hernández Castelló, *Salmos de vísperas*, 33-94.

En las Tablas 6.9 y 6.10 presentamos una síntesis del tratamiento musical de los sucesivos versículos de los salmos de la colección de Victoria. Su separación en dos cuadros distintos responde al hecho de que en seis de las piezas la polifonía es iniciada en el versículo primero, y empleada así en el resto de versículos impares. En cuatro de estos casos (Tabla 6.8, núms. 1-4) la polifonía se inicia en el segundo hemistiquio del versículo, mientras los restantes (núms. 5 y 6) comienzan por el principio del salmo. En las cuatro piezas de la Tabla 6.10, por su lado, el versículo inicial del salmo se canta íntegramente en canto llano y la polifonía es iniciada en el segundo, y por lo tanto aplicada al resto de versículos pares. La presencia de estructuras *alternatim* distintas en el seno de una colección compuesta para la liturgia de una misma institución es ciertamente excepcional.

Con el fin de ilustrar el vínculo de la colección con el fabordón de versículo único, hemos optado por mantener la nomenclatura de Bradshaw, ya empleada en los casos de Guerrero y Ceballos. Es importante destacar, no obstante, que el grado de desviación de la factura de estas piezas respecto las fórmulas de fabordón es más acusado. Destaca el interés en evitar las cesuras claras entre los hemistiquios —en muy pocas ocasiones se usa el silencio como separación—, así como la presencia de recursos destinados a un enriquecimiento de la factura. En estos casos, la inicial correspondiente es acompañada con un asterisco. Finalmente, una peculiaridad de la salmodia de esta colección respecto las de Guerrero y Ceballos, señalada en los cuadros mediante un guión, es la eventual elisión de una las voces al comienzo de un hemistiquio.

Tabla 6.9. Tomás Luis de Victoria: factura musical de los salmos con versículos impares

	v.1	v.3	v.5	v.7	v.9	Gloria	Sicut
1.Dixit Dominus	I	E-/E*	I/E*	I/E		H/I	
2.Confitebor tibi (1)	I	I/E*	E*/E*/I	S*/S/E*	S/I	H/H	
3.Lauda Jerusalem	I	E*/E*	S*/S	I/E	I/E		H*
4.Beatus vir (2)	E	I/E	S*/-/E/E*	E/E	I/E*/E		H
5.Nisi Dominus	I/E	I/I/E	I-/E*			H	
6.Credidi	I/I	E*/E*	I/E/S/E	I/I/E		H	

S=Simple; E=Embellcido; I=Imitación; H*=homofonía evitada por el desplazamiento de una voz; - =elisión de una voz al comienzo del hemistiquio

Tabla 6.10. Tomás Luis de Victoria: factura musical de los salmos con versículos pares

	v.2	v.4	v.6	v.8	v.10	Gloria	Sicut
1.Beatus vir (1)	E/E*	E*/E*	I/I	I/S*/I		H	
2.Laudate, pueri	E/E*	I/E*	E/E	E-/E			H
3.Laudate Dominum	E/E*						H*
4.Confitebor tibi (2)	S/E	E*/I/E	S/E	I/I	S/I		I/H

S=Simple; E=Embellcido; I=Imitación; H*=homofonía evitada por el desplazamiento de una voz; - =elisión de una voz al comienzo del hemistiquio

Aunque los procedimientos empleados con el fin de evitar las cesuras entre hemistiquios son variados, el recurso preferido por Victoria es el mismo que identificamos en los casos de Guerrero y Ceballos, esto es, el desplazamiento de una de las voces con el fin de dar continuidad al discurso musical. En la salmodia de *I-Rn 130*, no obstante, el recurso es empleado de forma más habitual.

El elemento más destacado que podemos inferir de las Tablas 6.9 y 6.10 es la importante presencia del contrapunto imitativo. Curiosamente, y al contrario de lo que es habitual en colecciones de otros autores, las doxologías presentan una marcada tendencia a la homofonía. Unido al hecho de que en todos los casos presentan un cambio a metro ternario, el dato sugiere que Victoria evitó conscientemente toda elaboración de la factura que impidiese el contraste claro con el metro binario. Cabe destacar que el cambio de metro no es un recurso exclusivo de las doxologías. Victoria emplea este recurso para versículos intermedios, o incluso en secciones breves dentro de un mismo versículo. Se trata, así, de otro procedimiento que confiere variedad al conjunto y que distingue a esta colección de las características más habituales del género.

Si la presencia del contrapunto imitativo es notable, representa tan solo uno de los múltiples recursos empleados por Victoria. En general, el conjunto se caracteriza por una constante alternancia entre pasajes contrapuntísticos y secciones homofónicas, cuyo carácter estricto resulta a menudo truncado mediante el desplazamiento de una de las voces. Muy habitual en la colección de Victoria es que el canto sea iniciado por una única voz y las otras se incorporen más tarde (Ej. 6.13).

Ejemplo 6.13. Tomás Luis de Victoria, *Confitebor tibi*: fonofonía truncada por la anticipación de una voz

The image shows a musical score for four voices in a homophonic setting. The top staff is the soprano voice, starting with the lyrics "5. Me - mor e - rit in sac - cu". The second staff is the alto voice, starting with "5. Me - mor e - rit in". The third staff is the tenor voice, also starting with "5. Me - mor e - rit in". The bottom staff is the bass voice, starting with "5. Me - mor e - rit in". The music is in a common time signature (C) and features a simple harmonic structure with sustained notes.

Un detalle muy destacable es que el desplazamiento de las voces va a menudo acompañado de la elisión de una parte del texto (Ej. 6.14). Se trata de un recurso propio del motete que no hallamos en las colecciones de salmodia polifónica hispánica de la época, siempre respetuosas con la integridad del texto salmódico.⁴⁷⁹

⁴⁷⁹ Cabe subrayar que esta afirmación debe ser tomada con ciertas reservas. En primer lugar, porque nuestra valoración al respecto está, en muchos casos, a merced del criterio empleado por editores modernos para la disposición del texto. También, porque muchas de las piezas salmódicas más elaboradas y de carácter más contrapuntístico que conservamos, como son las de Guerrero y Rogier, se conservan en fuentes para ministriles que no llevan texto.

Ejemplo 6.14. Tomás Luis de Victoria, *Credidi*: elisión de texto

The image shows a musical score for the motet 'Credidi' by Tomás Luis de Victoria. It consists of four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two lute staves (Tenor and Bass). The music is in a minor key and common time. The lyrics are: '7. Di - ru - pi - sti vin - cu - la me - a, ti - bi sa - cri - fi - ti - bi sa - cri - fi -'. The score illustrates text elision, where the vocal lines overlap and some words are not fully pronounced or are cut off.

Según Eugen Cramer, en la práctica totalidad de los salmos de la colección que nos ocupa identificamos claramente el *cantus firmus*.⁴⁸⁰ Sin embargo, y aunque la presencia del tono salmódico es incontestable, el tratamiento que recibe por parte de Victoria es variable. En ocasiones, el *cantus firmus* es claramente dispuesto en una de las voces y es objeto de mínimas modificaciones. Lo más habitual, no obstante, es que sea objeto de profusa elaboración. Un procedimiento a destacar consiste en emplear las características esenciales del tono correspondiente a modo de material estructural a partir del que se forma el discurso melódico de las distintas voces, procedimiento acentuado por la factura imitativa del discurso. En el Ejemplo 6.15 presentamos un caso claro. Aunque la melodía propia del tono no puede ser identificada de forma inequívoca en ninguna de las voces, todas ellas basan su desarrollo melódico en las tres notas principales del tono: la final, Fa, la tenor, La, y la cofinal, Do. De este modo, si bien el tono salmódico proporciona el material básico a partir del que se articula el discurso, el procedimiento se aparta de la simple paráfrasis.

⁴⁸⁰ Cramer, «Victoria's Psalm Settings: a Panorama of the Musical Styles in Use in the Late Sixteenth. Century», 226.

Ejemplo 6.15. Tomás Luis de Victoria, *Nisi Dominus*: empleo del tono salmódico como material estructural

The image shows a musical score for the motet 'Nisi Dominus' by Tomás Luis de Victoria. It consists of four staves of music. The first two staves are vocal parts, and the last two are instrumental. The lyrics are written below the notes. The first staff has the lyrics '5. Si - cut sa - git - - - - - tae in ma -'. The second staff has '5. Si - cut sa - git - - - - - tae in ma - nu po - ten -'. The third staff has 'in ma - nu po - ten -'. The fourth staff has '5. Si - cut sa - git - tae in ma - nu po - ten -'. The music is in a single melodic line, characteristic of the cantus firmus migrans technique.

En aquellos casos en los que el tono salmódico es parafraseado claramente, Victoria emplea sistemáticamente el recurso del *cantus firmus migrans*. A pesar de la ausencia de cesuras claras entre los hemistiquios de cada versículo, en ocasiones la migración se produce en este punto. Si, por un lado, la migración del *cantus firmus* estimula el incremento de variedad, su aplicación ilustra el interés por respetar el carácter estructural de la salmodia monódica.⁴⁸¹

⁴⁸¹ En un caso, incluso, el *cantus firmus* pasa de voz en voz en dos ocasiones, al tratarse de un versículo salmódico que consta de tres versos. Se trata del séptimo versículo del *Confitebor tibi* de Tono IV, donde el tono es inicialmente parafraseado en la voz del Cantus, pasa al Tenor en la segunda parte y regresa de nuevo al Cantus en la parte final.

6.1.2. Salmódia de tipología tradicional

Aunque la salmodia de tipología tradicional fue cultivada por otros compositores, entre ellos Ginés Pérez y Juan Esquivel, nuestra exposición de basará únicamente en el estudio de la producción de dos autores, Melchor Robledo y Juan Navarro. La elección se fundamenta en que sus conjuntos de salmos son los más importantes en lo que a cantidad se refiere, y en que continuaron interpretándose a lo largo de siglos. Presentar dos colecciones nos ofrecerá la ventaja de que, al tiempo que delimitaremos las convenciones musicales que determinaron el acercamiento de ambos autores, podremos ilustrar el margen de libertad debida a su estilo particular

A. Melchor Robledo

Una de las colecciones de salmos más numerosas de la segunda mitad del siglo XVI hoy conservada fue compuesta por Melchor Robledo. Aunque la trayectoria temprana de este compositor está repleta de incógnitas, sabemos que ocupó el cargo de maestro de capilla de la Catedral de Tarragona entre 1566-1569, para pasar entonces, y hasta su muerte, a desempeñar el magisterio de la capilla de la Seo de Zaragoza.⁴⁸² Habida cuenta de que los salmos del compositor nos han llegado básicamente en fuentes conservadas en poblaciones cercanas a Zaragoza, como Alquézar, Tarazona, Huesca, Daroca y Calatayud, además de en el Archivo Capitular de dicha ciudad, es probable que fueran compuestos durante los años que Robledo pasó en ella.⁴⁸³

Más interesante para el caso que nos ocupa es subrayar que los salmos de Robledo se han conservado en fuentes musicales manuscritas fechadas en los siglos XVIII y XIX, esto es, que continuaron interpretándose siglos después de la muerte del compositor. Como en el caso de Guerrero y Ceballos, la salmodia de Robledo se cuenta entre el repertorio del siglo XVI que pasó a formar parte del canon polifónico interpretado en las catedrales españolas hasta el siglo XIX.

Actualmente conservamos dieciocho salmos atribuidos a Robledo, todos ellos de Vísperas (Tabla 6.11). Quince de ellos suelen aparecer en las fuentes como una colección, mientras los dos *In exitu* y el *Laudate Dominum* de Tono III aparecen normalmente de forma aislada. Ante la dificultad de acceder a todas las fuentes, hemos basado nuestro estudio en la edición que de los mismos hizo Pedro Calahorra.⁴⁸⁴ El conjunto consta de las piezas necesarias para el canto de salmodia polifónica en todas las festividades importantes, incluidos los domingos.

⁴⁸² González Marín y Martínez García, «Robledo, Melchor», 475.

⁴⁸³ Sobre las fuentes que copian salmodia de Robledo, véase Calahorra, *Opera Polyphonica. Melchor Robledo, 2. Oficio coral: antifonas, cánticos; invitatorios, salmos, versículos; composiciones en castellano*, 24.

⁴⁸⁴ *Ibid.*, 159-234.

Tabla 6.11. Melchor Robledo: salmos conservados

Núm.	Texto	Tono
1.	Dixit Dominus	VIII
2.	Confitebor	VII
3.	Beatus vir	VI
4.	Laudate, pueri	V
5.	Laudate dominum	IV
6.	De profundis	III
7.	Memento Domine	II
8.	In exitu Israel	III
9.	Credidi	I
10.	Domine probasti	II
11.	In convertendo	IV
12.	Beati omnes	VI
13.	Lauda Ierusalem	III
14.	Laetatus sum	VII
15.	Nisi Dominus	VI
16.	In exitu Israel	Peregrino
17.	In exitu Israel	Peregrino
18.	Laudate Dominum	III



Con la excepción de uno de los *In exitu* (Tabla 6.11, núm. 17), todos los salmos de Robledo respetan la misma estructura *alternatim*, y presentan polifonía para uno de cada tres versículos. La interpretación debió hacerse, así, en alternancia con el canto llano y el órgano o los ministriles.⁴⁸⁵ El *In exitu* mencionado es un caso peculiar en la medida que tan sólo presenta polifonía para uno de cada seis versículos, lo que permite plantear múltiples hipótesis respecto a los responsables encargados de la interpretación.

Las características estilísticas y formales de la salmodia de Robledo, estrechamente vinculada a los fabordones de versículo único de tipología “embellecido”, se adecúan perfectamente a las prescripciones de Pedro Cerone. La estructura de las entonaciones salmódicas se respeta cuidadosamente y la cadencia mediante se refuerza mediante un reposo sobre valores largos y el empleo del calderón. Aunque en ocasiones presenta pequeñas modificaciones, el *cantus firmus* es siempre claramente identificable. Al margen de una pequeña excepción que luego comentaremos, evita el empleo del contrapunto imitativo, en clara contraposición con la factura musical de sus *Magnificats*, más elaborada (Ej. 6.16).⁴⁸⁶

⁴⁸⁵ Ibid., 25.

⁴⁸⁶ Edición de los *Magnificats* en Ibid., 61-110.

Ejemplo 6.16. Melchor Robledo: correspondencia entre categoría litúrgica y tipo de entrada

<i>Beati omnes</i>	<i>Magnificat</i>
	

A pesar de su sencillez, la salmodia de Robledo presenta múltiples recursos destinados a dotar de variedad a los distintos versículos y al conjunto de mayor interés. Presentamos una síntesis de los mismos en la Tabla 6.12. En primer lugar, Robledo emplea recurrentemente el recurso del *cantus firmus migrans*. Con dos excepciones, la migración coincide siempre con el comienzo de un nuevo versículo y no se produce en el transcurso de los mismos. El tono salmódico se dispone normalmente en alguna de las voces superiores, si bien en ocasiones lo hallamos en la voz del Tenor y en un caso en el Bassus. Un segundo recurso es la ampliación ocasional de la textura. La mayoría de los fabordones de Robledo son a cuatro voces y emplean la agrupación CATB habitual en la polifonía de la época. En ocasiones, la textura es ampliada mediante el añadido de una voz de tesitura alta, con el resultado de la formación C₁C₂ATB. Tal recurso es señalado en la tabla mediante paréntesis.

Tabla 6.12. Melchor Robledo: disposición del *cantus firmus* en los salmos y características

	v.2	v.5	v.8	v.11	v.14	v.17	v.20	v.23	v.26	Doxología
1.	C	C ₂ 5v	C ₂ 5v							
2.	T	T 5v	(C ₂)							T*
3.	C	C	C							C ₂
4.	C	C	(C ₂)							
5.	C tr									
6.	C	C ₂ 5v	C ₂ 5v							
7.	C tr	C tr*	(A tr)	C tr	C tr	C ₂ tr 5v				C ₂ 5v
8.	C	T/C	C ₂ 5v	B	C ₂ 5v	C	(A)	C*	C ₂ 5v	C ₂ tr 5v
9.	C tr	C tr	C ₂ tr 5v							
10.	C ₂ tr 5v	C ₂ tr* 5v	(A tr)	C ₂ tr* 5v	C ₂ tr* 5v	A tr 5v	C ₂ tr 5v	C ₂ tr 6v		C ₂ 5v
11.	C	(C ₂)	C ₂ 5v							
12.	C	(C ₂)								C ₂ 5v
13.	C	(C ₂)	C ₂ 5v							C ₂ 5v
14.	T 5v	(C ₂)	T* 5v							T
15.	C	C ₂ 5v								C ₂ 5v
	v.3	v.6	v.9	v.12	v.15	v.18	v.21	v.24	v.27	Doxología
16.	C	T	C	T	C	C	(C ₂ /C ₁)	C	T	C
	v.2	v.8	v.12	v.20	v.26					
17.	T 5v	C	C ₂	C ₂	C ₂					
	v.1									Doxología
18.	C ₂									C ₂ 6v

C=cantus; A=Altus; T=Tenor; B=Bajo; tr=cf transportado; ; 5v=cinco voces; 6v=seis voces; ()=voces agudas C₁C₂TB; *=metro ternario

Un caso excepcional por lo que a textura se refiere es el *Domine, probasti*, sin duda el más elaborado de cuantos se conservan del compositor. En este caso, la ampliación no se limita a un recurso destinado al incremento de la variedad, sino que consiste en un elemento compositivo esencial de la pieza, lo cual lo distingue de la mayoría de fabordones de la época conservados. Su último versículo constituye además el único caso en que un versículo se inicia con contrapunto imitativo. Al comienzo de cada parte las voces entran de forma sucesiva, normalmente en grupos de dos o tres, el texto es seccionado en pequeños fragmentos mediante el uso de silencio y se producen repeticiones de palabras y de fragmentos de texto, procedimiento más propio del motete (Ej. 6.17). Aunque por el momento no ha sido posible identificar la festividad concreta para la que Robledo compuso esta pieza, es evidente que la riqueza de su factura musical hubo de corresponderse a un contexto litúrgico de rango destacado.⁴⁸⁷

⁴⁸⁷ El *Domine probasti* es el salmo que habitualmente cierra el formulario de las segundas Vísperas del Común de los Apóstoles. Véase Harper, *The Forms and Orders*, 262.

Ejemplo 6.17. Melchor Robledo, *Domine probasti*: versículo final

The image displays a musical score for a six-part vocal setting. The score is written in a common time signature (C) and consists of six staves, each representing a different voice part. The lyrics are in Latin and are written below each staff. The first system of staves contains the following lyrics: "23. Et vi - de, et vi - de si vi - a i - ni - qui - ta - tis in me - est: et" (repeated for each voice part). The second system of staves contains the following lyrics: "de - dac me, et de - dac me in vi - a, in vi - a ae - ter - na, in vi - a ae - ter - na." (repeated for each voice part). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines, indicating the melodic and rhythmic structure of the piece.

Otro recurso empleado por Robledo es la inclusión de versículos interpretados por una formación de voces de tesitura aguda, esto es, la agrupación C₁C₂AT. Es interesante mencionar que uno de los manuscritos que copian la salmodia del compositor, *E-AL 3*, incluye la anotación “sencillo” en todos los casos en que se emplea dicha formación. Aunque en primera instancia podría parecer que ambos elementos pueden estar directamente relacionados, la cuestión es más compleja. El mismo término se emplea en algunos versículos del *Miserere mei* de Alonso Lobo y en tal caso su uso no siempre coincide con la agrupación de voces agudas.⁴⁸⁸ También es empleado en

⁴⁸⁸ El caso puede consultarse en la edición incluida en Cárdenas Serván, *El Polifonista Alonso Lobo y su entorno*, 95-104.

alguno de los manuscritos que copian la salmodia de Vísperas de Joan Paul Pujol, a la que más adelante dedicaremos atención detallada, para designar versículos salmódicos sueltos.⁴⁸⁹

Son varios los autores que han tratado de explicar el significado del término “sencillo”, relativamente habitual entre las fuentes documentales españolas y portuguesas de finales del siglo XVI y principios del XVII.⁴⁹⁰ Manuel Joaquim sugirió la posibilidad de que hiciera referencia a la agrupación encargada de la interpretación, si bien no tanto en relación a su tesitura sino al hecho de que cada voz fuera interpretada por un solo cantante.⁴⁹¹ En este sentido, “sencillo” equivaldría a una agrupación de solistas. José López-Calo, por su lado, propuso que “cantar sencillos” equivalía a añadir notas de adorno o variaciones a la voz superior de un complejo polifónico. El resultado, una voz que sobresale en relación al resto, es considerado por el musicólogo como un testimonio del cambio de paradigma musical que caracteriza el tránsito a la época barroca.⁴⁹² Se trata, así, de un término de interpretación equívoca.

Otro recurso empleado por Robledo en aras de una mayor variedad es el cambio a metro ternario. Como en el caso de los salmos de Victoria, y al contrario de lo que es habitual en la salmodia de la época, este recurso no se limita a las doxologías, sino que se usa también en algunos versículos intermedios.

A diferencia de lo que es habitual en los testimonios conservados del género, Robledo no incrementa de forma destacable la complejidad de la factura musical de las doxologías. Aunque es usual que esta parte presente una textura a cinco voces, el estilo no presenta diferencias destacables respecto al del resto de versículos. La única excepción es el *Sicut erat* del *Laudate Dominum* de Tono III (Tabla 6.11, núm. 18), que, junto al último versículo del *Domine probasti*, representa el único caso de ampliación de textura a seis voces y empleo del contrapunto.⁴⁹³

Ciertos elementos de la salmodia de Robledo sugieren un estrecho vínculo con la tradición de fórmulas de versículo único. Un importante número de versículos presenta una entrada de génesis contrapuntística, claramente arcaico en la época en que Robledo compuso sus salmos (Ej. 6.18).⁴⁹⁴ En muchos casos, por otro lado, el *cantus firmus* no se

⁴⁸⁹ El caso puede ser consultado en Anglés, *Johannis Pujol. Opera omnia, II. In festo Beati Georgii*, XIII.

⁴⁹⁰ Un ejemplo interesante se halla en las Constituciones de la Capilla del Colegio y Seminario de Corpus Christi, de Valencia, redactadas en 1625. El documento puede consultarse en Olson, «Required Early Seventeenth-Century Performance Practices at the Colegio-Seminario de Copus Christi, Valencia», 26-38.

⁴⁹¹ Joaquim, *Vinte livros de musica polifonica do Paço Ducal da Vila Viçosa*, 123-124.






⁴⁹² López-Calo, *Historia de la música española, 3. Siglo XVII*, 11-12.

⁴⁹³ De nuevo, dicho salmo forma parte del formulario del Común de los Apóstoles, en este caso de las primeras Vísperas.

⁴⁹⁴ Vale la pena señalar que tal comienzo no puede ser identificado entre la salmodia de Guerrero, Ceballos y Victoria.

corresponde con la melodía del tono salmódico en su estado original, sino con la fórmula α , o bien una versión ligeramente modificada de la misma (Ej. 6.19).⁴⁹⁵

Ejemplo 6.18. Entradas de génesis contrapuntística en los salmos de Melchor Robledo

<i>Dixit Dominus</i> Tono I	<i>Memento Domine</i> Tono II	<i>De profundis</i> Tono III	<i>Laudate Dominum</i> Tono IV	<i>Laudate, pueri</i> Tono V
				

La identificación de la entrada de génesis contrapuntística constituye un vínculo con la técnica de fabordón que resulta confirmada por los rasgos formales y estilísticos fundamentales de la salmodia de Robledo. Las distintas voces suelen permanecer muy ligadas al desarrollo al unísono del *cantus firmus*, presentando un movimiento mínimo durante la sección del recitado. El análisis detallado del comportamiento de las mismas, no obstante, demuestra que nos encontramos lejos de estructuras que pudieran ser el resultado de la simple aplicación de una serie de reglas de realización. A pesar de que la distancia de 6^a entre Tenor y Cantus aparece con frecuencia, la identificación repetida del intervalo de 5^a entre dichas voces demuestra que el primer intervalo carece de la importancia de la que, como principio estructural, había gozado en época anterior.⁴⁹⁶

⁴⁹⁵ Cabe destacar que entre los salmos de Tono I y VI se produce la distinción modal característica de los fabordones hispánicos escritos en los mismos tonos.

⁴⁹⁶ Es importante recordar que la distancia de sexta entre Tenor y Cantus aparece de forma automática en todo acorde en estado fundamental, por lo que su presencia habitual no debe llevar a confusión. Únicamente si dichas voces se mueven única y exclusivamente a distancia puede este aspecto ser considerado como significativo.

Ejemplo 6.19. Empleo de la fórmula α como *cantus firmus* en salmos de Melchor Robledo

Credidi (Tono I)

2. E-go di - xi in ex - ces - su me - - - oc - o - mnis ho - mo men - - - dat.

Memento, Domine (Tono II)

2. Si - cut ju - ra - vit Do - - - mi - no, vo - tum vo - vit De - o Ja - cob.

Lauda, Jerusalem (Tono III)

2. Quo - ni - am con - fir - ta - vit se - ras por - ta - rum tu - a - - - rum:
be - ne - di - xit fi - li - is tu - - - is in te.

Laudate Dominum (Tono IV)

2. Quo - ni - am con - fir - ma - ta est su - per nos mi - se - ri - cor - di - a e - - - jun -
et ve - ri - tas Do - mi - ni ma - net in ae - ter - - - num.

Laudate, pueri (Tono V)

5. Qui si - cut Do - mi - nus De - us no - ster, qui in al - tis ha - - - bi - tat,
et hu - mi - li - a re - spi - cit in cae - lo et in ter - - - ra?

Dixit Dominus (Tono VIII)

2. Do - ne po - nam i - ni - mi - cos tu - - - os, sca - bel - lum pe - dum tu - o - - - rum.

El vínculo de los salmos de Robledo con las fórmulas de fabordón es especialmente evidente en el primer versículo de cada pieza. En aquellos casos en que la factura está dotada de cierta complejidad, ya sea debido a una ampliación de la textura, ya a una mayor independencia melódica de las voces respecto al desarrollo al unísono de la sección del recitado del *cantus firmus*, aquella suele producirse a partir del segundo versículo. El *cantus firmus* del primer versículo suele aparecer en la voz del

Cantus, como es habitual en los fabordones de versículo único.⁴⁹⁷ De esta observación podemos extraer una idea que resulta válida para el conjunto del repertorio hispánico, a saber, la costumbre de incrementar la factura musical a medida que se suceden los versículos y, en sentido contrario, de dotar invariablemente al comienzo del salmo de la máxima sencillez.

B. Juan Navarro

La trayectoria profesional de Juan Navarro convierte al compositor en un figura especialmente interesante del Renacimiento hispánico.⁴⁹⁸ Nacido probablemente en Marchena hacia 1530, pudo estar al servicio del Duque de Arcos en la misma época en que Morales se ocupó de dirigir la capilla musical. Más tarde, ambos personajes coincidieron de nuevo en la Catedral de Málaga, por lo que es posible que Navarro recibiera parte de su formación musical de la mano de dicho compositor. Ocupó el magisterio de la capilla de la Catedral de Salamanca entre 1566-1574, época en la que Francisco Salinas dirigía la vida musical de la Universidad. A juzgar por testimonios coetáneos, parece incluso que el insigne teórico aprovecharía dicha capilla para experimentar con cuestiones particulares que más tarde incorporaría en su *De musica libri septem*. Tras abandonar Salamanca, se convirtió en maestro de capilla de Ciudad Rodrigo, donde permaneció por espacio de cuatro años. Allí se encargaría de la instrucción Juan Esquivel, uno de los compositores españoles más importantes de la generación posterior.

Desde 1578 hasta su muerte, acaecida dos años después, Navarro se hizo cargo de la capilla musical de la Catedral de Palencia. Convertido en un compositor de renombre, en esta ciudad gozó del favor de las autoridades eclesiásticas, entre las que se encontraba el canónigo Francisco Reinoso (1534-1601), quien más tarde se encargaría de promover y financiar la publicación póstuma de la música para Vísperas del compositor. Tras la victoria militar de Fernando Álvarez de Toledo, III Duque de Alba, sobre el papa Pablo IV en 1557, se inició una época de gran influencia española en Roma, y un período de especial esplendor para Palencia. Además de ocupar cargos y dignidades en la catedral y diócesis propias, en este sentido, las familias palentinas más importantes mantuvieron hombres de confianza en la Santa Sede.⁴⁹⁹ La trayectoria de Francisco Reinoso se inscribe en este contexto. Camarero secreto de Pío V (1566-1572), regresó a su Palencia natal a la muerte de éste, donde obtuvo, entre otras dignidades, el cargo de arcediano. En 1597, finalmente, se convirtió en obispo de Córdoba.⁵⁰⁰

⁴⁹⁷ De los cinco fabordones en que esto no es así, dos son de Tono VII y llevan el *cantus firmus* en el Tenor, como es usual en fabordones de dicho tono, y otros dos son a cinco voces y constituyen, a su vez, casos excepcionales en relación al resto.

⁴⁹⁸ Gran parte de los datos de Navarro que pasamos a presentar están tomados de Stevenson, *Spanish Cathedral Music in the Golden Age*, 242-260.

⁴⁹⁹ Cabeza Rodríguez, «Palencia en la Roma española: discurso de toma de posesión como Académico Numerario», 57 y 59-60.

⁵⁰⁰ Andrés, «Perfil artístico del palentino Francisco de Reinoso. Obispo de Córdoba», 93-94.

Reinoso, quien por lo demás era un gran amante de la música, visitó Roma el mismo año en que falleció Navarro, llevando consigo una copia manuscrita de la música de Vísperas del compositor, que entregó a Francisco Soto de Langa con el fin de que fuera publicada.⁵⁰¹ El resultado fueron los conocidos *Psalmi, Hymni ac Magnificat* (Roma, 1590), colección que consta de salmos, himnos, *Magnificats* y de cuatro antifonas marianas y que guarda, así, un gran parecido con el *Liber vesperarum* de Guerrero. Se trata de una de las colecciones de polifonía para Vísperas del siglo XVI que gozaron de mayor difusión en la Península Ibérica e Hispanoamérica y todavía hoy conservamos ejemplares del impreso en multitud de catedrales.⁵⁰² La inclusión de los salmos en manuscritos del siglo XVIII permite además inferir que continuó siendo interpretada durante siglos.⁵⁰³

Actualmente conservamos veinte salmos de Navarro, doce de los cuales fueron incluidos en el impreso de 1590. Los ocho restantes se conservan en una única fuente, a saber, el Manuscrito 1/2 del Monasterio de Guadalupe (*E-GU 1/2*), en Ávila. Copiado en el siglo XVII, el manuscrito contiene testimonios polifónicos de multitud de géneros para la misa y los oficios.⁵⁰⁴ Junto a los ocho *unica*, incluye tres de los salmos publicados en el impreso póstumo. A pesar de que la colección no incluye, todos los salmos conservados atribuidos a Navarro, limitaremos nuestro estudio al contenido de la misma en la medida en que sus características, son extensibles a toda la salmodia del compositor.⁵⁰⁵

Los salmos incluidos en los *Psalmi, Hymni ac Magnificat* pertenecen a la liturgia de Vísperas.⁵⁰⁶ A los ocho primeros, ordenados por tonos, se suman cuatro más de Tono II, V, III y Peregrino, respectivamente (Tabla 6.13). Convenientemente seleccionados, suministran polifonía para las festividades más importantes del calendario litúrgico. La mayoría presenta la estructura *alternatim* más habitual entre el repertorio salmódico de la época, esto es, únicamente los versículos pares del salmo reciben tratamiento

⁵⁰¹ El mismo editor al que Victoria confió su manuscrito de salmos. Véase Capítulo 6.

⁵⁰² Algunas de las catedrales españolas donde se conserva el impreso son Burgos, Burgo de Osma, Palencia, Segovia y Tarazona. Sobre el particular, véase Rubio, *Juan Navarro. Psalmi, Hymni, Magnificat... ad Antiphonae B. Virginis*, 3, y Stevenson, *Spanish Cathedral Music in the Golden Age*, 258.

⁵⁰³ La salmodia fue copiada en *E-Tc 3*, manuscrito que copia, entre otras, obras de Pedro Ardanaz y Miguel de Ambiela, maestros de capilla de la Sede toledana entre 1674-1706 y 1710-1733, respectivamente, por lo que no cabe duda de que el *terminus post quem* aproximado de la copia debe situarse durante el magisterio de Ambiela. Para un inventario de la fuente, véase Rubio Piqueras, *Códices Polifónicos de la S.I.C.P. de Toledo*, 74-75.

⁵⁰⁴ Urchueguía, *Die mehrstimmige Messe*, 138-139.

⁵⁰⁵ Si bien es cierto que existen ciertas diferencias estilísticas entre los ocho *unica* de *E-GU 1/2* y los del impreso, no afectan de forma destacable a la concepción compositiva de Navarro. Para un estudio y transcripción de los ocho *unica* del manuscrito de Guadalupe, véase Howard, *The Music of Juan Navarro Based on Pre-Existent Musical Materials*, 50-163 y 353-385.

⁵⁰⁶ Los salmos fueron editados por Rubio, *Juan Navarro. Psalmi, Hymni, Magnificat... ad Antiphonae B. Virginis*, 3-70, de donde proceden los ejemplos que presentamos en las páginas que siguen.

polifónico, y el resto presenta polifonía en uno de cada tres versículos (Tabla 6.13, núms. 9, 11 y 12).⁵⁰⁷



Tabla 6.13. Juan Navarro, *Psalmi, Hymni ac Magnificat* (Roma, 1590): salmos

Núm.	Folios	Texto	Tono
1.	1-3v	Dixit Dominus	I
2.	4-6v	Confitebor tibi	II
3.	7-8v	Beatus vir	III
4.	9-11v	Laudate, pueri	IV
5.	12-12v	Laudate dominum	V
6.	13-15v	Laetatus sum	VI
7.	16-18v	Lauda Ierusalem	VII
8.	19-21v	Nisi Dominus	VIII
9.	22-25v	Domine probasti	II
10.	26-28v	Credidi	V
11.	29-32v	Memento Domine	III
12.	33-38v	In exitu Israel	Peregrino

Los salmos de Navarro se atienen a las prescripciones de Pedro Cerone y, al margen de una única excepción, evitan el empleo del contrapunto imitativo. Las secciones de recitado se caracterizan por una casi absoluta homofonía, aunque las voces suelen evitar el paralelismo respecto al *cantus firmus* y presentar una marcada independencia melódica. A dichas secciones se contraponen una cadencia de estilo contrapuntístico. Las cesuras entre hemistiquios son siempre reforzadas mediante una nota larga al final de la cadencia. De este modo, la salmodia de Navarro está vinculada con el fabordón de versículo único de tipología “embellecido”, y se contraponen a la factura imitativa que el mismo compositor emplea para sus *Magnificat* (Ej. 6.20).

⁵⁰⁷ Estos tres salmos van acompañados de la rúbrica “cum tribus choribus”. Tal como afirmó Ibid., 32, el significado de esta indicación es equívoco: podría referirse a una alternancia entre el canto gregoriano, la salmodia compuesta por Navarro y fórmulas de fabordón más sencillas, o bien a la participación en el canto de la salmodia de Navarro de dos coros distintos, acaso uno de ellos formado por voces blancas. Finalmente, también podría indicar que las partes interpretadas en canto gregoriano eran cantadas antifonalmente por los integrantes de los dos lados del coro catedralicio.

Ejemplo 6.20. Juan Navarro: correspondencia entre categoría litúrgica y tipo de entrada

a. <i>Confitebor tibi</i>	b. <i>Magnificat</i>
 <p>6. Ut det il - lis hae-re-di - ta-tem</p> <p>6. Ut det il - lis hae-re-di - ta-tem</p> <p>6. Ut det il - lis hae-re-di - ta-tem</p> <p>6. Ut det il - lis hae-re-di - ta-tem</p>	 <p>1. A - ni-ma me - a Do-mi - num,</p> <p>1. A - ni-ma me - a Do - mi - num, a - ni - ma</p> <p>1. A - ni-ma</p> <p>1. A - ni-ma me - a Do - mi - num, a -</p>

Dejando a un lado las doxologías, en los salmos de Navarro hallamos un único caso de entrada imitativa al inicio de un versículo, a saber, el versículo sexto del *Nisi Dominus* (Tabla 6.13, núm. 8).⁵⁰⁸ La rareza de un empleo tan excepcional del contrapunto imitativo nos obliga a recordar que la colección que nos ocupa no fue preparada por el propio compositor. Probablemente tan sólo una parte de la salmodia por él compuesta haya llegado hasta nosotros, por lo que en ningún caso debe ser considerada como totalmente representativa del estilo del compositor.

Los recursos empleados por Navarro para imprimir variedad al conjunto son básicamente idénticos a los descritos para el caso de Robledo, esto es, el tratamiento del *cantus firmus* y la diversidad de texturas (Tabla 6.14). La textura a cuatro habitual se reduce en dos ocasiones a tres, un procedimiento inusual en la salmodia polifónica de la época, y frecuentemente se produce un cambio a una agrupación de voces de tesitura aguda, C₁C₂AT o C₁C₂ C₃A.

⁵⁰⁸ A éste podemos añadir otro caso identificado entre los salmos conservados en *E-GU 1/2*. Sobre el particular, véase Howard, *The Music of Juan Navarro Based on Pre-Existent Musical Materials*, 369.

Tabla 6.14. Juan Navarro: disposición del *cantus firmus* en los salmos y características

	v.2	v.4	v.6	v.8	v.10	v.12	v.14	v.16	v.18	Doxología
1.	C tr	T tr	A	B tr 3v						C tr*
2.	C tr	A	T tr	A	A					?/A*
3.	C	T	Atr	C						A tr
4.	C	T	[C ₃]	[C ₁]						A ₁ 5v
5.	T									C
6.	C	T	(C1)	T						C ₁ 6v
7.	C	T	T tr	C						C ₂ tr 5v
8.	T/C	A	A tr							?*
10.	C	T	A tr	(A)						T

	v.2	v.5	v.8	v.11	v.14	v.17	v.20	v.23	Doxología
9.	C tr	T tr	A	C tr/A	C ₂ tr	A	T tr 3v	C tr	
11.	C	T	A tr	C	(C ₂)	T/C/T			C

	v.3	v.6	v.9	v.12	v.15	v.18	v.21	v.24	v.27	Doxología
12.	C	T	C	T	C	C	(C ₂ /C ₁)	C	T	C

C=cantus; A=Altus; T=Tenor; B=Bajo; ?=cf no identificable; tr=cf transportado; 3v=tres voces; 5v=cinco voces ()=C₁C₂AT; []= C₁C₂ C₃A; *=metro ternario

La salmodia de Navarro presenta un empleo sistemático del recurso del *cantus firmus migrans*. Salvo en el Bassus, que sólo lleva el *cantus firmus* en una ocasión, puede hallarse en cualquiera de las voces. A diferencia de Robledo, sin embargo, la migración se produce en algunos casos en el transcurso de un mismo versículo. Por otro lado, el tratamiento del tono salmódico es, por lo general, más libre. No se aprecia el empleo de fórmulas melódicas tomadas de la tradición de fabordón y, aunque el tono es casi siempre claramente identificable, en ocasiones es objeto de una modificación destacable (Ej. 6.21).

Ejemplo 6.21. Juan Navarro, *Laetatus sum* de Tono VI: modificación del *cantus firmus*



En relación a la tradición melódica de los *cantus firmus*, cabe destacar la identificación de la distinción modal característica entre los Tonos I y VI y el uso de la

differentia de Tono VIII de tradición hispánica.⁵⁰⁹ El caso ilustra de forma clara la supervivencia de las características de la salmodia local frente al proceso de romanización litúrgica llevado a cabo en la Península Ibérica tras la finalización del Concilio de Trento. Como han advertido otros antes nuestro, la himnodia incluida en la publicación presenta diferencias respecto a versiones manuscritas anteriores que responden a su adecuación a la unificación textual postridentina.⁵¹⁰ Se identifica, así, un esfuerzo por dar valor efectivo a la rúbrica “*Secundum ritum Sanctae Romanae*” incluida en la portada de la publicación. La propia figura de Reinoso, vinculado de forma personal al pontificado bajo el que fueron publicados el nuevo Breviario y el nuevo Misal, pudo representar un estímulo añadido a la adopción del Nuevo Rezado en la diócesis palentina. El hecho de que los *cantus prius factus* de la colección de salmos no fueran corregidos confirma la independencia de que gozó la tradición melódica local.

El tratamiento de las doxologías por parte de Navarro coincide con la costumbre, apuntada por Cerone, de dotar a esta sección de mayor elaboración musical. En ningún caso los recursos empleados en ellas se aplican a los versículos. Todos los cambios a metro ternario de la colección se producen en las mismas, posiblemente con un sentido retórico, en tres ocasiones se produce una ampliación de la textura, y hallamos además varios casos de uso de contrapunto imitativo, con el resultado ocasional de que el *cantus firmus* no puede identificarse (Ej. 6.22).

⁵⁰⁹ El salmo de Tono Peregrino aparece en el impreso como de Tono III, confirmando la concepción del mismo como tono irregular derivado de alguno de los tonos restantes que identificamos habitualmente en las fuentes teóricas del siglo XVI. Sobre el particular, véase Capítulo 2.

⁵¹⁰ Snow, «Liturgical Reform and Musical Revisions: Reworking of their Vespers Hymns by Guerrero, Navarro and Durán de la Cueva», 472-478. Tal como comenta Snow, es imposible dilucidar si las modificaciones realizadas en los himnos de Navarro fueron responsabilidad del propio compositor.

Ejemplo 6.22. Juan Navarro, *Nisi Dominus* de Tono VIII: doxología

Sic - ut e - rat prin - ci - pi

Sic - ut e - rat in prin - ci - pi

Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o, et nun, et

Sic - ut e - rat in prin - ci - pi

Del estudio de las colecciones de salmos de Robledo y Navarro se derivan, así, dos conclusiones principales. La primera es la existencia de una serie de convenciones respetadas por los compositores en su tratamiento del género. El resultado es un claro vínculo formal y estilístico con la tradición de fabordón de versículo único. En el caso de Robledo, dicho vínculo se pone especialmente de manifiesto en la identificación de elementos característicos de dicha tradición, como son las fórmulas melódicas o la entrada de génesis contrapuntística prescrito por Guilemus Monachus, extraño a la práctica compositiva de la segunda mitad del siglo XVI. Igualmente convencionales son los recursos empleados para aumentar el interés de este tipo de repertorio. Entre estos destacan la migración del *cantus firmus*, los cambios de textura y el empleo del metro ternario. La segunda conclusión es que el estilo personal de cada compositor, esto es, sus preferencias a la hora de emplear dichos recursos, determina diferencias entre las respectivas colecciones de salmos.

6.2. Camino al Barroco: la policoralidad

El presente capítulo quedaría incompleto sin un breve comentario sobre la aparición de la salmodia policoral. Aunque la policoralidad no fue empleada de forma significativa por los compositores españoles hasta más allá del límite cronológico que nos ocupa, los primeros testimonios que circularon por la Península Ibérica, de Tomás Luis de Victoria, datan de finales del siglo XVI. Su interés está fuera de toda duda en la medida en que la policoralidad se convertirá en el recurso compositivo fundamental de la salmodia compuesta por los autores del siglo XVII, tales como Juan Bautista Comes, Mateo Romero o Sebastián López de Velasco.⁵¹¹

En contra de lo defendido décadas atrás por algunos musicólogos españoles, quienes quisieron ver en la Península Ibérica la cuna del lenguaje policoral, los especialistas actuales están de acuerdo en que se desarrolló inicialmente en el norte de Italia durante la primera mitad del siglo XVI.⁵¹² Vinculado de forma especial con la salmodia de Vísperas, tal desarrollo surgió a partir de la práctica del canto litúrgico antifonal, así como de otros recursos propios de la polifonía, tales como la imitación por pares de voces.⁵¹³ Aunque Adrian Willaert no jugó el papel fundacional que a menudo se le ha atribuido, su publicación de salmos de 1550 representó un estímulo definitivo para la difusión geográfica de la técnica. Hacia la década de 1570 empezó a ser cultivada en Roma, donde se extendió a otros géneros y a distintos contextos litúrgicos.⁵¹⁴ Esta etapa del fenómeno es especialmente interesante en la medida que tuvo lugar durante los últimos años de la estancia de Victoria en Roma, y antes de su regreso a España.

Los inicios del cultivo de la policoralidad en el contexto ibérico y su desarrollo más temprano son temas todavía pendientes de una investigación sistemática. La

⁵¹¹ Parte de la salmodia de Juan Bautista Comes fue editada en Guzmán, *Obras musicales del insigne maestro español del siglo XVII, Juan Bautista Còmes*. La de Mateo Romero puede ser consultada en Etzion, *Matthei Rosmarini. Opera Omnia Latina, III. Cantica B. Mariae Virginis et Psalmi: 8&12 vocum*, 149-303. La salmodia de López de Velasco, publicada en su *Libro de misas, motetes, salmos, magnificats, y otras cosas tocantes al culto divino* (Madrid, 1628) no ha sido objeto de una edición moderna. Una descripción e inventario del impreso, no obstante, se halla en Mota Murillo, *Libro de missas, motetes, salmos, magnificats, y otras cosas tocantes al culto divino de López Velasco. Vol. I: Estudio biográfico, histórico y analítico*, 79-84.

⁵¹² Para una descripción exhaustiva del proceso, véase Carver, *Cori spezzatti: The Development of Sacred Polychoral Music to the Time of Schütz*, 1:1-16. En relación a la vieja hipótesis sostenida por parte de algunos representantes de la musicología española, véase López-Calo, *Historia de la música española, 3. Siglo XVII*, 25.

⁵¹³ Habida cuenta de la dificultad de trazar una distinción clara entre la polifonía a ocho o más voces que emplea técnicas propias de la policoralidad y la policoralidad estricta —caracterizada por la distinción entre dos o más coros, a menudo reforzada por el elemento espacial, que en todo momento mantienen su identidad e independencia armónica—, la búsqueda del origen del fenómeno ha llevado inevitablemente a valorar el papel desempeñado por otras zonas de Europa, como Flandes y Francia. Sobre el particular, véase Carver, «Polychoral Music: A Venetian Phenomenon?». De este modo, el papel de protagonismo exclusivo que anteriormente se había otorgado a los compositores activos en Venecia ha ido diluyéndose. No obstante, la importancia de la zona del Véneto para el desarrollo de la técnica de la policoralidad continúa siendo indiscutible.

⁵¹⁴ Fischer, *Die Psalmkompositionen in Rom um 1600 (ca. 1570-1630)*, 313-360; véase también O'Regan, «The Performance of Roman Sacred Polychoral Music in the Late Sixteenth and Early Seventeenth. Centuries: Evidence from Archival Sources», 2-3.

bibliografía publicada es vieja y a menudo de carácter general.⁵¹⁵ La aportación más reciente, por el momento pendiente de publicación, no constituye sino un primer acercamiento, aunque riguroso e interesante, que no pretende más que afianzar un punto de partida basado en los datos documentales disponibles y en el repertorio conservado.⁵¹⁶ A juzgar por los datos recogidos en la misma, todo apunta al entorno de la Capilla Real de Felipe II como el centro probable donde, durante las dos últimas décadas del siglo XVI, la policoralidad halló su más temprano desarrollo en contexto hispánico. A partir de allí, y sobre todo gracias al favor del que el estilo gozaría en tiempos de Felipe III, la práctica se difundiría gradualmente a las catedrales peninsulares, donde la gran mayoría de repertorio policoral conservado es posterior al 1600. A este centro de irradiación habría que añadir el posible influjo de la obra de Tomás Luís de Victoria.⁵¹⁷

Los primeros testimonios de música policoral conservados en la Península Ibérica datan de las dos últimas décadas del siglo XVI. Las primeras obras policorales de Francisco Guerrero, testimonios excepcionales anteriores a 1600 en el contexto catedralicio, fueron copiadas el año 1588 en *E-Sc17*, y presumiblemente compuestas pocos años antes.⁵¹⁸ Philippe Rogier, de quien López-Calo sugirió la posibilidad de haber tenido el mérito de iniciar la práctica policoral en España, publicó varias composiciones a varios coros en la década de 1590.⁵¹⁹ Finalmente, tenemos el caso de Victoria, afincado en Madrid desde 1586, y que para nosotros tiene máximo interés por ser el único compositor español del que conservamos salmos policorales fechados en el siglo XVI. A ellos dedicaremos nuestra atención en las siguientes páginas.

A lo largo de su vida, Victoria publicó un total de ocho salmos: el *Miserere mei* a cuatro voces y siete piezas policorales (Tabla 6.15). Con la excepción del *Laetatus sum*, que es a doce, las demás son a ocho voces repartidas en dos coros. Únicamente el *Ecce nunc benedicite* (Tabla 6.15, núm. 7), salmo de Completas y único entre los salmos policorales de Victoria que no pertenece al oficio de Vísperas, fue publicado cuando se encontraba ya residiendo en Madrid.⁵²⁰ Se incluyó en las *Missae, Magnificat*,

⁵¹⁵ Entre los trabajos fundacionales, cabe citar Querol, *Música barroca española, II. Polifonía Policoral Litúrgica*, IX-X y López-Calo, *Historia de la música española, 3. Siglo XVII*, 25-36. Otros trabajos posteriores que, sin embargo, evitan entrar en la cuestión del origen del lenguaje policoral en España son Castaño Perea, *Arquitectura y Música: Policoralidad en la Capilla Real del Alcázar de Madrid*, y Romero Naranjo, *Desarrollo de la policoralidad en España en el siglo XVII: Estudio de las obras litúrgicas en latín de Diego Durón de Ortega (1653 - 1731) comparado con sus antecesores y coetáneos*.

⁵¹⁶ Vicente, «Los orígenes de la música Policoral en España. Algunas hipótesis y muchas preguntas». Deseo agradecer al autor el que me brindara la posibilidad de consultar este trabajo antes de su publicación.

⁵¹⁷ *Ibid.*, 136 y 144.

⁵¹⁸ Ruíz, *La librería*, 126-127.

⁵¹⁹ López-Calo, *Historia de la música española, 3. Siglo XVII*, 34. La obra policoral de Rogier documentada de fecha más temprana es un *Magnificat* a 12 voces copiado por el copista de la Capilla Real en 1591. El documento en cuestión aparece recogido en Barbieri, *Biografías y documentos sobre música y músicos españoles (Legado Barbieri)*, 1:73. Citado en Sargent, *The Polyphonic Magnificat in Renaissance Spain: Style and Context*, 217.

⁵²⁰ Los salmos policorales de Victoria fueron repetidamente reeditados. Véase Cramer, *Tomás Luis de Victoria: A Guide to Research*, 3-45.

Motecta, Psalmi, & alia quam plurima (Madrid, 1600), donde además se reeditaron todos los salmos anteriores, por primera vez con acompañamiento de órgano.

Tabla 6.15. Tomás Luis de Victoria: salmos policorales

Núm.	Salmo	1a Edición	Voces
1.	Nisi Dominus	1576	8
2.	Super flumina babilonis	1576	8
3.	Dixit Dominus	1581	8
4.	Laudate, pueri	1581	8
5.	Laudate Dominum	1581	8
6.	Laetatus sum	1583	12
7.	Ecce nunc benedicite	1600	8

No es nuestra intención presentar aquí un análisis exhaustivo de los salmos policorales de Victoria, ya acometida anteriormente por otros.⁵²¹ Habida cuenta de la importancia del lenguaje policoral en compositores posteriores, no obstante, resulta interesante mencionar sus principales características con el fin de determinar en qué medida representan una ruptura con la tradición salmódica anterior y con el fabordón. Absolutamente esencial para esta cuestión, sin embargo, es justificar metodológicamente el ejercicio que nos disponemos a abordar.

La comparación de la salmodia policoral de Victoria con la tradición hispánica de salmodia polifónica presenta dos problemas básicos. El primero, y más evidente, es el hecho de que, con una excepción, todos sus salmos policorales fueron compuestos y publicados durante su etapa romana, por lo que cabría plantearse hasta qué punto deben ser incluidos en un estudio como el que nos ocupa. Es evidente que la trayectoria del compositor abulense no permite circunscribir, sin más, su producción musical en la tradición hispánica, por lo que la comparación con la salmodia peninsular anterior parece carecer de justificación. No obstante, resulta interesante estudiar dicha producción desde el punto de vista de su recepción y su posible influencia en el contexto musical ibérico. Disponemos de indicios que acreditan una cierta difusión en la Península Ibérica de algunas de las publicaciones romanas que incluían sus salmos y, lo que es más importante, del impreso de 1600, publicado en Madrid tras su regreso.⁵²²

⁵²¹ Véase, por ejemplo, Fischer, *Die Psalmkompositionen in Rom um 1600 (ca. 1570-1630)*, 324-332, Carver, *Cori spezzatti: The Development of Sacred Polychoral Music to the Time of Schütz*, 1:120-121, y Cramer, «Victoria's Psalm Settings: a Panorama of the Musical Styles in Use in the Late Sixteenth Century», 220-222.

⁵²² El éxito de la recepción de las publicaciones de Victoria, en especial de la de 1600, ha sido objeto de divergencias de opinión entre los especialistas. En algunos casos se afirma categóricamente que sus obras policorales gozaron de una gran influencia en la Península Ibérica y en el Nuevo Mundo. Véase,

Un segundo problema radica en la definición del género de las piezas que nos ocupan. Según Cramer, varios indicios sugieren que los salmos policorales de Victoria no fueron concebidos para ser interpretados como salmodia de Vísperas sino que se trataría de salmos-motetes.⁵²³ Así parece confirmarlo que fueran incluidos en sendas colecciones de motetes publicadas en 1583 y 1589.⁵²⁴ La razón principal aducida por Cramer es que las piezas emplean el texto completo de los salmos, por lo que no son aptas para la interpretación *alternatim* habitual. Otros testimonios italianos, no obstante, sugieren que este razonamiento requiere, cuanto menos, de un desarrollo más extenso. Los conocidos *salmi spezzatti* de Willaert incluyen también el texto íntegro, a pesar de haber sido concebidos para su interpretación en la liturgia de Vísperas. La estructura policoral se erigiría, en tal caso, como sustituta de la estructura *alternatim* tradicional entre canto llano y polifonía.

Recientemente se ha aducido el mismo razonamiento que Cramer en relación al uso que inicialmente se haría en la Península Ibérica de la salmodia de Victoria. El argumento está convenientemente respaldado por el hecho de que el propio Victoria denomina “motete” a su salmo *Laetatus sum* en una de las cartas autógrafas conservadas.⁵²⁵ Por lo demás, no conservamos casos de salmodia polifónica no policoral que no presente estructura *alternatim*. Sin embargo, el empleo del texto íntegro es una característica habitual de testimonios de salmodia policoral de compositores españoles posteriores, cuyas obras policorales emplean habitualmente salmos de Vísperas.⁵²⁶ Descartar la posibilidad de que se cantaran en dicho oficio por incluir el texto íntegro está fuera de lugar, por lo que es más probable que en el siglo

en este sentido, O'Regan, «What can the organ partitura to Tomás Luis de Victoria's Missae, Magnificat, motecta, psalmi et alia quam plurima of 1600 tell us about performance practice?», 1. Aunque expresada en términos más cautelosos, la misma valoración se colige de Vicente, «Los orígenes de la música Policoral en España. Algunas hipótesis y muchas preguntas», 137. En otros casos, en cambio, se advierte de la precaución con la que deben ser interpretados los escasos datos de que sobre el particular disponemos. Como Ruiz, «Recepción y pervivencia de la obra de Victoria en las instituciones eclesiásticas de la Corona de Castilla», 307 advierte, a nuestro entender de forma juiciosa, “doce ejemplares incompletos conservados... y menos de un 10 por ciento de ellos documentados... parecen unas cifras muy exiguas como para especular sobre el éxito editorial” de la publicación. Por otro lado, y tal como es señalado en Ruiz, «Creación del canon de polifonía sacra en las instituciones religiosas de la Corona de Castilla, 1550-1626», 219 y 223, es importante no confundir la recepción de una colección impresa con una forzosa incorporación de las composiciones que contiene al repertorio vivo de la institución correspondiente.

⁵²³ Cramer, «Victoria's Psalm Settings: a Panorama of the Musical Styles in Use in the Late Sixteenth Century», 221.

⁵²⁴ El *Super flumina Babilonis* apareció también en la de 1585, destinado explícitamente al Domingo de Cuadragesima. Al comentar esta pieza, Carver, *Cori spezzatti: The Development of Sacred Polychoral Music to the Time of Schütz*, 1:118, la denomina, aunque sin desarrollar la cuestión, como salmo-motete.

⁵²⁵ Ruiz, «Recepción y pervivencia de la obra de Victoria en las instituciones eclesiásticas de la Corona de Castilla», 345, nota 22.

⁵²⁶ Es el caso de todos los salmos policorales que hemos tenido la posibilidad de consultar, Joan Pau Pujol, Mateo Romero, Juan Bautista Comes, Gabriel Díaz, Gerónimo Vicente, Clemente Ymaña o Francisco de Losada. Para la salmodia policoral de Pujol, véase Capítulo 6. Las obras de Mateo Romero pueden consultarse en Etzion, *Matthei Rosmarini. Opera Omnia Latina, III. Cantica B. Mariae Virginis et Psalmi: 8&12 vocum*, 149-333. Las de Díaz, Vicente e Ymaña aparecen en Querol, *Música barroca española, II. Polifonía Policoral Litúrgica*, 18-56 y 78-94. Para tres salmos de Losada, finalmente, Pajares Barón, *Francisco Losada (h.1612-1667). Vida y obra de un maestro de capilla*, 77-137.

XVII mediara un cambio. La consulta de las prescripciones para el oficio de Vísperas de algunos ceremoniales de la época nos aclarará convenientemente esta cuestión.

En los ceremoniales de principios del siglo XVII no hallamos mención alguna al repertorio policoral. Comenzadas el 1581, pero no finalizadas hasta el 1609, disponemos de las *Tablas* que ordenan la intervención de los ministriles en la catedral de Sigüenza, donde se prescribe claramente la práctica *alternatim* en la salmodia de las primeras Vísperas de las fiestas principales, práctica que entra en clara contradicción con la salmodia policoral de texto íntegro.⁵²⁷ En 1625, por otro lado, se publicaron las *Constituciones* que habían de regir el ceremonial de la *Capilla del Colegio y Seminario del Copus Christi*, de Valencia, que prescribe explícitamente la alternancia de canto llano, órgano y fabordón en “todas las fiestas de primera clase”.⁵²⁸ Finalmente, encontramos una prescripción similar para el mismo oficio de las festividades de mayor rango en el ceremonial de la catedral de Sevilla redactado en 1630 por Vicente de Villegas, maestro de ceremonias de la misma entre 1615-1636.⁵²⁹

Los tres testimonios citados apuntan a una difusión tardía de la policoralidad en el contexto catedralicio en relación al inicio de la práctica en la Capilla Real.⁵³⁰ Por otro lado, ilustran la dificultad que, desde el punto de vista del ceremonial, tendría la incorporación de los salmos policorales de Victoria en el seno la liturgia de las instituciones eclesiásticas hispánicas durante la época en que fueron publicados, respaldan la hipótesis de que inicialmente fueran interpretados como motetes. Ello no significa, no obstante, que entrado el siglo XVII no pudieran incorporarse a dicha liturgia. La ausencia de referencias a la policoralidad en los tres ceremoniales citados, en efecto, debe ser atribuida a su fecha temprana.

El nuevo ceremonial hispalense de 1687 dispone que el primer salmo del oficio de Vísperas de las fiestas de “primera clase” debía de ser interpretado “siempre a coros”, esto es, en policoralidad.⁵³¹ En el caso de los salmos tercero y quinto, la elección entre la policoralidad y la práctica tradicional, en *alternatim*, dependía de la distinta solemnidad de la fiesta.⁵³² El testimonio da cuenta de la pervivencia de la salmodia polifónica a cuatro voces compuesta a lo largo del siglo XVI y que, como sabemos,

⁵²⁷ Suárez-Pajares, *La Música en la Catedral de Sigüenza, 1600-1750*, 1:91 y 119-120.

⁵²⁸ Este ceremonial aparece íntegramente publicado por Olson, «Required Early Seventeenth-Century Performance Practices at the Colegio-Seminario de Copus Christi, Valencia», 26-38. Los datos aquí citados se encuentran en *Ibid.*, 33..

⁵²⁹ Ruíz, *La librería*, 231 y 240.

⁵³⁰ Hipótesis planteada por Vicente, «Los orígenes de la música Policoral en España. Algunas hipótesis y muchas preguntas», 133.

⁵³¹ Deseo agradecer a Juan Ruiz la posibilidad de consultar su transcripción de este ceremonial, así como sus comentarios y observaciones sobre el particular. El contenido del documento coincide además con lo ordenado en un *Compendio de las obligaciones de ministriles*, cuyo año de impresión rondaría entre finales del siglo XVII y principios del XVIII. En él se establece que en las fiestas de mayor rango los ministriles no tocaban en los salmos primero y quinto de Vísperas, sino al final de los mismos. Véase Ruíz, *La librería*, 231 y 363.

⁵³² El contenido de este documento coincide además con lo ordenado en un *Compendio de las obligaciones de ministriles*, cuyo año de impresión rondaría entre finales del siglo XVII y principios del XVIII. En él se establece que en las fiestas de mayor rango los ministriles no tocaban en los salmos primero y quinto de Vísperas, sino al final de los mismos. Juan Ruiz, Ruíz, *La librería*, 231 y 363.

continuó siendo copiada en manuscritos musicales durante largo tiempo. La aparición de la policoralidad no significó en ningún caso la sustitución del repertorio anterior, sino la posibilidad de disponer de una más amplia variedad de tipologías compositivas en cuanto a elaboración musical se refiere, que serían incorporadas a la liturgia en función de la solemnidad de la celebración.⁵³³ La salmodia policoral, interpretada en las fiestas de mayor rango, desempeñaría la misma función que medio siglo antes pudo desempeñar el fabordón elaborado respecto a las fórmulas de versículo único.

La prescripción de la policoralidad para el oficio de Vísperas en ceremoniales de la segunda mitad del siglo XVII constituye prueba irrefutable para uno de los contextos —nada impide descartar que también se emplearan a modo de motetes— en que eran interpretados los salmos polifónicos con texto íntegro escritos por los compositores antes mencionados. De este modo, nos encontramos ante uno de los elementos de ruptura más importantes de la nueva tipología salmódica, a saber, el sacrificio de la práctica plurisecular de interpretación *alternatim*.

Como es propio del lenguaje policoral, la característica fundamental de los salmos de Victoria es la interacción antifonal de los distintos coros, que habitualmente encabalgan sus intervenciones.⁵³⁴ Aunque la textura básica en la que cada uno de ellos desarrolla su discurso musical es la homofonía, en ocasiones las intervenciones son de carácter contrapuntístico. Esta mezcla de texturas es una de los rasgos característicos del estilo policoral de Victoria, y continuará presente en colecciones de autores posteriores.⁵³⁵

La organización del discurso musical de los salmos policorales de Victoria en relación al texto es variable. A grandes rasgos, podemos diferenciar dos procedimientos básicos. El primero consiste en aprovechar las unidades textuales principales del salmo —versículos y hemistiquios—, para proceder a la alternancia entre los dos coros. El segundo es la alternancia de pasajes cortos, que se produce en estrecha correspondencia con la repetición de palabras o pequeños fragmentos de texto. El único salmo nuevo del impreso de 1600, el *Ecce nunc benedicite*, está construido exclusivamente a base de este procedimiento. Quizás ligado al uso sistemático del mismo, este salmo es excepcional en la medida que no presenta pasajes de contrapunto imitativo. En aquellas obras en las que se combinan los dos procedimientos, en cambio, el resultado es una estructura seccionada que alterna versículos en dos estilos distintos: estrictamente policorales con otros a cuatro voces.⁵³⁶

⁵³³ La convivencia de repertorio policoral y salmodia a cuatro voces, así como el sacrificio de la práctica *alternatim*, son idénticos a lo acontecido en el caso del *Magnificat*. Sobre el particular, véase Sargent, *The Polyphonic Magnificat in Renaissance Spain: Style and Context*, 214-224.

⁵³⁴ Cramer, «Victoria's Psalm Settings: a Panorama of the Musical Styles in Use in the Late Sixteenth Century», 221.

⁵³⁵ Vicente, «Los orígenes de la música Policoral en España. Algunas hipótesis y muchas preguntas», 146.

⁵³⁶ El carácter paradigmático del *Ecce nunc benedicite* respecto al estilo policoral tardío de Victoria es observado por Carver, *Cori spezzatti: The Development of Sacred Polychoral Music to the Time of Schütz*, 1:120-121.

El recurso habitual de la repetición de palabras o pequeños pasajes constituye otra de las rupturas principales respecto de la salmodia polifónica anterior. En efecto, la vieja forma bipartita recitado-cadencia, resultado de la correspondencia con la forma de la salmodia monódica, deja paso a una estructura *durchkomponierte* que nada tienen que ver con la primera. En este sentido, aunque la estructura formal y sintáctica del texto continúa ejerciendo una función esencial para la organización de la pieza, en nada puede distinguirse del papel que desempeña en otros géneros compositivos.

Los salmos policorales de Victoria no hacen un uso sistemático de los tonos salmódicos. En tres de ellos aparece parafraseado o bien como *cantus firmus*, en el caso del *Dixit Dominus*.⁵³⁷ En el resto, en cambio, el tono es difícil de identificar. Nuevamente, nos hallamos ante un elemento que contrasta con el tratamiento habitual que recibe el *cantus firmus* en la salmodia a cuatro voces.

Un tema del mayor interés en relación con la importancia histórica que ocupa la salmodia de Victoria, y concretamente la edición de 1600, es la incorporación del acompañamiento de órgano. Su impacto sobre el estilo o forma de las composiciones es, no obstante, ciertamente menor. Si la edición de 1600 incluye todos los salmos publicados en Roma, la inclusión del acompañamiento no indujo a ninguna modificación de los mismos.⁵³⁸

Las investigaciones más recientes han sacado a la luz que la inclusión del acompañamiento de órgano por parte de Victoria respondía en realidad a un criterio práctico. Tal como da a entender el propio compositor en una carta de 1601 dirigida al cabildo de la catedral de Jaén, la presencia de un órgano que interpreta la misma música que uno de los coros ofrecía la posibilidad de sustituir a dicho coro, o incluso todo el conjunto por un solista acompañado del órgano, de modo que las obras incluidas en la colección podían ser interpretadas en centros que contaban con recursos musicales limitados.⁵³⁹ Se buscaba, en otras palabras, asegurar el mayor éxito editorial.

En resumen, incluso un sucinto estudio de los salmos policorales de Victoria demuestra que el nuevo lenguaje significó una ruptura importante con la tradición anterior, aunque en ningún caso la desplazó. Las novedades principales afectan a la estructura general de las piezas. Por un lado, porque se abandona la segmentación inherente a la práctica *alternatim*. Por otro, porque el juego de preguntas y respuestas breves característico del lenguaje policoral sustituye a la forma bipartita tradicional. En algunos salmos de Victoria perduran, además, características tradicionales, como son la

⁵³⁷ Ibid., 1:120. Véase también Cramer, «Victoria's Psalm Settings: a Panorama of the Musical Styles in Use in the Late Sixteenth Century», 221.

⁵³⁸ Las diferencias existentes entre la música del Coro I y el acompañamiento responden a modificaciones destinadas a subsanar la falta de autonomía armónica que, como hemos mencionado anteriormente, se da en ocasiones en dicho coro. Se arreglan los acordes en segunda inversión y se subsana la ausencia de terceras. Sobre el particular, véase O'Regan, «What can the organ partitura to Tomás Luis de Victoria's Missae, Magnificat, motecta, psalmi et alia quam plurima of 1600 tell us about performance practice?», 5.

⁵³⁹ Ibid., 2.

variedad en el número de voces y el empleo ocasional del ritmo ternario.⁵⁴⁰ Es tentador, finalmente, establecer un vínculo con la tradición en lo que se refiere al empleo dominante de la homofonía. Este elemento, sin embargo, aparece igualmente en otros géneros litúrgicos, por lo que resulta más adecuado atribuirlo a los principios estructurales del nuevo lenguaje que vincularlo de forma específica con la tradición salmódica.

6.2.1. Entre el Renacimiento y el Barroco: los salmos de Joan Pau Pujol

Deseamos finalizar el presente capítulo con un caso evidente de convivencia entre la salmodia polifónica de tipología tradicional cultivada durante la segunda mitad del siglo XVI y el nuevo lenguaje policoral. Se trata de un conjunto de salmos compuestos por Joan Pau Pujol para la liturgia de Vísperas de la festividad de San Jorge, patrón del Principado de Cataluña y de su principal órgano legislativo, la Diputación del General o Generalidad, y que fueron copiados por el propio compositor en diversos manuscritos durante el primer cuarto del siglo XVII.

Nacido el año 1570 en Mataró (Barcelona), Pujol desarrolló toda su trayectoria como compositor y organista en centros de la antigua Corona catalano-aragonesa. Se formó como niño de coro en la catedral de Barcelona, donde con veintitrés años fue nombrado ayudante del maestro de capilla, para pasar luego a ocupar el cargo de maestro de canto en la Seo metropolitana de Tarragona. Dos años más tarde pasó a ostentar el mismo cargo en el Pilar de Zaragoza, donde permaneció hasta 1612. Regresó entonces a Barcelona y, hasta su muerte, acaecida en 1626, se encargó del magisterio de la capilla de la catedral, al tiempo que se ocupó de dirigir la actividad musical de la capilla del Palacio de la Generalidad.⁵⁴¹

La Generalidad de Cataluña, creada a finales del siglo XIII por Jaime II (1291-1327), tomó como patrono a San Jorge desde tiempos muy tempranos.⁵⁴² No fue hasta el siglo XV, no obstante, y especialmente a partir de convertirse en fiesta preceptiva diocesana en 1456, cuando la festividad empezó a ganar en importancia y popularidad. Desde entonces, la fiesta religiosa iría siempre acompañada de una jornada festiva. Aunque el día de San Jorge es el 23 de abril, la celebración importante se realizaba el domingo siguiente, e incluía los oficios de Vísperas y Completas de la vigilia, así como la misa, Vísperas y Completas del día. A pesar de que la festividad no fue incluida en el Breviario de 1568, siguió celebrándose ininterrumpidamente hasta que, en 1664, y tras reiteradas solicitudes de los miembros de la Generalidad, volvió a ser oficializada por Alejandro VII.

⁵⁴⁰ Un procedimiento interesante, por cuanto vincula las tradiciones italiana e hispánica, es el uso de la misma música para las doxologías de distintos salmos y *Magnificat*. Sobre el particular, véase Carver, *Cori spezzati: The Development of Sacred Polychoral Music to the Time of Schütz*, 1:120.

⁵⁴¹ Ros-Fábregas, «Pujol, Joan Pau», 593.

⁵⁴² Los datos aquí citados sobre la festividad y la interpretación en ella de música polifónica proceden de Anglés, *Johannis Pujol. Opera omnia, II. In festo Beati Georgii, XXXVIII-XL*.

Los oficios y misa de la vigilia y la festividad se celebraban en la capilla particular dedicada al santo, situada en el Palacio de la Diputación, e incluían música polifónica vocal e instrumental. Al carecer la Diputación de músicos propios, la capilla encargada de la polifonía era normalmente la de la catedral, aunque algunas veces lo había sido la capilla de la importante iglesia parroquial de Santa María del Mar. Ocasionalmente pudieron participar cantores que estuvieran de paso, como sucedió en 1533, cuando, estando Carlos V en Barcelona, se unieron las dos capillas imperiales.

Los salmos de Pujol documentados ascienden a más de setenta, si bien algunas de las fuentes que los copiaban desaparecieron durante la Guerra Civil española (1936-1939).⁵⁴³ En nuestro estudio nos basamos en el contenido de cuatro fuentes conservadas en la Biblioteca de Catalunya que conforman el contenido de los cuatro volúmenes de la *Opera omnia* del compositor hasta ahora publicados.⁵⁴⁴

Dos de los cuatro manuscritos (*E-Bbc M786* y *E-Bbc M789*) fueron ofrecidos el año 1614 personalmente por Pujol a los diputados del General, tal como atestigua una referencia conservada del pago que el compositor recibió por ellos.⁵⁴⁵ La copia de los otros dos (*E-Bbc 787* y *E-Bbc M789*) ha sido fechada entre 1623-1626 gracias a la mención en el prólogo de los nombres de los diputados a los que iban dedicados, y que ocuparon sus respectivos cargos en dicho trienio. El contenido de los dos pares de manuscritos es similar: incluyen en cada caso el repertorio polifónico necesario para los tres contextos litúrgicos principales de la festividad de San Jorge, esto es, los oficios de Vísperas y Completas de la vigilia, y la misa y oficios de Vísperas y Completas del día de la festividad.

Por lo que se refiere al repertorio salmódico, los cuatro manuscritos que nos ocupan tienen un especial interés (Tabla 6.16). A juzgar por el contenido de cada par de manuscritos, cabe la posibilidad de que Pujol organizara el repertorio en función del día al que iba destinado. En una de las fuentes de cada par, *E-Bbc M789* y *E-Bbc M788*, se incluiría la música para las Vísperas y las Completas de la vigilia. La salmodia de estas fuentes, a cuatro voces, presenta una estructura *alternatim*. Las otras copiarían el repertorio interpretado en el día de la fiesta, como parece inferirse del hecho de que son las únicas que copian música para la misa.⁵⁴⁶ Los salmos de estas fuentes son policorales, a ocho voces, y presentan íntegro el texto del salmo. El testimonio parece un buen ejemplo de la convivencia de ambas tipologías y de su inclusión en el culto en función de la solemnidad de la celebración.

⁵⁴³ Para una relación completa de las fuentes con obras de Pujol que se conservaban antes de la Guerra, así como inventarios de su contenido, véase *Ibid.*, XII-XXVI.

⁵⁴⁴ La edición de la *Opera omnia* de Pujol fue iniciada con los dos volúmenes Anglés, *Johannis Pujol. Opera omnia, I-II. In festo Beati Georgii*. En fechas recientes, a ellos se han añadidos dos volúmenes, a saber, Anglés y Casademunt, *Johannis Pujol. Opera Omnia, III-IV*.

⁵⁴⁵ Anglés, *Johannis Pujol. Opera omnia, II. In festo Beati Georgii*, XII y LXV.

⁵⁴⁶ Inventarios completos del repertorio incluido en las cuatro fuentes puede consultarse en *Ibid.*, XII-XIV.

Tabla 6.16. Joan Pau Pujol: salmos en *E-Bbc M786-789*

Fuente	Núm.	Fols. ⁵⁴⁷	Salmo	Tono	Voces	Oficio
M786	1.	2v-8	Dixit Dominus	I	4	Vísperas
	2.	8v-15	Confitebor tibi	VIII	4	
	3.	15v-21	Beatus vir	VI	4	
	4.	21v-27	Laudate, pueri	VIII	4	
	5.	27v-29	Laudate Dominum	IV	4	
	6.	29v-35	Credidi	I	4	
	7.	44v-51	Cum invocarem	VIII	4	Completas
	8.	51v-56	In te, Domine, speravi	VIII	4	
	9.	56v-66	Qui habitat	VIII	4	
	10.	66v-70	Ecce nun	VIII	4	
M789	1.	1-1v	Dixit Dominus	VIII	8	Vísperas
	2.	2-2v	Beatus vir	II	8	
	3.	3	Laudate Dominum	?	8	
	4.	3v-4	Credidi	?	8	
	5.	23v	Confitebor (1 v. + doxología)	VII	4+8	
	6.	24	Laudate, pueri (1 v. + doxología)	VIII	4+8	
	7.	24v	Cum invocarem (1 v. + doxología)	VIII	4+8	Completas
	8.	25	In te, Domine, speravi (1 v.) ⁵⁴⁸	VIII	4+8	
	9.	25	Qui habitat (1 v.)	VIII	4+8	
	10.	25	Ecce nunc (1 v. + doxología)	VIII	4+8	
M788	1.	2v-7	Dixit Dominus	VIII	4	Vísperas
	2.	7v-13	Confitebor tibi	VII	4	
	3.	13v-18	Beatus vir	II	4	
	4.	18v-23	Laudate, pueri	VIII	4	
	5.	23v-25	Laudate Dominum	II	4	
	6.	25v-30	Credidi	II	4	
	7.	41v-47	Cum invocarem	VIII	4	Completas
	8.	47v-52	In te, Domine, speravi	VIII	4	
	9.	52v-62	Qui habitat	VIII	4	
	10.	62v-65	Ecce nun	VIII	4	
M787	1.	1	Dixit Dominus	I	8	Vísperas
	2.	2v	Laudate Dominum	VI?	8	
	3.	3v	Credidi	I	8	
	4.	21+22v	Confitebor (1 v. + doxología)	VIII	4+8	
	5.	21v+23	Beatus vir (1 v. + doxología)	VI	4+8	
	6.	22+23v	Laudate, pueri (1 v. + doxología)	VIII	4+8	
	7.	19	Cum invocarem (1 v. + doxología)	VIII	4+8	Completas
	8.	19-19v	Qui hábitat (2 vv. + doxología)	VIII	4+8	
	9.	20	Cum invocarem (2 vv. + doxología)	VI	4+8	
	10.	20	In te, Domine, speravi (idem)	VI	4+8	
	11.	20v	Qui habitat (idem)	VI	4+8	
	12.	20v	Ecce nunc (idem)	VI	4+8	

⁵⁴⁷ Los dos manuscritos con música policoral están formados por varios cuadernos que corresponden a las distintas voces de los respectivos coros. Para la foliación, seguimos la voz del Cantus del Coro I.

⁵⁴⁸ Este versículo y el siguiente no llevan doxología. Sin duda, el hecho de que todos los salmos de Completas se canten en el mismo tono, permitiría repetir la doxología del *Cum invocarem* anterior.

Hay un detalle, no obstante, que parece contradecir la hipótesis de que las fuentes fueran efectivamente organizadas de la forma que acabamos de sugerir. Se trata de que todos los manuscritos contienen el repertorio necesario para dotar de polifonía a las Vísperas de los dos días.⁵⁴⁹ Al margen de las distintas posibilidades de combinación del repertorio de cada par de fuentes durante los dos días de la celebración, parece que Pujol compiló el repertorio necesario en ambas tipologías compositivas. Acaso el motivo radicaría en la posibilidad de escoger entre salmodia a cuatro voces o policoral en función de los efectivos musicales disponibles.

Otro elemento del conjunto que plantea incógnitas es que los tonos de los salmos para Vísperas de *E-Bbc M789* y *E-Bbc M788* no coinciden entre sí, por lo que aparentemente estarían concebidos para acompañar a dos grupos distintos de antífonas. Si la falta de correspondencia entre salmos y antífonas sería fácilmente solucionada mediante la transposición de las segundas, en un caso como el que nos ocupa, en el que el repertorio está destinado a una festividad concreta, dicha posibilidad carece aparentemente de lógica.⁵⁵⁰ Una incógnita similar se desprende del grupo de salmos para Completas de *E-Bbc M787*: junto a varios testimonios de Tono VIII —el mismo tono en que se encuentran los salmos de Completas de las tres fuentes restantes—, Pujol copió un grupo de Tono VI.

Las características de las piezas a cuatro voces coinciden con las de Robledo y Navarro.⁵⁵¹ Se trata de salmos de tipología tradicional que, con alguna excepción, precinden de las entradas de tipo imitativo. Los recursos empleados por Pujol para imprimir variedad a los distintos versículos se centran en aspectos que nos son conocidos, si bien el empleo específico de dichos recursos perfila un acercamiento personal por parte del compositor (Tablas 6.217 y 6.18). Cabe señalar que, a pesar de

⁵⁴⁹ Las fuentes con salmodia a cuatro voces copian seis salmos pertenecientes a dicho oficio cada una. Los cinco primeros salmos, 109-112 y 116, se corresponden con el formulario de las primeras Vísperas del Común de un Mártir, y se interpretarían en la vigilia. Tomando los cuatro primeros y sustituyendo el quinto por el *Credidi*, obtenemos el formulario de las segundas Vísperas de dicho Común, que se destinaría al día de la festividad. A su vez, las fuentes que copian salmodia policoral incluyen el repertorio necesario para la vigilia y la festividad. *E-Bbc M786* copia los salmos 109, 111, 116 y 115, es decir, el primero, tercero y quinto de las primeras Vísperas del Común de un Mártir, seguidos del quinto de las segundas Vísperas. La repetición de los dos primeros en las segundas Vísperas daría como resultado el disponer de un grupo equivalente al de las primeras. En el caso de *E-Bbc M787*, únicamente el primero y quinto de ambos oficios, de nuevo contando con la repetición del primero, reciben tratamiento policoral completo.

⁵⁵⁰ A no ser que el compositor tomara salmos compuestos para otras festividades y los compilara de nuevo en las fuentes que nos ocupan.

⁵⁵¹ Hasta donde sabemos, un único trabajo se ha ocupado de definir algunos de los rasgos de la salmodia de Pujol. Se trata de Gregori, «La música litúrgica de Joan Pau Pujol», 119-135. Es interesante mencionar este estudio, pues representa un paradigma extremo de la inconveniencia de acometer el análisis de un fabordón desde un enfoque formal que no tenga en cuenta el origen técnico del género. En su trabajo, Gregori procede a un análisis retórico de un fabordón de Pujol. En palabras del musicólogo, en este sentido, la homofonía de la sección del recitado responde a la aplicación de un *noema*, figura retórica que busca, mediante el uso de la homofonía, realzar la importancia del texto correspondiente. El uso de la homofonía en el recitado de cualquier fabordón, sin embargo, se deriva de su vinculación con el tono salmódico, y es común a todos los testimonios del género. Identificar en el mismo un recurso retórico carece, así, de todo fundamento. Tal como Bradshaw, *The falsobordone*, 23 señaló convenientemente, los recursos retóricos son totalmente ajenos al fabordón clásico.

que los principales rasgos se mantienen inalterados, identificamos diferencias entre los salmos de las colecciones de *E-Bbc M789* y *E-Bbc M788*, acaso debidas a una cierta distancia en el tiempo entre los respectivos procesos de composición.

Tabla 6.17. Joan Pau Pujol, *E-Bbc M789*: disposición del *cantus firmus* en los salmos y características

	v.2	v.4	v.6	v.8	v.10	v.12	v.14	v.16	Doxología
1.	Ctr	Ctr/Btr	Ctr - (C ₁ tr /C ₂ tr)						C
2.	C	C	C	C - (C ₂)	C				C
3.	C	C	C - (C ₂)	C					C*
4.	C	C	C	C - (C ₂)					C
5.	C								T
6.	Ctr	Ctr	Ctr - (C ₂ tr)	Ctr					Ctr*
7.	C	C	T	C - (C ₁)	T				C
8.	C	C/B	C/B	C? - (?)					C
9.	T	T	?	A	B - (C ₂)	C/T	C/T	C/B	C
10.	C	T							C - (C ₂)

C=cantus; A=Altus; T=Tenor; B=Bajo; C/A=migración en el seno de un mismo versículo; ?=cf de identificación dudosa; tr=cf transportado; C - C=versículo alternativo; () = C₁C₂AT; *=metro ternario

Tabla 6.18. Joan Pau Pujol, *E-Bbc M78*: disposición del *cantus firmus* en los salmos y características

	v.2	v.4	v.6	v.8	v.10	v.12	v.14	v.16	Doxología
1.	C	C	Atr	T					C
2.	C	Atr	Ttr	Btr	C				T
3.	Ctr	A	Ttr	Ctr					Ctr
4.	C	Atr	Atr	C					T
5.	Ctr								A
6.	Ctr	Ctr	Ttr/Ctr	Ctr					A
7.	T	T	Ctr/Atr	¿/C	Ctr/T				T
	v.1	v.3	v.5	v.7	v.9	v.11	v.13	v.15	
8.	Ctr/Atr	Ctr/Atr	T/C						¿/C - (C ₂)
9.	T	¿/T	T/?	¿/?/T	T	¿/T - C	T/Atr	¿/T/Atr	Ctr/C
10.	Atr	T							Ctr

C=cantus; A=Altus; T=Tenor; B=Bajo; C/A=migración en el seno de un mismo versículo; ?=cf no identificable; tr=cf transportado; C - C=versículo alternativo; () = C₁C₂AT; *=metro ternario

Los rasgos formales y estilísticos de estos salmos presentan un vínculo evidente con las fórmulas de fabordón de tipología embellecida. A la sección del recitado, de carácter marcadamente homofónico y por lo tanto silábico, se contraponen una cadencia de tipo contrapuntístico y ligeramente adornada. No obstante, en la colección de *E-Bbc M788*, más tardía, detectamos cierto incremento de la elaboración de la factura. El recurso del *cantus firmus migrans*, por un lado, se emplea en esta colección de forma más sistemática. También son empleados recursos destinados a truncar la homofonía de la sección del recitado, como la introducción de pequeños pasajes ornamentales o el ligero desplazamiento rítmico de alguna de las voces. La longitud de la cadencia puede incrementarse sensiblemente, previa aplicación de un procedimiento muy habitual en los salmos de Pujol, a saber, la modificación del tono salmódico. En algunos casos, dichas cadencias incluyen breves pasajes imitativos y pausas que truncan la continuidad del discurso, así como repeticiones de fragmentos de texto (Ej. 6.23).⁵⁵²

Ejemplo 6.23. Joan Pau Pujol, *Beatus vir*: elaboración de la cadencia

The image shows a musical score for the 'Beatus vir' canticle. It consists of four staves, each representing a different vocal part. The lyrics are written below each staff. The text is: 'ab au-di-ti-o-ne ma-la non ti-me-bit, non ti-me-bit, non ti-me-bit.' The score illustrates the 'elaboración de la cadencia' (elaboration of the cadence) through various melodic and rhythmic treatments of the same text across different parts. The first staff shows a simple, homophonic setting. The second staff introduces a more complex, ornamented melody. The third staff shows a further elaboration with a different melodic contour. The fourth staff provides a bass line that complements the other parts. The score is in a key with one flat (F major or D minor) and a 4/4 time signature.

El recurso principal empleado por el compositor para dotar de variedad a sus colecciones de salmos es la modificación del *cantus firmus*. Aunque por lo general su identificación no presenta problemas, el tono salmódico es ornamentado de forma recurrente. En ocasiones, el grado de modificación incluso hace difícil una identificación clara. Respecto a la tradición melódica de los tonos, cabe destacar la identificación de la distinción modal característica entre los salmos de Tono I y VI, así como el empleo de la *differentia* de tradición romana en los de Tono VIII.

⁵⁵² Una distinción similar puede hacerse entre los salmos de Vísperas y los de Completas: la factura de aquellos destinados a este último contexto presenta, por lo general, una mayor elaboración. En ambas fuentes, los casos excepcionales en los que el contrapunto imitativo se emplea al inicio de un hemistiquio, ocurren en la salmodia de dicho oficio.

Aunque Pujol emplea el recurso del cambio de tésituras, su uso se limita a versículos sueltos que aparecen rubricados con las palabras *si placet*, de tal modo que podían ser interpretados en sustitución del versículo correspondiente. Frente a la formación habitual CATB, los versículos alternativos presentan la formación C₁C₂AT. No hallamos rastro, por el contrario, de versículos en los que la textura sea ampliada o reducida.

Pasemos ahora a prestar atención a la salmodia policoral.⁵⁵³ A juzgar por algunas obras conservadas en fuentes de la catedral de Zaragoza, parece que Pujol compuso sus primeros salmos policorales durante su magisterio en la misma, entre los años 1595-1612.⁵⁵⁴ Lamentablemente, no disponemos de datos acerca de la llegada de la música policoral a esta institución, y por lo tanto es imposible determinar de qué modelos pudo servirse el compositor para familiarizarse con este estilo compositivo. El panorama cambia, no obstante, si atendemos a su período barcelonés. A su regreso en 1612, Pujol recibió los libros que estaban en poder del maestro de capilla anterior, de los que a partir de entonces tendría que hacerse cargo. En el inventario de los mismos, afortunadamente conservado, hallamos varios de los impresos de Victoria que contenían obras policorales y, más concretamente, sus salmos (Tabla 6.19).⁵⁵⁵

La referencia más interesante del inventario es sin duda la que corresponde al impreso de *Missae, magnificat, motecta, psalmi, et alia* de 1600. Aunque no podemos asegurar que los salmos contenidos en el mismo fueran efectivamente interpretados en la catedral de Barcelona en los años en que Pujol ocupó su cargo, es difícil imaginar que el compositor no los aprovechara para estudiar el acercamiento de Victoria al nuevo estilo. Sin disponer de más datos que completen el panorama del desarrollo temprano de la policoralidad en España, sin embargo, un ejercicio de comparación carece del más mínimo fundamento metodológico. Valga el caso, no obstante, para ilustrar una posible vía de contacto entre la obra de Victoria y un compositor de la generación posterior.

⁵⁵³ Junto a los salmos de Vísperas a los que nos hemos referido, al final de *E-Bbc M786* y *E-Bbc M787* hallamos versículos sueltos de la salmodia de Completas, así como de los salmos de Vísperas que no aparecen al inicio. Tales versículos, a cuatro voces interpretadas por el primer coro, están acompañados de una doxología policoral a ocho. Las posibilidades de interpretación para los versículos restantes de cada salmo serían numerosas: canto llano, órgano, ministriles, o bien polifonía a cuatro voces copiada en alguna de las fuentes presentadas anteriormente. Disponemos, en efecto, de referencias documentales de 1558 que explicita la alternancia de canto llano, polifonía, órgano y ministriles durante la liturgia de la festividad de San Jorge en la capilla del Palacio de la Diputación en Barcelona. Véase Anglés, *Johannis Pujol. Opera omnia, II. In festo Beati Georgii*, XLII.

⁵⁵⁴ Se trata de un *Beatus vir* y un *Laudate, pueri*, ambos a ocho voces, copiados en una fuente conservada en el archivo de El Pilar de Zaragoza. Véase Calahorra, *La música en Zaragoza en los Siglos XVI y XVII*, 2:142.

⁵⁵⁵ El inventario completo puede ser consultado en Anglés, *Johannis Pujol. Opera omnia, II. In festo Beati Georgii*, VIII.

Tabla 6.19. Impresos de Victoria en la catedral de Barcelona (año 1612)

Referencia en el inventario de 1612	Edición
Item altre llibre de paper, de cant de orgue, imprès, del mateix autor, de misses de Victoria amb cobertes de pergami amb cartró.	<i>Missarum libri duo</i> (Roma 1583), o bien <i>Missae liber secundus</i> (Roma, 1592). ⁵⁵⁶
Item altre llibre de paper de la forma major, de cant de orgue, estampat, de himnes de Victoria, amb cobertes de cartró y cobertes de pergami.	<i>Hymni totius anni</i> (Roma, 1581), o bien <i>Hymni totius anni</i> (Venecia, 1600). ⁵⁵⁷
Item altre llibre de paper, de la forma major, de cant de orgue, estampat, de Victoria, lo qual conté les Passias i responsos i lamentacions de Setmana Santa, mab cobertes de pergami amb cartró.	<i>Officium Hebdomadae Sanctae</i> (Roma, 1585)
Item deu llibres, vuit petits y dos mitjaners, de misses y altres coses de cant de orgue, estampats, del mateix autor Tomas Victoria, amb cobertes de cuir vermell amb uns fils d'or.	<i>Missae, magnificat, motecta, psalmi, et alia</i> (Madrid 1600)

Los salmos policorales de Pujol emplean el texto del salmo íntegro. Únicamente el comienzo del salmo inicial, el *Dixit Dominus*, no recibe tratamiento polifónico. Así sucede en ambas colecciones, que estarían precedidas por una entonación en canto llano. Como en el caso de Victoria, el lenguaje policoral de Pujol se caracteriza por una mezcla de pasajes en estricta homofonía, claramente predominantes, y pasajes en contrapunto imitativo. Con la excepción del *Credidi* de *E-Bbc M786* todos ellos se inician de la misma forma, a saber, con una extensa entrada de tipo imitativo que es interpretada íntegramente por el primer coro. Contraviniendo la correspondencia habitual entre categoría litúrgica y estilo, el tratamiento de la salmodia policoral de Pujol es, en este sentido, indistinguible del que aplicó sus a cánticos.

La salmodia policoral de Pujol hace un uso menos extensivo de la alternancia de pasajes largos que la de Victoria. En contadas ocasiones un mismo coro se encarga de la interpretación íntegra de un versículo, y en tales casos nunca se evita el encabalgamiento con la posterior intervención del otro coro. Dos excepciones a la

⁵⁵⁶ Aunque a partir de este inventario no es posible determinar cuál de los dos es, la presencia de un libro mencionado como *Missae quotuor etc.* —título del segundo libro de misas— en un inventario realizado tras la muerte de Pujol sugiere que se trata del mismo ejemplar. Para el inventario completo, véase, *Ibid.*, IX.

⁵⁵⁷ Habida cuenta de que el primer libro de himnos también incluía salmos y éstos no se especifican en el inventario, por otra parte bastante rico en detalles, probablemente la entrada se refiera al libro de 1600.

ausencia de cesuras que caracteriza la salmodia policoral de Pujol las encontramos antes de las doxologías del *Dixit Dominus* y el *Beatus vir* de *E-Bbc M787*. Se trata de una diferencia respecto a la colección más temprana, en la que hallamos una única cesura, antes de la doxología del *Laudate Dominum*, y ello probablemente debido al cambio a metro ternario que en este momento se produce.

El procedimiento de alternancia más habitual empleado por Pujol son las intervenciones breves, a menudo acompañadas de la repetición de palabras o pequeños pasajes textuales. Cabe destacar un uso retórico ocasional de este recurso. En ambas colecciones, el primer versículo del salmo *Credidi* es interpretado íntegramente por el Coro I. El primer hemistiquio del siguiente versículo corre a cargo del Coro II y en el segundo la palabra *omnis* es aprovechada para incorporar una serie de repeticiones de excepcional extensión en las que se alternan ambos coros (Ej. 6.24). En las dos colecciones se produce un cambio a metro ternario en la palabra “Jerusalem” del mismo salmo, lo que también sugiere un sentido retórico, acaso relacionado con la vinculación de Jerusalén con la propia Iglesia católica.

Ejemplo 6.24. Joan Pau Pujol, *Credidi*: uso retórico de las repeticiones

The image displays a musical score for the piece 'Credidi' by Joan Pau Pujol. It consists of two systems of four staves each, representing four voices. The lyrics are written below the notes. The first system shows the beginning of the piece with the lyrics: 'o - mnis ho - mo, o - mnis ho - mo men - dax, o - mnis ho - mo men - dax, o - mnis ho - mo men - dax.' The second system continues with: 'me - o, o - mnis ho - mo, ho - mnis ho - mo men - dax, o - mnis ho - mo, o - mnis ho - mo men - dax. Quid'. The musical notation includes various note values, rests, and bar lines, indicating a complex rhythmic structure.

Ciertos detalles relacionados con la armonía de la salmodia policoral de Pujol parecen indicar que no estaba pensada para una interpretación en la que los dos coros estuvieran situados en espacios distintos. En diversas ocasiones se producen pasajes en los que la sonoridad incompleta de unos de los coros requiere claramente de la conjunción de los dos grupos corales. Es el caso del coro superior en el pasaje marcado en el Ejemplo 6.25. Habida cuenta de que la interpretación de este repertorio tendría lugar habitualmente en la capilla del Palacio de la Diputación, de dimensiones reducidas, no sorprende que los dos coros ocuparan un único espacio.⁵⁵⁸

Los salmos que nos ocupan no hacen un uso sistemático de los tonos salmódicos como *cantus firmus*. Aunque en la mayoría de piezas Pujol emplea de forma esporádica la *differentia* del tono en alguna de las voces, en ocasiones su identificación es compleja. La comparación con la salmodia a cuatro voces del compositor pone de manifiesto, una vez más, que nos encontramos ante un elemento de ruptura importante respecto de la tradición salmódica anterior.

Ejemplo 6.25. Joan Pau Pujol, *Laudate Dominum*: dependencia armónica entre los coros

The image shows a musical score for a polyphonic psalm. It consists of ten staves, with the top four staves representing the vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and the bottom six staves representing the basso continuo. The lyrics are written below the vocal staves. A vertical rectangular box highlights a specific section of the score, spanning across the vocal parts and the basso continuo, indicating a point of harmonic dependency between the choirs.

⁵⁵⁸ Respecto a la capilla de San Jorge en la época en que estuvo activo Pujol, véase Anglés, *Johannis Pujol. Opera omnia, II. In festo Beati Georgii, XXXIX*. La capilla sigue conservándose en la actualidad, si bien fue ampliada en el siglo XVIII.

6.3. Conclusiones

A mediados del siglo XVI únicamente dos territorios en toda Europa contaban con una tradición escrita de salmodia polifónica elaborada: el norte de Italia y la Península Ibérica. La primera se desarrolló principalmente en la zona del Véneto y sus testimonios más tempranos fechan del último cuarto del siglo XV, con lo que hacia *ca.*1550 contaba con más de medio siglo de historia. A juzgar por las fuentes conservadas, la tradición hispánica era por entonces mucho más reciente, si bien en el tercer cuarto del siglo XVI se muestra totalmente consolidada.

Aunque desconocemos el origen geográfico exacto de la tradición hispánica, y la época precisa en la que se inició, los datos recogidos permiten establecer algunas hipótesis provisionales. En la medida en que el origen de la tradición está claramente vinculada a un interés por dotar de polifonía elaborada a la liturgia de las festividades de mayor rango y que se trata, así, de un embellecimiento más del culto, es lógico pensar que originalmente se desarrollaría en un centro de importante potencial económico. En este sentido, los testimonios conservados apuntan a la catedral de Toledo en la época en que estuvieron activos Torrente y Morales, o tal vez a alguno de los contextos donde estuvo activo Pastrana, como la capilla Real o la del Duque de Calabria. En resumen, las décadas de 1530-40 parecen una propuesta aceptable.

La idea de que la tradición de salmodia polifónica se mantuvo durante las primeras décadas del siglo XVI en el ámbito de la improvisación o que se nutrió del empleo de fórmulas de fabordón parece respaldada por el contenido de las pocas fuentes e inventarios conservados, así como por el hecho de que no haya sobrevivido repertorio salmódico compuesto por la generación de Francisco Peñalosa. Parece significativo, en efecto, que una fuente como *E-TZ 2/3*, que contiene testimonios de todos los géneros polifónicos importantes, no incluya salmodia.

Al contrario de cuestiones como el origen geográfico y temporal, la tradición musical de la que se nutrió la salmodia polifónica hispánica es mucho más evidente: el vínculo con las fórmulas de fabordón es innegable. En algunos casos, los salmos elaborados conservados consisten en la utilización de la misma fórmula, adaptada a la prosodia y longitud de los versículos sucesivos. Por lo general, no obstante, los compositores de salmodia elaborada se interesaron por enriquecer las composiciones empleando recursos que aseguraran la variedad entre los versículos.

Una de las características esenciales de la salmodia hispánica compuesta en el siglo XVI es el respeto por la práctica *alternatim*. Con pocas excepciones, se trata de composiciones a cuatro voces, que podemos dividir en dos grandes grupos. Por un lado, tenemos la salmodia renovadora, caracterizada principalmente por la alternancia de la homofonía propia de la tradición del fabordón y el contrapunto imitativo. Los tres compositores más destacados que practicaron este tipo de salmodia son Guerrero, Ceballos y Victoria. Por otro lado se encuentra la salmodia tradicional, que, tal como aconseja Pedro Cerone en relación al género, evita el uso de la imitación. Entre los compositores que cultivaron este tipo de salmodia se encuentran Robledo y Navarro.

Pertenezca a una u otra tipología, la salmodia polifónica raramente alcanza el grado de complejidad de otros géneros litúrgicos, como por ejemplo el *Magnificat*. En efecto, en aquellos casos en los que se emplea la imitación, las entradas de las voces se producen siempre a poca distancia. Las razones aducidas por Cerone son clarificadoras: en primer lugar, la extensión de la salmodia es tal, que el empleo de entradas separadas resultaría en composiciones excesivamente largas. En segundo, la necesidad de respetar una proporción entre la elaboración musical de una composición y su importancia litúrgica.

Al margen de esta diferencia en el uso de la imitación, todos los compositores siguen una serie de convenciones musicales. Por un lado, aquellas que ligan a sus composiciones con la tradición del fabordón. Por el otro, las que tienen que ver con el despliegue de recursos destinados a apartarlas de las simple repetición de fórmulas para, de esta forma, darles mayor interés.

La convención principal vinculada al fabordón es el empleo de la homofonía. Aunque en distinta medida, representa el estilo imperante de todas las colecciones de salmos conservadas. Otras características habituales, como la contraposición entre los estilos del recitado y la cadencia o la presencia de una cesura en la cadencia mediante, son consecuencia directa del empleo de los tonos salmódicos como *cantus firmus*. Sin embargo, es evidente que los compositores echaron mano de la tradición musical que conocían, esto es, la de las fórmulas de fabordón. Así lo pone de manifiesto, de forma especial, el estudio de la salmodia de Robledo, en la que identificación elementos directamente tomados de las mismas, como comienzos que dan preeminencia a las consonancias perfectas o el empleo de la fórmula α como *cantus firmus*.

También son convencionales los recursos empleados para dar interés a los salmos. Entre ellos se cuenta evitar ligeramente la homofonía, ya sea mediante la ornamentación, ya mediante el desplazamiento de una de las voces en relación al resto, evitar la cesura tras la cadencia mediante, el tratamiento del *cantus firmus* —emplear el recurso del *cantus firmus migrans*, transportar el tono salmódico a una tesitura distinta a la original o bien modificarlo en menor o mayor medida—, incluir cambio a metro ternario y, por último, hacer cambios en la textura, ya sea sumando o restando voces, ya empleando eventualmente agrupaciones vocales de tesitura alta.

Si los recursos empleados para apartar a los salmos del fabordón estricto son limitados, las múltiples posibilidades en su aplicación, esto es, las preferencias de cada compositor, posibilitan la existencia de diversidad entre las distintas colecciones. Aunque distinguir entre estilos personales no es tarea fácil, hemos podido constatar que algunos compositores emplean determinados recursos de forma más habitual que otros. De hecho, aun a pesar de la homogeneidad de este tipo de repertorio, el análisis pormenorizado de las características del conjunto de salmos de un compositor, puede constituir un criterio útil para poner en cuestión atribuciones, tal como ha sido puesto de manifiesto en el caso de Ceballos.

Dos convenciones más deben ser destacadas en relación a la complejidad y riqueza de la factura de la salmodia y a su grado de desviación respecto del fabordón. La primera es el tratamiento especial que, por regla general, reciben las doxologías. Como el propio Cerone advierte, esta sección del salmo es la única donde el compositor puede tomarse libremente la licencia de emplear un estilo más “docto”. Licencia que sin duda era posible gracias a que el carácter invariable del texto evitaba todo peligro de ininteligibilidad. Si hallamos en las mismas una mayor presencia de contrapunto imitativo, también acostumbran a ser objeto de recursos que muestran un claro interés por elaborarlas, empleando cambios a metro ternario y ampliaciones de textura.

La segunda convención puede ser deducida únicamente tras el estudio sistemático del conjunto del repertorio conservado. Se trata de la tendencia a incrementar la complejidad de las composiciones a medida que avanzan los versículos del salmo. Dicho de otro modo: la tendencia a respetar en los primeros versículos una vinculación más acusada con los rasgos característicos del fabordón de versículo único. A nuestro juicio, tras este procedimiento puede adivinarse un interés por reproducir al inicio de la composición una sonoridad convencional, característica del género. La única excepción a esta regla se encuentra en la salmodia de Tomás Luis de Victoria copiada en *I-Rn 30*. Acaso sea significativo que se trate de un compositor que pasó veinte años de su vida en Italia, donde era habitual componer salmos polifónicos de factura sensiblemente más compleja.

Cabe destacar que, igual que sucede con las fórmulas de versículo único, los compositores de fabordones elaborados establecen una distinción modal entre las piezas de Tono I y las de Tono VI, empleando para las primeras como *cantus firmus* el tono de tradición hispánica, o una fórmula derivada del mismo, y para las segundas el de tradición romana o una fórmula parecida. La única excepción es la salmodia de Ceballos, quien emplea para ambos tonos la melodía de tradición hispánica.

Las dos tipologías citadas forman el conjunto del repertorio salmódico principal del siglo XVI hispánico, una parte del cual se integró en el canon polifónico que seguiría interpretándose en los centros eclesiásticos durante siglos. La parte final de nuestro capítulo, por lo demás, está dedicada a presentar el lenguaje esencial de la práctica compositiva del género en el siglo XVII, esto es, la policoralidad. Si bien la práctica compositiva no se consolida hasta avanzado el siglo XVII, los primeros testimonios de salmodia policoral que circulan por la Península Ibérica son de finales del siglo XVI, obra de Tomás Luis de Victoria. Aunque es probable que en un inicio estas piezas se emplearan como motetes, sus características principales son paradigmáticas de los cambios que la aparición de la policoralidad provocará en la tradición compositiva de la salmodia polifónica: el fin a la composición de salmodia *alternatim* y la sustitución de la estructura bipartita recitado/cadencia por una estructura continua basada en la interacción a modo de preguntas y respuestas propia del lenguaje policoral. Interacción acompañada, a su vez, de otra novedad: la repetición habitual de fragmentos de la letra.

Tal como sucede a mediados de siglo XVI con las fórmulas de versículo único y la salmodia elaborada, el concepto de categoría litúrgica articulará la convivencia de salmodia elaborada y salmodia policoral en el siglo siguiente: los documentos referentes al ceremonial litúrgico ponen de manifiesto la introducción de la policoralidad a mediados del siglo XVII en las festividades de mayor rango. De este modo, su aparición no desplaza en ningún caso a la salmodia anterior, si no que ambas se integran en el tejido litúrgico en función de la importancia de la celebración. El caso de Joan Pau Pujol es ilustrativo: a caballo entre dos épocas, compuso obras en los dos estilos. Una comparación entre ambas tipologías ilustra convenientemente los elementos de ruptura del lenguaje policoral respecto a la tradición salmódica del siglo XVI: el empleo del texto íntegro, la eliminación de la distinción entre recitado y cadencia, y el abandono de un uso sistemático de los tonos salmódicos.

**III. EL FABORDÓN EN LAS FUENTES DE
MÚSICA INSTRUMENTAL**

El fabordón formó parte importante del repertorio instrumental del siglo XVI. Aunque no hallamos los primeros indicios de su uso por parte de intérpretes instrumentales hasta el segundo cuarto del siglo XVI, es posible que éstos lo emplearan desde el inicio de la tradición. La ausencia de testimonios tempranos en la Península Ibérica, de hecho, corre pareja a la propia falta de material musical ajeno al ámbito de la música vocal anterior a la publicación del libro de música para vihuela de Luis Milán, *El Maestro*, impreso en Valencia en 1536. No obstante, los instrumentistas solían nutrirse del repertorio polifónico vocal y, al menos en el caso de organistas y ministriles, podían usar los mismos libros empleados por las capillas. La capacidad de los organistas para tañer a partir de música escrita se pone de manifiesto en la documentación conservada relacionada con las pruebas que realizaban para acceder a los puestos de las catedrales españolas, así como de los libros teóricos y prácticos de la época. El uso de libros de música por parte de los ministriles, por otro lado, ya documentado a finales de la Edad Media, cuenta con testimonios iconográficos desde principios de siglo XVI.⁵⁵⁹ A éstos debemos unir la evidencia de los manuscritos posteriores a ellos vinculados, que no presentan diferencias de formato respecto a las fuentes de música vocal. Su sola particularidad es que, por razones obvias, no suelen incluir el texto.

Habida cuenta de que el fabordón presenta importantes vínculos con la música de tradición oral, es probable que formara parte del repertorio improvisado por ministriles y tañedores, aspecto fundamental de su práctica musical. Dejando a un lado este tipo de especulaciones, dedicaremos los capítulos que forman esta sección a los testimonios de fabordón conservados en las fuentes vinculadas de forma exclusiva con la música instrumental que han llegado hasta nosotros. Pueden ser divididas en tres bloques.

En primer lugar tenemos el grupo de fuentes para vihuela, formado por cuatro de los siete libros de música para vihuela impresos en España a lo largo del siglo XVI: los *Tres Libros de Música* de Alonso Mudarra (Sevilla, 1546), la *Silva de Sirenas* de Enríquez de Valderrábano (Valladolid, 1547), el *Libro de música de Vihuela* de Diego Pisador (Salamanca, 1552) y la *Orphénica Lyra* de Miguel de Fuenllana (Sevilla, 1554). A juzgar por los testimonios conservados, parece que la importancia relativa del fabordón en el conjunto del repertorio de la vihuela fue escasa. Es preciso, no obstante, tener en cuenta que nuestro conocimiento sobre el particular se basa en un número muy reducido de fuentes, hoy consideradas como el testimonio fragmentario, y posiblemente

⁵⁵⁹ Sobre el particular en época medieval, véase Gómez, *La música en la casa real catalano-aragonesa durante los años 1336-1432 I. Historia y documentos II. Música*, 1:187 (Doc. 188). La primera evidencia iconográfica del uso de libros por parte de ministriles se encuentra en un bajorelieve de la sillería del Coro de la catedral de Burgos, atribuido al escultor Andrés de Nájera. Véase Ruiz, «The Unica in MS 975», 2011, 60.

aleatorio, de una tradición mucho más amplia.⁵⁶⁰ En cualquier caso, la presencia de fabordones en los libros de vihuela obliga a plantear cuestiones interesantes.

Al no participar la vihuela en el culto de los centros eclesiásticos, la interpretación de fabordones por parte de los vihuelistas constituye un caso particular e interesante. Aunque cae fuera de nuestro objetivo principal, en este caso habremos de dedicar una cierta atención al contexto de interpretación. La penetración del fabordón en contextos sociales diversos y distintos al ámbito sacro pudo favorecer que, junto al resto de la polifonía sacra incluida en los libros de vihuela, se viera eventualmente desligado de su carácter litúrgico. No obstante, el formato de presentación de los fabordones de algunas de las fuentes que estudiaremos apunta a una concepción funcional característica de la práctica salmódica. El caso obligará a subrayar el gran vacío documental que envuelve la actividad litúrgica de las capillas nobiliarias, para las que la interpretación del fabordón por parte de la vihuela es una opción a contemplar.

El segundo grupo está fundamentalmente constituido por dos fuentes que incluyen fabordones destinados al órgano. Se trata de las colecciones impresas *Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela* de Luis Venegas de Henestrosa, una antología de diversos autores, y las *Obras de música para tecla, harpa y vihuela* de Hernando de Cabezón, básicamente un compendio de obras de su padre, el famoso organista Antonio de Cabezón. A ellos añadiremos un comentario de los fabordones incluidos en el *Arte de tañer fantasía* de Tomás de Santa María. A pesar de que los títulos de estos libros parecen indicar que su repertorio iba dirigido a varios instrumentos, se ha demostrado que el repertorio incluido en ambos libros estuvo diseñado básicamente para su interpretación en instrumentos de tecla. Este matiz comporta la revisión de la presunta existencia de una tradición de intercambio de repertorio entre los tres instrumentos incluidos en ambos títulos.⁵⁶¹

El intercambio de repertorio entre instrumentos polifónicos fue planteada tiempo atrás por Higinio Anglés a partir del *Arte de tañer fantasía* de Tomás de Santa María, cuyo título reza: “así para tecla como para vihuela, y todo instrumento en que se pudiere tañer a tres y a cuatro voces y a más”.⁵⁶² El libro de Santa María está formado por dos partes, la primera dedicada a la técnica de interpretación del órgano y la segunda a un método de composición e improvisación. El carácter abstracto de esta última, con

⁵⁶⁰ En la actualidad, se define la figura del vihuelista como un compositor-intérprete que en parte nutría su actividad de la música improvisada y que, en todo caso, no necesitó recurrir a la imprenta para consolidar su repertorio. El carácter aleatorio del repertorio conservado en los siete libros mencionados se pone de manifiesto, por ejemplo, en la llamativa ausencia de música de danza. La identificación de piezas de danza en algunos manuscritos para vihuela, en este sentido, obligaron a revisar lo que parecía un elemento característico del repertorio para vihuela, en claro contraste con el repertorio italiano para laúd. Sobre el particular, véase Griffiths, «At Court and at Home with the vihuela de mano: Current Perspectives of the Instrument, its Music and Its World», 9-12.

⁵⁶¹ Ibid., 3-5. Véase también Griffiths, «Venegas, Cabezón y la música “Para tecla, harpa y vihuela”».

⁵⁶² Griffiths, «Venegas, Cabezón y la música “Para tecla, harpa y vihuela”», 154. Para la posibilidad de que el repertorio pudiera ser interpretado en distintos instrumentos, véase Anglés, *La Música en la Corte de Carlos V. Con la transcripción del «Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela» de Luys Venegas de Henestrosa (Alcalá de Henares, 1557)*, 1:xi-xii.

ejemplos en notación mensural, es, en efecto, adecuado a cualquier tañedor de un instrumento polifónico. La validez del método de Santa María, sin embargo, no constituye en ningún caso una prueba del mencionado intercambio de repertorio.⁵⁶³ Según John Griffiths, de hecho, un acercamiento pormenorizado a los libros de Venegas y Cabezón descarta que se hallen en ellos indicios concluyentes al respecto.

Varios elementos llevaron a Griffiths a deducir que el libro de Venegas iba destinado principalmente a tañedores de órgano. El primero es que a ellos van dirigidos el prólogo y las explicaciones sobre el modo de transformar la cifra para vihuela en la nueva cifra para órgano. El segundo es la inclusión de numeroso repertorio de música litúrgica, más adecuada a la función del órgano dentro del culto. Finalmente, el indicio más importante se encuentra en el hecho de que las piezas procedentes del repertorio de vihuela incluidas por Venegas en su antología fueron modificadas de tal modo que no resultan aptas para su interpretación en el instrumento original. La inclusión de la vihuela en el título, así, podría deberse más al origen de parte del repertorio que no a los destinatarios del mismo. Respecto al arpa, Griffiths apunta la posibilidad de que Venegas, quien se muestra especialmente interesado en presentar su nuevo sistema de notación —inscrito en un contexto general de investigación de tablaturas para instrumentos de tecla—, decidiera incluirla tras darse cuenta de la facilidad con que su notación podía ser empleada por los tañedores de este instrumento. Por otro lado, la inclusión en el título de ambos instrumentos pudo responder a razones de índole comercial: ampliar el público comprador con el fin de asegurar la venta de una tirada que ascendía a 1200 ejemplares.⁵⁶⁴ Las observaciones de Griffiths, en cualquier caso, nos han llevado a incluir los fabordones de Santa María en el capítulo dedicado al órgano.

El contrato estipulado con el impresor madrileño Francisco Sánchez muestra claramente que Hernando de Cabezón escogió el libro de Venegas como modelo para sus *Obras de música para tecla harpa y vihuela*.⁵⁶⁵ Además de establecer una organización del contenido prácticamente igual, convino la imitación de los elementos tipográficos.⁵⁶⁶ Con toda seguridad Cabezón optó también por tomar una variante del mismo título. La posibilidad de que la inclusión de arpa y vihuela en el título de su libro respondiera sencillamente a este proceso de imitación resulta confirmada por el hecho de que, tal como sucedía en el caso del libro de Venegas, las obras recogidas en la antología de Cabezón fueron concebidas para instrumentos de tecla, sin que en muchos

⁵⁶³ Griffiths, «Venegas, Cabezón y la música “Para tecla, harpa y vihuela”», 161.

⁵⁶⁴ *Ibid.*, 157-160.

⁵⁶⁵ El empleo de un modelo, en este caso por indicación del propio Hernando Cabezón, se debe a la falta de experiencia en imprimir libros musicales por parte de los impresores. Sobre el particular, véase, Griffiths, «Printing the Art of Orpheus: vihuela tablatures in sixteenth-century Spain», 188. El contrato de impresión entre Cabezón y Sánchez puede ser consultado en Pérez Pastor, «Escrituras de concierto para imprimir libros», 363-369.

⁵⁶⁶ Así queda de manifiesto en una de las cláusulas del contrato: Que los números y letra de los dichos libros han de ser del tamaño, suerte y forma de la en que está impreso un libro de Hinestrassa de tecla y vihuela impreso en Alcalá, que queda en poder del dicho Hernando de Cabezón firmado del dicho Francisco Sánchez. Véase Pérez Pastor, «Escrituras de concierto para imprimir libros», 366.

casos sea posible interpretarlas con otros instrumentos sin un proceso de transcripción previo.⁵⁶⁷

La segunda parte del tratado de Santa María incluye una importante colección de fabordones. Al margen de la problemática de determinar si su método es o no válido para todo instrumento polifónico, como veremos, los fabordones del *Arte de tañer fantasía* aportarán datos interesantes a nuestro estudio de los testimonios de fabordón en fuentes de música instrumental.

El tercer bloque de este capítulo incluye cuatro de las cinco fuentes hispánicas identificadas hasta la fecha cuya copia fue específicamente destinada al uso por parte de ministriles: *E-GRmf 975*, *NL-Uu 3.L.16*, *E-LERc 1* y *MEX-Pc 19*.⁵⁶⁸ Como es bien sabido, la participación de los ministriles en las celebraciones litúrgicas que tenían lugar en el interior del recinto sagrado representa un elemento característico de la tradición renacentista hispánica.⁵⁶⁹ Dicha participación, que arranca a mediados del siglo XV, se consolida paulatinamente a lo largo del siglo XVI, cuando los centros eclesiásticos de toda la geografía peninsular incorporan, con carácter fijo, agrupaciones de instrumentos de viento y arpas a sus plantillas musicales.⁵⁷⁰ A juzgar por el contenido de dichas fuentes y la documentación conservada, la intervención en la interpretación de la salmodia era una de las ocasiones en las que dichos grupos adquirirían protagonismo. En especial, en el oficio de Vísperas.

Un aspecto esencial de los fabordones instrumentales centrará nuestro interés, a saber, el referido a los procedimientos. A lo largo de las siguientes páginas, procuraremos definir el tratamiento que los tañedores de los distintos instrumentos dieron al género fabordón: en qué medida presentan un vínculo con el ámbito vocal y, en los casos que corresponda, la incidencia que su integración en la práctica instrumental pudo ejercer para el desarrollo de características ajenas al género.

El interés del estudio del fabordón en la práctica instrumental del siglo XVI es indiscutible. Su valor se pone especialmente de manifiesto en el caso del órgano y los ministriles, debido a su participación en la práctica salmódica, uno de los géneros litúrgicos en los que tenía lugar la interpretación alternada de los distintos agentes musicales. Una alternancia que aunaba componentes de distintas características técnicas y sonoras y que representa uno de los fenómenos más característicos de la música sacra del Renacimiento. En este sentido, comprender y reconstruir este panorama pasa forzosamente por asimilar la participación del órgano y de los ministriles a la actividad del coro encargado del canto llano y a la capilla polifónica.

⁵⁶⁷ Griffiths, «Printing the Art of Orpheus: vihuela tablatures in sixteenth-century Spain», 161-164.

⁵⁶⁸ La quinta fuente de la época que supuestamente incluye repertorio para ministriles es *E-SE 6*.

⁵⁶⁹ Kreitner, «Minstrels in Spanish churches, 1400-1600», 542.

⁵⁷⁰ Ruiz, «Ministriles y extravagantes en la celebración religiosa», 200-208.

CAPÍTULO 7. EL FABORDÓN EN LAS FUENTES PARA VIHUELA

Aunque disponemos de evidencias iconográficas que indican la existencia de la vihuela en España desde mediados del siglo XV, la vihuela de mano no puede ser diferenciada de su homónima de arco hasta *ca.* 1500. Las representaciones iconográficas de época anterior muestran que se tocaba mediante el uso de un plectro.⁵⁷¹ Su sustitución de éste por los dedos representa un importantísimo desarrollo en la técnica de interpretación, en la medida que permitirá la incorporación de la polifonía al repertorio del instrumento. Hasta entonces, los vihuelistas se limitarían a interpretar una sola melodía, probablemente doblando la voz del canto.

La vihuela gozó de gran popularidad como instrumento solista durante todo el siglo XVI hasta que, a finales de siglo, empezó a ser sustituida por la guitarra. Su época de mayor auge coincidió con el reinado de Felipe II. No contamos con repertorio específico de vihuela hasta la publicación de *El Maestro* de Luis Milán. Otros seis libros impresos, además de los de Venegas y Cabezón, cuyo carácter excepcional ya ha sido comentado, y tres manuscritos de finales de siglo constituyen la totalidad del repertorio del que disponemos. Ciertamente, un conjunto testimonial pobre si tenemos en cuenta la extraordinaria importancia del instrumento en la España del XVI.

La popularidad de la vihuela suele atribuirse tanto a su conveniencia con los gustos estéticos y tendencias culturales de la vida cortesana española de la época, como a sus características prácticas. Los prólogos de los siete impresos conocidos dan cuenta de la vinculación del instrumento con el auge de las tendencias humanistas, en algunos casos dotados de una excepcional erudición y en otros de forma más superficial y tópica.⁵⁷² Se trata además de un instrumento polifónico toda vez que resulta transportable y accesible, adecuado tanto para composiciones originales como para la adaptación de repertorio vocal y apto para músicos profesionales y diletantes.⁵⁷³

Uno de los aspectos más interesantes del estudio de la vihuela en las últimas décadas ha sido una radical transformación en lo que se refiere al contexto social con el que solía identificarse. Gracias al estudio realizado alrededor de los procesos de impresión de los libros, así como al incremento de investigaciones centradas en la realidad musical del contexto urbano, ha sido posible redefinir el público destinatario de la música de vihuela y matizar la imagen clásica exclusivamente cortesana. A ésta, se han unido una pluralidad de contextos que abarcan tanto las casas de la gran nobleza como el ambiente de la oligarquía urbana e incluso las clases medias de la burguesía. Dicha redefinición ha sido posible gracias a un mayor conocimiento de las vidas de los vihuelistas importantes, así como al incremento de la lista de tañedores de los que, si

⁵⁷¹ Véase Griffiths, «At Court and at Home with the vihuela de mano: Current Perspectives of the Instrument, its Music and Its World», 1-3, y Griffiths, «The Vihuela: Performance Practice, Style, and Context», 159.

⁵⁷² Pope, «La Vihuela y su música en el ambiente humanístico».

⁵⁷³ Griffiths, «La vihuela en la época de Felipe II», 416-417.

bien no conservamos obra ninguna, empezamos a descubrir detalles biográficos.⁵⁷⁴ Por otro lado, ampliar el radio de difusión de la interpretación y el consumo de música para vihuela es la única explicación posible a los impresionantes datos numéricos recogidos respecto a las tiradas de libros impresos y a los violeros activos en algunas ciudades españolas.

En combinación con el conocimiento que tenemos del repertorio, la ampliación del contexto social de la vihuela adquiere un interés evidente, del que el fabordón es un caso ilustrativo. A pesar de la seguridad de que el repertorio conservado no ilustra todos los géneros que tañerían los vihuelistas, es evidente que su práctica se alimentó en gran parte de la intabulación de música vocal preexistente. Un volumen importante de la última está conformado por música sacra, sobre todo motetes y fragmentos del Ordinario de la misa, básicamente de compositores españoles y franco-flamencos. Y, junto a éstos, algunos testimonios de fabordón. Como ha sido apuntado por especialistas anteriores, la gran difusión de la música para vihuela tuvo que favorecer la presencia de la polifonía sacra en contextos sociales distintos del recinto eclesiástico.⁵⁷⁵ A la presencia habitual del fabordón en la liturgia podemos unir, así, la difusión de que fue objeto más allá de los muros de la iglesia.

Una cuestión para la que encontramos opiniones dispares es la de determinar de forma concluyente si en ocasiones la vihuela pudo o no participar en celebraciones litúrgicas. Al tratar del fabordón instrumental, Murray Bradshaw afirmó categóricamente que ‘the vihuela and instruments other than the organ were by no means forbidden in Spanish churches of that time’.⁵⁷⁶ Sin embargo, su afirmación se basó en un documento tardío como es el tratado teórico del compositor catalán Francesc Valls, *Mapa harmónico*, escrito durante la primera mitad del siglo XVIII, y en el que el autor afirma que si “sólo el órgano tiene lugar en los oficios divinos, los demás instrumentos [como el clavicémbalo, el arpa, y la guitarra] la costumbre los permite cuya práctica y su uso disputan los teólogos”.⁵⁷⁷ John Griffith, por su parte, no duda en afirmar lo contrario.⁵⁷⁸

La opinión de Griffiths está avalada por la ausencia de vihuelas entre las plantillas de músicos al servicio de iglesias y catedrales, que pone de manifiesto que, cuanto menos, no se trataba de un instrumento usual. Cosa distinta es su presencia en procesiones, donde la participación de instrumentos de cuerda está documentada desde el siglo XV.⁵⁷⁹ En el supuesto de que la vihuela nunca participara en la actividad

⁵⁷⁴ Griffiths, «Hidalgo, mercader, sacerdote o poeta: vihuelas y vihuelistas en la vida urbana», 14.

⁵⁷⁵ Griffiths, «La vihuela en la época de Felipe II», 418.

⁵⁷⁶ Bradshaw, *The falsobordone*, 82.

⁵⁷⁷ Citado en Bradshaw, «Juan Cabanilles: The Toccatas and Tientos», 300.

⁵⁷⁸ Griffiths, «La vihuela en la época de Felipe II», 423: “La vihuela nunca participó en la iglesia. Eran los cantores de canto llano y de polifonía, los órganos y los conjuntos de instrumentos de viento los que ejercían el dominio exclusivo sobre los espacios dedicados al culto divino”.

⁵⁷⁹ *Ibid.*, p. 361. Véase, por ejemplo, el caso de las procesiones de Corpus en Chía, *La festividad del Corpus en Gerona*, 18, 24, 32, 33, 46-47. Aunque la diferencia respecto al resto de la liturgia parecería radicar en el hecho que las procesiones transcurrían fuera del recinto eclesiástico, es preciso

litúrgica desarrollada en el interior de la iglesia, la presencia de fabordones en algunos libros de música para vihuela plantea un interrogante interesante. El caso podría dar cuenta de un cultivo del género más allá de la función que se le atribuye en su relación con los salmos de los oficios.

subrayar que la distinción tajante entre el interior y el exterior del recinto sagrado no se corresponde con la práctica religiosa pretridentina. Es precisamente en la época que nos ocupa cuando las autoridades eclesiásticas centran sus esfuerzos en depurar el ámbito sacro de aquellos elementos que consideran inadecuados, y que a partir de este momento serán tildados de profanos. Habida cuenta de la gran cantidad de “abusos” que, como sabemos, se cometían durante las celebraciones, no es fácil aceptar la idea de que los vihuelistas se mantuvieran al margen de la liturgia simplemente porque su presencia no era considerada “adecuada”. Los motivos debieron, pues, tener un cariz más funcional.

7.1. Los *Tres libros de música en cifra para vihuela de Mudarra (Sevilla, 1546)*

Los primeros fabordones publicados en un libro para vihuela, y también los primeros que podemos vincular específicamente con el ámbito instrumental, aparecieron en los *Tres libros de música en cifra para vihuela* de Alonso de Mudarra. La biografía de Mudarra, que pasó su juventud en Guadalajara, en la casa de los Duques del Infantado, constituye un ejemplo del tradicional vínculo de la vihuela con el ambiente nobiliario. En el mismo año de la publicación de su tratado, Mudarra se convirtió en canónigo de la catedral de Sevilla, puesto que ocupó durante los 34 años siguientes. A pesar de que ocupó un papel activo en la actividad del centro, no conservamos referencias que documenten su actividad como vihuelista durante esta época.

El impreso de Mudarra fue organizado en tres libros y contiene un total de 77 piezas, entre las que figuran obras de composición propia, como fantasías y tientos, junto a adaptaciones de música vocal profana —como romances, canciones y villancicos en castellano— y sacra, fundamentalmente motetes y partes del Ordinario de la misa. Al final del tercer libro, hallamos dos fabordones a cuatro voces sobre el *Nisi Dominus* y el *Deus auribus* (Ej. 7.1).⁵⁸⁰ Están escritos para dos vihuelas de afinación distinta, uno para una vihuela en La y el otro para una vihuela en Mi, y disponen el canto en notación blanca y el acompañamiento en tablatura (Il. 7.1). Aunque el vínculo de estas piezas con el fabordón estrictamente vocal está fuera de toda duda, los fabordones de Mudarra son el primer testimonio de un nuevo tipo de pieza que podemos denominar como fabordón solista acompañado.⁵⁸¹

El primer fabordón, de Tono VII, está formado por una melodía cantada y la parte destinada al instrumento. Al margen de alguna pequeña diferencia, la voz cantada, que lleva el *cantus firmus*, dobla una de las partes del acompañamiento —aquella que se correspondería con el Tenor de una pieza vocal—. El tono de recitado aparece sin embellecimiento ninguno, por lo que la pieza responde a la tipología de fabordón simple, si bien con algunos giros añadidos de carácter idiomático en el acompañamiento. La vinculación entre la tipología simple y la disposición del *cantus firmus* en la voz del Tenor ya ha sido expuesta anteriormente. Este fabordón emplea la misma música para los dos hemistiquios del primer versículo del salmo.

⁵⁸⁰ A. Mudarra, *Tres libros de música en cifras para vihuela* (Sevilla, 1546), fols. 109-111. Editados en Pujol, *Alonso Mudarra. Tres libros de música en cifra para vihuela*, 132-134.

⁵⁸¹ Bradshaw, *The falsobordone*, 82.

Ejemplo 7.1. Alonso de Mudarra, fabordones de Tono VII y I (*Tres libros de música*, fols. 16-16v)

Tono VII

Ne - si Do - mi - nus ae - di - fi - ca - rit - ni - vi - do - rum,
Ni - si Do - mi - nus cu - sto - di - e - rit ci - vi - ta - tem,
in va - num la - bo - ra - ve - runt qui ae - di - fi - cant e - am.
in fra - stra vi - ta - gi - lat qui cu - sto - dit e - am.

The musical score for Tono VII consists of two systems of three staves each. The top staff is the vocal line with Latin lyrics. The middle and bottom staves are the lute accompaniment. The first system covers measures 1-9, and the second system covers measures 10-19. The music is in a simple, homophonic style characteristic of the early 16th-century Spanish lute repertoire.

Tono I

Ex - sur - ge, que - re ob - der - nis, Do - mi - ne? Ex - sur -
ge et non re - pet - las in fi - nem. Qua - re fa - ci - am tu - am a -
ver - sis? o - bli - vi - sce - ris in - o - pi - ac no - strae et
ti - bu - la - ti - o - nis no - strae?

The musical score for Tono I consists of four systems of three staves each. The top staff is the vocal line with Latin lyrics. The middle and bottom staves are the lute accompaniment. The first system covers measures 11-16, the second system covers measures 17-22, the third system covers measures 23-28, and the fourth system covers measures 29-34. The music is in a simple, homophonic style characteristic of the early 16th-century Spanish lute repertoire.

Ilustración 7.1. Alonso de Mudarra, *Tres libros de música*, fol. 109 (detalle)



Ignoramos si la composición y elección del texto de este fabordón fueron debidos al propio Mudarra o bien tomados de un modelo preexistente. El salmo 126 formaba parte del oficio de Vísperas de la Dedicación en el *cursus* catedralicio y también del formulario de Vísperas de las fiestas marianas, lo cual parecería más lógico en el caso de que se trate de una intabulación de una obra vocal.⁵⁸² Aunque la falta de unidad litúrgica propia de la época pretridentina hace imposible ir más allá en el proceso de contextualización, hay varias antífonas marianas que están en modo VII, como *Assumpta est* [LU1606] y *Benedicta filia tua* [LU1606] de la festividad de Asunción, *Nativitas est* [LU1625] y *Cum jucunditate* [LU1626] de la Natividad o *Responsum accepit Simeon* [LU1366] del día de la Purificación.⁵⁸³

En el segundo fabordón, de Tono I, el acompañamiento incluye únicamente tres partes, por lo que la textura debe ser forzosamente completada por la melodía que lleva el texto. La dificultad de sacar conclusiones de la variedad de combinaciones que presentan los libros de vihuela en este sentido ha sido discutida por especialistas anteriores. La documentación conservada demuestra que, si bien es probable que las partes para la voz estuvieran pensadas para ser cantadas por el propio tañedor, es igualmente posible que en ocasiones participara en la interpretación acompañado de un cantante.⁵⁸⁴ El *cantus firmus* aparece en la parte del canto y, tal como aparece indicado

⁵⁸² Harper, *The Forms and Orders*, 262.

⁵⁸³ Las variants de estas antífonas recogidas en el Liber Usualis se corresponden con las más habituales de época pretridentina. Sus respectivos Cantus ID rezan: 001503, 001705, 003848, 002016 y 004639.

⁵⁸⁴ Griffiths, «The Vihuela: Performance Practice, Style, and Context», 165-166.

al inicio de la pieza —“Entónase la voz en la prima al quinto traste, puédese cantar octava bajo”— cabía la posibilidad de interpretarla en dos octavas distintas.⁵⁸⁵

Tal como sucede en la pieza anterior, el armazón básico también es un fabordón de tipología simple. A diferencia de ella, en cambio, cada versículo recibe su propia música, si bien entre ellos no identificamos más que pequeñas diferencias (Ej. 7.2), que podrían ilustrar algunos de los procedimientos de ornamentación seguidos por los vihuelistas a partir de fórmulas armónico-melódicas.

Como letra de este fabordón fueron escogidos los versículos 23 y 24 del salmo 43, que no forma parte de la liturgia de Vísperas sino del oficio de Maitines. El carácter excepcional de semejante contexto para un fabordón conservado en una fuente hispánica permite contemplar la posibilidad de que su elección fue debida al interés del compositor por el sentido teológico del texto. La hipótesis parece respaldada por el hecho de que se trate de dos versículos sucesivos, adecuados a un contexto devocional en el que la interpretación *alternatim* parece carecer de sentido. Ya se incorporara al ámbito devocional o fuera interpretado por interés estético, el fabordón perdería en tal caso su carácter formulario.⁵⁸⁶

Dos elementos en particular confieren a este fabordón un interés añadido. El primero radica en la presencia del recurso de la cadencia *flexa* en el segundo versículo, que presenta el intervalo de tercera descendente habitual (Ej. 7.3). El segundo se refiere al empleo como *cantus firmus* de la melodía de Tono I de tradición romana, y se une a los casos citados a lo largo de nuestro estudio, confirmando la hipótesis de que dicha tradición era conocida y empleada en la Península Ibérica. El testimonio de Mudarra permite elaborar una reflexión respecto a las vías de entrada en la Península Ibérica de elementos de la tradición litúrgico-musical romana. En el prólogo, el vihuelista afirma lo siguiente:

[...] en estos mis libros hay algunas migajas de tanto bueno como he visto en aquella casa [de los Duques del Infantado] y en otras partes de España y en Italia.⁵⁸⁷

⁵⁸⁵ Al estar la vihuela para la que estaba destinada la segunda pieza afinada en Mi, la octava inferior de la “prima al quinto traste” corresponde a un La3.

⁵⁸⁶ Aunque el concepto de estética no fue forjado hasta mediados del siglo XVIII, los primeros indicios del desarrollo del fenómeno se dejan sentir ya en el siglo XVI. Sobre el particular, véase Lippman, *A History of Western Musical Aesthetics*, 19-25.

⁵⁸⁷ A. Mudarra, *Tres libros de música en cifra para Vihuela*, fol. Ai.

Ejemplo 7.2. Alonso de Mudarra, *Deus, auribus* (*Tres libros de música*, fol. 110): variantes entre versículos

1.

Musical score for the first variant of 'Deus, auribus'. It consists of two systems of staves. The first system (measures 3-6) has a vocal line with lyrics 'ge - que - re ob - dave - re' and a lute accompaniment. The second system (measures 7-10) has a vocal line with lyrics 'vi - scer - bus in - te - pi - as' and a lute accompaniment. The lute part features a rhythmic pattern of eighth notes in the lower register.

2.

Musical score for the second variant of 'Deus, auribus'. It consists of two systems of staves. The first system (measures 11-14) has a vocal line with lyrics 'no - strae' and a lute accompaniment. The second system (measures 15-18) has a vocal line with lyrics 'no - strae' and a lute accompaniment. The lute part features a rhythmic pattern of eighth notes in the lower register.

3.

Musical score for the third variant of 'Deus, auribus'. It consists of two systems of staves. The first system (measures 19-22) has a vocal line with lyrics 'ge - et non te - pel' and a lute accompaniment. The second system (measures 23-26) has a vocal line with lyrics 'tri - bu - ta - ti - o' and a lute accompaniment. The lute part features a rhythmic pattern of eighth notes in the lower register.

Ejemplo 7.3. Alonso de Mudarra, *Deus, auribus* (*Tres libros de música*, fols. 110): *flexa*



Aunque la presencia de fabordones compuestos a partir de tonos de tradición romana en las fuentes peninsulares demuestra que nuestro vihuelista pudo conocerlos sin necesidad de viajar, la afirmación del prólogo permite considerar la hipótesis de que el fabordón que nos ocupa sea una de las “migajas” recogidas por Mudarra en Italia. Aunque carecemos de documentación al respecto, se ha sugerido la posibilidad de que Mudarra acompañara a Íñigo López de Mendoza, IV Duque del Infantado, junto al séquito que en 1529 partió con Carlos V hacia Bolonia, donde el último sería coronado Emperador por el papa Clemente VII.⁵⁸⁸ La estancia del séquito en la ciudad italiana se prolongó por algunos meses, durante los cuales Mudarra habría tenido ocasión de presenciar celebraciones litúrgicas en las que participarían los músicos papales y de otras casas nobiliarias.

Lamentablemente, todo lo dicho debe permanecer en un plano especulativo. Sin embargo, la hipótesis es interesante en la medida que ilustra la compleja red de relaciones políticas y culturales que vinculaba la España imperial con el resto de Europa, y de forma especial con Italia. Acompañara o no al séquito de Carlos V en ocasión de su coronación, e incluso al margen de si la afirmación respecto a su estancia en Italia sea o no cierta —y no hay ninguna razón para ponerla en entredicho—, la presencia de elementos italianos en el libro de Mudarra está fuera de toda duda. Así lo demuestra la presencia de cuatro sonetos con texto italiano, dos de los cuales son obra de Petrarca y Sannazaro, respectivamente. No obstante, al tratarse de autores bien conocidos en la Península Ibérica, su inclusión no puede ser considerada como prueba irrefutable de un presunto viaje.

⁵⁸⁸ García Cárcel, *Historia de España siglos XVI y XVII: La España de los Austrias*, 82.

7.2. *Libro de música de vihuela intitulado Silva de Sirenas* de Enríquez de Valderrábano (Valladolid, 1547)

El año siguiente de la publicación del impreso de Mudarra apareció la *Silva de Sirenas* de Enríquez de Valderrábano. De los siete vihuelistas más conocidos, éste es sin duda el autor del que menos información disponemos, si bien es considerado como uno de los tañedores más importantes de su tiempo.⁵⁸⁹ El privilegio de impresión incluido al inicio del libro lo cita como “vecino de la villa de Peñaranda de Duero”, donde todavía hoy se emplaza el palacio de los Condes de Miranda, mandado construir a principios del siglo XVI por Francisco de Zúñiga Avellaneda. Habida cuenta de que la obra de Valderrábano va dedicada al hijo de éste, del mismo nombre, y IV Conde de Miranda, todo apunta a que el vihuelista pudo estar al servicio de la Casa en el año de la publicación.⁵⁹⁰ La única referencia biográfica que tenemos de Valderrábano, así, lo sitúa en el ámbito nobiliario.

La *Silva de Sirenas* se organiza en siete libros que incluyen la mezcla habitual de obras originales y adaptaciones de piezas del repertorio vocal sacro y profano. Entre las intabulaciones encontramos numerosos compositores franco-flamencos y algunos españoles e italianos. La colección incluye un único fabordón sobre el primer versículo del *Cum invocarem*, denominado como motete en la *Tabla* inicial y atribuido a Philippe Verdelot (Ej. 7.4.1). Es probable que se trate del testimonio musical más temprano de la vinculación entre el fabordón y el oficio de Completas conservado en un fuente hispánica. Fue incluido en el Libro III, “el cual trata de motetes, canciones, villancicos y otras cosas para cantar en falsete, no tañendo lo que se cantare”. Esta referencia indica que el propio tañedor podía cantar la parte de la melodía. Al estar en notación blanca y no en tablatura, no obstante, nada impide que fuera interpretada por una persona distinta.

En este fabordón, el cantante no se encargaría de interpretar el *cantus firmus*, que se sitúa en la parte intermedia del acorde —la correspondiente al Tenor de una obra vocal— y que, aunque ligeramente modificado en su cadencia final, parece corresponderse con el Tono VIII. La parte del canto recibe un tratamiento casi completamente silábico y, al contrario de lo que sucedía en las piezas de Mudarra, la de vihuela no presenta ornamentación ninguna en la sección del recitado. En las cadencias, por el contrario, las partes de los acordes a cargo de la vihuela reciben una ligera elaboración contrapuntística. Habida cuenta de que dicha elaboración comienza en ambos casos una vez que la cadencia principal del discurso ha concluido, puede

⁵⁸⁹ Una muestra de la difusión de su música se encuentra en la reimpresión de varias composiciones suyas en el *Hortus Musarum* de Pierre Phalèse (Lovaina, 1552-53) y en el *Libro de cifra nueva* de Luis Venegas de Henestrosa. Véase Griffiths, «Valderrábano, Enríquez de», 203.

⁵⁹⁰ Juan Bermudo, en su *Declaración de instrumentos musicales*, Libro II, Cap. 35, lo sitúa al servicio de dicha Casa.

considerarse un añadido ornamental. De este modo, distinguimos en esta pieza, una vez más, un fabordón de tipología simple (Ej. 7.4.2).⁵⁹¹

Ejemplo 7.4. Enríquez de Valderrábano, *Cum invocarem* (*Silva de Sirenas*, fol. 31)

1. Fabordón original

Musical score for the original fabordón. It consists of two systems of staves. The first system shows the vocal line (treble clef) and the lute accompaniment (treble clef). The lyrics are: "Cum in - vo - ca - rem e - xau - di - vit me De - us jus - ti - ti - ae me - ae,". The second system continues the vocal line and lute accompaniment with the lyrics: "in tri - bu - la - ti - o - ne di - la - tas - ti mi - hi." The lute accompaniment features a complex, multi-measure rest in the first system, indicating a specific rhythmic pattern.

2. Fabordón simple subyacente

Musical score for the simplified underlying fabordón. It consists of two systems of staves. The first system shows the vocal line (treble clef) and the simplified lute accompaniment (treble clef). The lyrics are: "Cum in - vo - ca - rem e - xau - di - vit me De - us jus - ti - ti - ae me - ae,". The second system continues the vocal line and lute accompaniment with the lyrics: "in tri - bu - la - ti - o - ne di - la - tas - ti mi - hi." The lute accompaniment is simplified, using a single-measure rest in the first system, indicating a simpler rhythmic pattern.

⁵⁹¹ En el fabordón elaborado la voz superior también recibe tratamiento contrapuntístico y, en cualquier caso, la elaboración coincide con la cadencia principal, de tal modo que el conjunto no puede ser despojado de ella sin perjuicio de la cadencia básica que finaliza el discurso.

7.3. El *Libro de música de vihuela* de Diego Pisador (Salamanca, 1552)

Paradójicamente, el vihuelista peor considerado desde un punto de vista musical, es de mayor interés para nuestro discurso. Se trata de Diego Pisador, tañedor y compositor aficionado. A juzgar por el colofón de su *Libro de música de vihuela*, la obra fue impresa en la propia casa del vihuelista. Sin embargo, la veracidad de la afirmación ha sido puesta en duda. Por un lado, porque junto a dicho colofón aparece la marca del impresor salmantino Guillermo Millis, lo que sugiere su participación en el proyecto. Por el otro, porque es difícil concebir que Pisador instalara en su casa un taller de tipografía completo para imprimir un único libro.⁵⁹²

Uno de los aspectos del caso de Pisador que más ha interesado a los especialistas está relacionado con su posición social. Hijo de Alonso Pisador e Isabel Ortiz, matrimonio afincado en la ciudad de Salamanca, nuestro vihuelista nació hacia el año 1509. Su aprendizaje musical ha sido situado en el ambiente catedralicio, donde tomó las órdenes menores en 1526.⁵⁹³ A partir de 1532, y a raíz de la partida de su padre hacia Galicia, donde pasó el resto de su vida administrando las tierras del Conde de Monterrey, Pisador sucedió a su progenitor como mayordomo de la ciudad de Salamanca y administrador de la hacienda familiar. De este modo, su figura representa un ejemplo de la práctica de la vihuela entre la clase dirigente urbana que cobró fuerza en España al inicio de la Edad Moderna. Un segmento social que, aunque a menudo sostenido por las rentas y exento del pago de impuestos, económicamente se encontraba muy alejado de las pocas familias que pertenecían a la alta nobleza.⁵⁹⁴

Pisador dividió su impreso en siete libros. Se trata de una antología de arreglos de música vocal junto a composiciones originales que, si bien revela ciertas limitaciones en la formación musical del tañedor, demuestra que se trataba de un buen conocedor de la realidad musical de su época.⁵⁹⁵ Entre el repertorio sacro, hallamos una docena de motetes y ocho misas completas de Josquin, además de tres fórmulas de fabordón: dos *Dixit Dominus*, de Tono I y IV, respectivamente, y un *In exitu*, de Tono peregrino.⁵⁹⁶ Aunque en algunas de sus obras Pisador dispone el canto en un pentagrama aparte, no es el caso de sus fabordones, que presentan el complejo polifónico en tablatura con la parte correspondiente al canto impresa en rojo (II. 7.2).

⁵⁹² Griffiths, «La producción de libros de cifra musical en España durante el siglo XVI», 17. Parece que lo más probable es que en casa del vihuelista se realizara únicamente el ensamblaje de las formas, y que Millis llevara a imprimir el libro al taller de Pedro de Castro, impresor con quien había colaborado anteriormente. Véase *Ibid.* y Ruiz Fidalgo, *La imprenta en Salamanca*, 1:73-75.

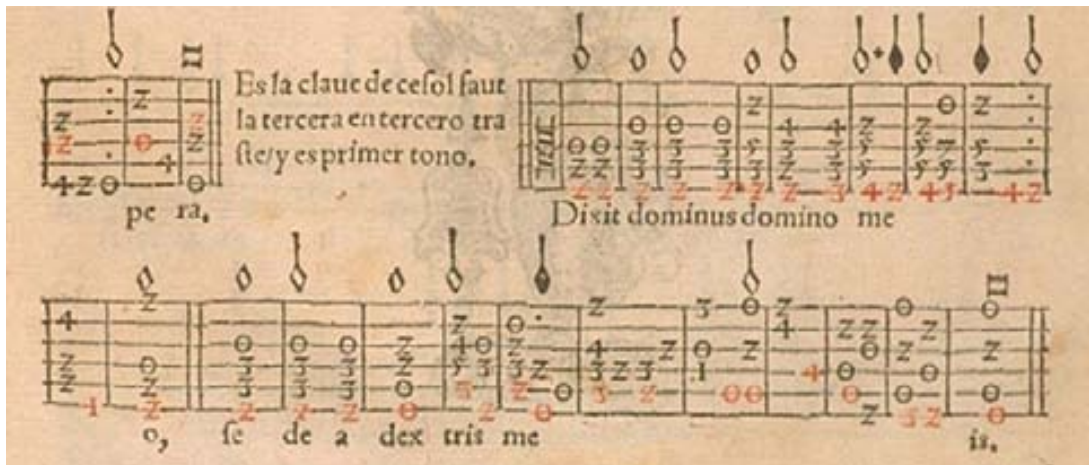
⁵⁹³ Griffiths, «Hidalgo, mercader, sacerdote o poeta: vihuelas y vihuelistas en la vida urbana», 22-23. Véase, también, Roa y Gertrudix, *El libro de música de vihuela de Diego Pisador (Salamanca, 1552): Estudio, revisión y transcripción*, 2002, 1:35-37.

⁵⁹⁴ Acerca de la estructura social en España en el siglo XVI, véase García Cárcel, *Historia de España siglos XVI y XVII: La España de los Austrias*, 435-465, y Floristán, *Historia de España*, 279-301.

⁵⁹⁵ Griffiths, «Pisador, Diego», 784.

⁵⁹⁶ Editados en Roa y Gertrudix, *El libro de música de vihuela de Diego Pisador (Salamanca, 1552): Estudio, revisión y transcripción*, 2002, 2:169.

Ilustración 7.2. Diego Pisador, *Libro de música de vihuela*, fol. 16 (detalle)



En claro contraste con los ejemplos anteriores, el primer elemento que merece ser destacado de las tres piezas de Pisador es que se trata de fabordones de tipo embellecido que disponen el *cantus firmus* en la parte destinada al canto. Habida cuenta de la estrecha vinculación identificada a lo largo de nuestro estudio entre los fabordones embellecidos y el recurso de reaprovechar fórmulas armónico-melódicas, es interesante que el único vihuelista en incluir en su impreso fabordones de esta tipología fuera precisamente un músico aficionado. Especialmente significativo resulta el identificar en su fabordón de Tono I la fórmula α (Ej. 7.5). A pesar del carácter excepcional de este testimonio, el caso permite valorar la posibilidad de que esta fórmula melódica y las fórmulas polifónicas derivadas de la misma nutrieran también el ámbito instrumental de la práctica del fabordón.

La presencia de recursos relacionados con la práctica de la improvisación, como el empleo de fórmulas armónico-melódicas, es un elemento que, a grandes rasgos, distingue a los primeros libros de música para vihuela respecto a los de Fuenllana y Daza, en los que las glosas sobre *cantus firmus* y las diferencias típicas de los libros publicados en la primera mitad del siglo XVI dejan paso a una mayor preferencia por los arreglos de música vocal y las fantasías.⁵⁹⁷ Como veremos al tratar la *Orphenica lyra* de Fuenllana, esta evolución parece constatarse también en el caso de los fabordones. Frente al uso de unas pocas fórmulas aisladas, de un único versículo y en su mayor parte anónimas, por parte de los vihuelistas hasta aquí tratados —la única excepción es la atribución a Verdelot en el libro de Valderrábano—, Fuenllana optará por incluir en su

⁵⁹⁷ Aunque los indicios de la práctica de la improvisación no desaparecen, en los dos libros impresos bajo el reinado de Felipe II ésta adquiere una mayor sofisticación. Véase Griffiths, «La vihuela en la época de Felipe II», 415, 429-445 y 447. Sobre el uso de fórmulas armónico-melódicas por parte de los vihuelistas también puede consultarse, Griffiths, «At Court and at Home with the vihuela de mano: Current Perspectives of the Instrument, its Music and Its World», 9, y Griffiths, «Luis Milán, Alonso Mudarra y la canción acompañada», 7, 9 y 11.

libro una colección completa de fabordones elaborados atribuida a Francisco Guerrero, cuya obra gozaba ya por entonces de notable fama.



Ejemplo 7.5. Diego Pisador, *Dixit Dominus* (Libro de música de vihuela, fol. 16)

The image displays two systems of musical notation. Each system consists of a vocal line on a treble clef staff and a vihuela accompaniment on a six-line staff. The first system contains the lyrics 'Di - xit Do - mi - nus Do - mi - no me -' and the second system contains 'Se - de a de - xtris me - is.' The music is written in a style characteristic of the 16th-century vihuela repertoire, featuring a mix of whole, half, and quarter notes, with some chromaticism in the accompaniment.

La ubicación del libro de Pisador en este panorama, o por lo menos de los fabordones en él incluidos, resulta especialmente interesante. Aunque cronológicamente muy cercanos al impreso de Fuenllana, los fabordones elegidos por Pisador denotan un vínculo significativo con recursos destinados a la automatización del repertorio musical descrita en los capítulos anteriores y constituyen, así, un testimonio de este tipo de prácticas por parte de los tañedores de vihuela. El interés de Pisador por este tipo de recursos adquiere todo el sentido si recordamos que, tal como el tañedor advierte en el prólogo, la colección está pensada para autodidactas.

Un pequeño detalle de dos de los fabordones de Pisador establece una relación con la tradición de emplear fórmulas identificadas en las fuentes vocales y confirma la posibilidad de que el tañedor se sirviera de material musical ampliamente difundido, a saber, la preferencia por empezar y acabar las piezas en consonancias perfectas, eludiendo el uso de la tercera (Ej. 7.6). Un recurso que, como ya explicamos anteriormente, a mediados de siglo XVI comienza a ser desplazado por la presencia del acorde completo.

Ejemplo 7.6. Diego Pisador, *Libro de música de vihuela*, fols. 16-16v: entradas de génesis contrapuntística

Tono I	Tono IV
	

Se achaca a la música de Pisador una cierta limitación técnica debida a la condición diletante del vihuelista. Si se acepta que sus mejores composiciones denotan una gran habilidad y que su estilo general está imbuido de elegancia, en muchos casos se tilda a su contrapunto de defectuoso y a sus procesos armónicos de faltos de originalidad. También entre los fabordones de Pisador pueden ser identificados algunos detalles musicales que ilustran una cierta falta de ortodoxia por parte del vihuelista. La más interesante es el cromatismo dispuesto en la cadencia mediante de la fórmula α , caso único entre los numerosos testimonios de la misma conservados (Ej. 7.5).

7.4. La *Orphenica lyra* de Miguel de Fuenllana (Sevilla, 1554)

La colección de fabordones más importante impresa en un libro de música para vihuela se encuentra en la *Orphenica lyra* de Miguel de Fuenllana (Sevilla, 1554). Como señalamos en el capítulo anterior, la factura musical de una parte de las piezas de este grupo se aleja de las fórmulas de fabordón y de la técnica homónima, al introducir secciones imitativas e importantes variantes entre los distintos versículos. Especialmente interesante es el hecho de que Fuenllana incluya el término “fabordón” al inicio de su colección. Su presencia ilustra el sentido funcional del que dicho término aparece revestido en algunas fuentes de la época donde, más que referirse a una técnica o estilo específicos, responde a una categorización vinculada a la tradición compositiva e interpretativa en la que se desarrolló el género. En el caso de la música instrumental, su empleo se vería sin duda favorecido por el hecho de que las piezas no suelen incluir texto.

Ciego de nacimiento, Fuenllana se movió a lo largo de toda su carrera por círculos nobiliarios de la más alta estirpe.⁵⁹⁸ Su obra ha sido definida, de hecho, como un interesante reflejo de los gustos musicales de la alta nobleza española a mediados del siglo XVI.⁵⁹⁹ En su *Declaración de instrumentos musicales*, Bermudo lo sitúa al servicio de Leonor Ponce de León, Marquesa de Tarifa y esposa del Duque de Alcalá, Per Enríquez-Afán de Ribera, por entonces virrey de Cataluña (1554-1558) y futuro virrey de Nápoles (1559-1571).⁶⁰⁰ Sin embargo, en el privilegio otorgado para la impresión de su libro, fechado en 1553, el príncipe Felipe se refiere a Fuenllana como “estante en esta corte”, situándolo así en Valladolid.⁶⁰¹ Un año más tarde se halla en Sevilla, donde firma un contrato con Martín de Montedoca para la impresión de la *Orphenica lyra*.⁶⁰² En la década de 1560 lo encontramos al servicio de Isabel de Valois, tercera esposa de Felipe II, y a partir de 1574 entra al servicio de Sebastián de Portugal, en Lisboa, donde permanece al menos hasta 1578. A partir de entonces el rastro documental desaparece, si bien hay indicios de que regresó a España y estuvo al servicio de la corte de los Habsburgo, quizás hasta principios del siglo XVII.

El evidente prestigio de que gozó Fuenllana a lo largo de su carrera profesional se corresponde con su formación musical, puesta de manifiesto en una mayor sofisticación compositiva respecto a los vihuelistas anteriores. La *Orphenica lyra* se divide en dos partes: la primera incluye tres libros ordenados de menor a mayor dificultad y otros tres la segunda, organizados en función del repertorio. El conjunto incluye importante número de composiciones originales —por ejemplo, medio centenar de fantasías— junto a intabulaciones de música sacra y profana de compositores

⁵⁹⁸ Un resumen de los datos conocidos de la vida de Fuenllana puede consultarse en Griffiths, «Fuenllana, Miguel de», fuente de la que tomamos la información aquí presentada.

⁵⁹⁹ Griffiths, «La vihuela en la época de Felipe II», 432.

⁶⁰⁰ Bermudo, *Declaración de instrumentos musicales*, fol. XXX: ‘el curioso músico Miguel de Fuenllana tañedor de la señora marquesa de Tarifa’.

⁶⁰¹ Miguel de Fuenllana, *Orphenica lyra*, fol. *ii

⁶⁰² Una reproducción del contrato puede consultarse en Wagner, *Martín de Montedoca y su prensa*, 110-111.

españoles y franco-flamencos. Pareja a la sofisticación musical de la antología, notamos una significativa ausencia de diferencias, glosas y demás variaciones sobre temas preexistente e identificamos un mayor interés por la música de autor. Un interés que se pone de manifiesto en la práctica ausencia de obras sin atribución.⁶⁰³

El cuarto libro de *Orphenica lyra*, “en el que se ponen algunas partes de Missas, Hymnos, Fantasias, fabordones, con otras obras compuestas”, incluye una colección de fabordones ordenada por tonos y atribuida a Francisco Guerrero.⁶⁰⁴ El grupo, destinado a una vihuela afinada en Mi, tiene interés por partida triple. En primer lugar, porque se trata del conjunto de fabordones más importante incluido en una fuente de música para vihuela. En segundo, porque constituye una de las colecciones de salmos más tempranas atribuida a un compositor español que contiene ejemplos de todos los tonos.⁶⁰⁵ Finalmente, porque el autor es nada menos que Francisco Guerrero, uno de los compositores más importantes del siglo XVI hispánico.

Según la edición de la *Orphenica lyra* de Charles Jacobs, el grupo de fabordones publicado por Fuenllana incluye nueve piezas (núms. 101-109), entre las que la mayoría son fabordones elaborados. A nuestro entender, no obstante, es posible apuntar dos observaciones a la interpretación que el musicólogo hizo respecto a la estructura del conjunto. En primer lugar, Jacobs interpretó el *Sicut erat* que sigue al fabordón de Tono VI como una pieza suelta. Por nuestra parte, creemos se trata de la segunda parte de la doxología de dicho fabordón. La confusión sería debida a que Fuenllana interrumpe la tablatura con el fin de indicar, mediante la anotación “Este verso es a cinco”, una ampliación de la textura de cuatro a cinco partes (Il. 7.3). Sin embargo, semejante ampliación en la doxología, o en parte de ella, así como el tratamiento contrapuntístico contrastante con la homofonía del salmo que también identificamos en la pieza, son recursos característicos de los fabordones elaborados.

⁶⁰³ La ausencia de esquemas armónico-melódicos en los libros para vihuela impresos bajo el reinado de Felipe II—esto es, la *Orphenica lyra* de Fuenllana y el *Gradus ad Parnassum* de Esteban Daza— no significa que la costumbre de improvisar desapareciera de la práctica interpretativa de los vihuelistas. Así lo demuestran los manuscritos conservados de finales del XVI con repertorio para vihuela, donde sigue habiendo glosas y diferencias. Sobre el particular, véase Griffiths, «La vihuela en la época de Felipe II», 447.

⁶⁰⁴ Publicado por Jacobs, *Miguel de Fuenllana. Orphenica lyra*, 549-567. Una crítica de la edición de Jacobs fue publicada por Stevenson, «Miguel de Fuenllana. Orphenica lyra. Ed. Charles Jacobs (Clarendon Press, Oxford, 1978)», 115-118.

⁶⁰⁵ Si bien conservamos colecciones semejantes atribuidas a autores coetáneos a Guerrero, como Ceballos y Navarro, o incluso a otros cuya actividad profesional dio comienzo con anterioridad —es el caso de Cabezón y Robledo—, las fuentes que las copian son posteriores al impreso de Fuenllana.

Ilustración 7.3. Miguel de Fuenllana, *Orphenica lyra*, fol. 110v (detalle)



Nuestra segunda observación está convenientemente respaldada por varios indicios. Según Jacobs, la tablatura que Fuenllana encabeza con la indicación “Octavo tono” se corresponde a un único fabordón (Il. 7.4). Varios elementos indican que, por el contrario, podría tratarse de dos piezas que el vihuelista optó por presentar agrupadas, quizás porque ambas son de Tono VIII. El primero atañe al texto, que incluye versículos de dos salmos distintos: el segundo versículo del *Lauda Jerusalemy* el quinto del *In convertendo*. Otro indicio es la diferencia de registro en las dos partes del canto, impresas en el original en rojo: en la primera, el *cantus firmus* aparece en el acompañamiento de vihuela, en la voz que correspondería al Tenor de una obra vocal, y lo dobla la voz del cantante, mientras que en la segunda aparece en la parte superior del acompañamiento y, de nuevo doblada por el canto, debe interpretarse una octava más aguda. Un tercer indicio es el empleo de distintas *differentiae*. No solo porque la primera finaliza en Re y la segunda en Fa♯ —la pieza está transportada a la cuarta inferior respecto a la altura original del tono, con lo que estas finales corresponden a Sol y Si, respectivamente—, sino porque además la una parece responder a la cadencia final de tradición romana, mientras la otra presenta el salto de tercera descendente característico de la tradición hispánica (Ej. 7.7).

Ilustración 7.4. Miguel de Fuenllana, *Orphenica lyra*, fol. 111v (detalle)

Octauo tono.

Quoniam conforauit feras portarum tuarum: benedixit filijs tuis in te. Qui feminat in lacrimis in exultatione me tent.

No se pone por orden la letra q se escribe para los Fabordones: porque como los tonos son diferentes assi lo es la composura de cada vno dellos: y a esta causa se cõtã diferentes versos sin guardar orden ni ponerse el psalmo por entero.

Ejemplo 7.7. Miguel de Fuenllana, *Orphenica lyra*, fol. 111: diferencia de registro y de finales en fabordones de Tono VIII

Primer fabordón de Tono VIII (*differentia* de tradición romana)

li - is tu - is in te.

Segundo fabordón de Tono VIII (*differentia* de tradición hispánica)

in ex - ul - ta - ti - o - ne me - tent.

La observación resulta confirmada por la concordancia que guardan las dos partes de la pieza con sendos fabordones de *E-GRmf 975*, que copia seis de los fabordones de la *Orphenica lyra* (Tabla 7.1). Gracias a su identificación podemos conocer algunas peculiaridades de la edición de Fuenllana. En primer lugar, y como ya mencionamos en el capítulo dedicado a la salmodia de Guerrero al comentar el caso del *Dixit Dominus*, constatar que el tañedor llevó a cabo un proceso de selección, limitándose a incluir los primeros versículos de cada salmo. En el caso de los fabordones de Tono VIII, Fuenllana escogió el segundo versículo del *Lauda Jerusalem* (*E-GRmf 975*, fols. 74v-75) y el sexto del *In convertendo* (*E-GRmf 975*, fols. 79v-80), que fueron impresos sin ningún signo que indicara separación alguna. Gracias a las concordancias con *E-GRmf 975* también podemos discernir el procedimiento seguido por Fuenllana al intabular los fabordones de Guerrero. Al comparar las versiones de la *Orphenica lyra* con las del manuscrito granadino observamos que el vihuelista redujo íntegras las piezas de Guerrero, íntegras para acompañamiento de vihuela y luego añadió la parte del canto, limitándose a doblar la parte que lleva el *cantus firmus*.

Tabla 7.1. Francisco de Guerrero, fabordones: fuentes concordantes

<i>Orphenica lyra</i>	<i>E-GRmf 975</i> ⁶⁰⁶	Variantes
Tono I, versículos 2, 4	núm. 5, 4 versículos + [Gloria]	Ligeras diferencias ⁶⁰⁷
Tono III, vv. 2,4	núm.20, todos los vv. pares + Gloria	
Tono IV, vv. 2,4	núm. 23, todos los vv. pares + Gloria	
Tono V, vv. 2, 4	núm. 29, todos los vv. pares + Gloria	
Tono VII, v. 2	núm. 38, todos los vv. pares + Gloria	
Tono VIII/1 v. 2	núm. 43, todos los vv. pares + Gloria	Versión muy distinta
Tono VIII/2 v. 6	núm. 45, todos los vv. pares + Gloria	

La Tabla 7.2 recoge la estructura del conjunto de fabordones de la *Orphenica lyra*. Las dos primeras columnas se corresponden con la numeración asignada por Jacobs (NJ) y la que nosotros proponemos (NN). En la misma tabla incluimos una síntesis de los rasgos destacados de cada pieza, que procederemos a comentar detalladamente. El grupo intabulado por el vihuelista tiene el interés de transmitir obras del joven Guerrero que de otra forma no conservaríamos, así como las versiones más tempranas de aquellas para las que han sido identificadas concordancias.⁶⁰⁸ Su estudio,

⁶⁰⁶ La numeración es tomada de Ruiz y Christoforidis, «Manuscrito 975», 215-235.

⁶⁰⁷ El último verso de este fabordón comienza con una entrada imitativa. Habida cuenta de la costumbre identificada en la mayor parte de compositores de elaborar contrapuntísticamente la doxología, contrastándola al tratamiento homofónico de los versículos, es muy probable que se trate de la música destinada al *Gloria*.

⁶⁰⁸ La autoría de Guerrero está confirmada por una concordancia parcial con *E-GRmf 975*. Sobre el particular, véase Ruíz, *La librería*, 46. Por otro lado, es improbable que Fuenllana incluyera una

por lo tanto, y sin olvidar que algunas de las características de la colección pueden ser fruto del proceso editorial de Fuenllana, merece ser enfocado de tal modo que arroje luz al tratamiento de la salmodia por parte de este importante compositor en una etapa temprana de su actividad profesional.

Tabla 7.2. Francisco Guerrero, *Orphenica lyra*: fabordones

Núm.	NJ	NN	Tono	Salmo	Versículos ⁶⁰⁹	Observaciones
1.	101	101	I	109	1b+ 3	
2.	102	102	II	109	1b + 3	<i>cf</i> modificado para cadencia soprano
3.	103	103	III	109	1b + 3	Transportado 4ª baja Textura imitativa en versículo 3
4.	104	104	IV	109	1b	
5.	105	105	V	109	1b + 3 + 7 + Doxología	Incluye entonación Textura imitativa en versículos 3, 7 y doxología
6.	106/ 107	106	VI	109	1b + 3 + D	Cambio de registro en el canto <i>Sicut erat</i> a 5v y de textura imitativa
7.	108	107	VII	110	2	Transportado 2ª baja Si en lugar de Sib
8.	109	108	VIII	147	2	Textura imitativa
9.	109	109	VIII	125	5	

Es imposible, por el momento, establecer con seguridad la fecha en que Guerrero compuso esta colección de fabordones. Como *terminus ante quem* puede tomarse, obviamente, la fecha en que fue concedido el privilegio para la impresión del libro de Fuenllana, a saber, el 11 de agosto de 1553.⁶¹⁰ Gracias a un inventario de 1548 de los libros de polifonía que tenía la catedral de Jaén, sabemos que la librería incluía un libro de “magníficas e himnos” del compositor.⁶¹¹ Aunque es muy posible que un libro de estas características incluyera fabordones, no hay mención explícita al respecto.

atribución falsa de un compositor tan cercano —ambos coincidieron en Sevilla en la época de la impresión de la *Orphenica lyra*.

⁶⁰⁹ La letra b se refiere a la segunda parte del versículo.

⁶¹⁰ Guerrero ocupó el cargo de maestro de capilla en la Catedral de Jaén entre 1546 y 1549. Este último año obtuvo un permiso para visitar Sevilla, del que no regresaría, al obtener una prebenda como cantor en la catedral hispalense. Ante las ofertas reiteradas del cabildo de Málaga al compositor para ocupar el cargo de maestro de capilla que el fallecimiento de Diego Fernández de Córdoba había dejado vacante, el cabildo sevillano aseguró su permanencia asociándolo al anciano maestro de capilla Pedro Fernández de Castilleja en 1551 y, tres años más tarde, nombrándole como su sucesor. Sobre el particular, véase Stevenson, *Spanish Cathedral Music in the Golden Age*, 139-148.

⁶¹¹ Jiménez Cavallé, «Los inventarios de música de la Catedral de Jaén en los siglos XVI y XVII», 68. Tal como observa Ruíz, *La librería*, 109, probablemente fue el propio Guerrero, por entonces maestro de capilla de la Catedral de Jaén, quien supervisó la confección del mismo.

El primer dato documentado relativo a fabordones compuestos por Guerrero es posterior a la publicación de Fuenllana. Se trata de la compra que en 1558 el cabildo jiennense hizo a Guerrero de un “libro de fabordones”.⁶¹² Es muy probable que el contenido de este libro coincidiera en gran parte con un impreso con salmos, hoy perdido, que supuestamente Guerrero imprimió en Roma en 1559.⁶¹³ En el caso de que en dicho libro, y quizás también en el impreso, figuraran los fabordones de la *Orphenica lyra*, es probable que incluyeran más versos que Fuenllana decidió no incorporar a su colección, o bien que formaran parte de una colección más amplia. De lo contrario, difícilmente habrían ocupado la extensión de “un libro”. Al margen de especulaciones, en cualquier caso, la colección que nos ocupa había sido compuesta cuando Guerrero no había cumplido veinticinco años.

Es importante recordar que nuestra descripción del grupo de fabordones de la *Orphenica lyra* está condicionada por la labor editorial de Fuenllana y que es posible, así, que las características de la colección como conjunto se deban al tañedor. Las concordancias con *E-GRmf 975* sugieren que Fuenllana no modificó las composiciones de Guerrero. Dejando a un lado pequeñas diferencias insignificantes, las únicas piezas que presentan variantes entre las dos fuentes son las de Tono I y VIII (Tabla 7.2, núms. 1 y 8). Aunque, tal y como señalamos en el capítulo dedicado a la salmodia de Guerrero, es posible que éstas sean atribuibles a una labor de reelaboración del propio compositor.

Desde un punto de vista de la elaboración de las voces, las piezas de esta colección pueden ser separadas en dos grupos. El primero (Tabla 7.2, núms. 1, 2, 4, 6, 7) responde absolutamente a los principios estilísticos del fabordón simple y, al margen de pequeñas elaboraciones en alguna de las cadencias, presentan una homofonía estricta a lo largo de toda la pieza, sólo ocasionalmente adornada con notas de paso o bordaduras (Ej. 7.8).

⁶¹² Jiménez Cavallé, *Documentario musical de la Catedral de Jaén. I. Actas Capitulares*, 20. Citado en Ruíz, *La librería*, 110. Es probable que el contenido del libro adquirido por el cabildo jiennense coincidiera, al menos en parte, con el impreso, hoy perdido, *Psalmorum 4 vocum liber primus* (Roma, 1559).

⁶¹³ Se trata del *Psalmorum 4 vocum liber primus* (Roma, 1559), que posiblemente incluyera algunas de las piezas de la colección de la *Orphenica lyra*. La única referencia que tenemos de este impreso es su presencia en un inventario de la biblioteca particular del bibliófilo Fortunato Santini publicado por él mismo en 1820. El primer trabajo donde se identificó la referencia fue Pedrell, *Hispaniae schola musica sacra. Opera varia (saecul. XV, XVI, XVII et XVIII), II*, XXXII. Véase también Snow, «Music by Francisco Guerrero in Guatemala», 157-158, Ruíz, *La librería*, 115 y 290, y Ruíz, «The Unica in MS 975», 2011, 63.

Ejemplo 7.8. Francisco de Guerrero, *Dixit Dominus* de Tono I

The image shows a musical score for a vocal part and two lute parts. The vocal line is in the upper staff, with lyrics: "Do-nec po-nam i-ni-mi-cos tu-os, sca-bel-lum pe-dam tu-o-rum." The two lute parts are in the lower staves. The music is in a common time signature (C) and features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests. The lute parts provide harmonic support to the vocal line.

A pesar del empleo de una estricta homofonía, los fabordones de este primer grupo presentan a menudo ligeras diferencias de sonoridad entre los distintos versículos. Una variedad distinta de la que tratamos en el caso de Mudarra, quien, como vimos, se limitaba a introducir ornamentaciones melódicas sobre la misma estructura armónico-melódica. Las partes abandonan el paralelismo estricto y no presentan la sucesión interválica prescrita por las reglas sintetizadas por Guilelmus Monachus.

Aunque claramente vinculado con el fabordón, el tratamiento musical de las piezas que forman el segundo grupo (Tabla 7.2, núms. 3, 5, 8 y 9) presenta las mismas novedades que algunos de los fabordones de *E-Bbc M1166/1967* y que los de Torrentes y Morales. Por un lado, un incremento en la elaboración de las distintas voces que, no obstante, no escapan totalmente a la vinculación con una factura de carácter homofónico. Por el otro, el empleo del recurso de la imitación que, si bien goza de poca presencia en la selección de Fuenllana, está tratado de forma mucho más evidente, al incluirse en el comienzo del versículo (Ej. 7.9).

Ejemplo 7.9. Francisco de Guerrero, *Dixit Dominus* de Tono V: entrada imitativa del segundo versículo

The image shows a musical score for a vocal part and two lute parts. The vocal line is in the upper staff, with lyrics: "Te-cum prin-ci-pium in di-e vir-tu-tis tu-ae,". The two lute parts are in the lower staves. The music is in a common time signature (C) and features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests. The lute parts provide harmonic support to the vocal line.

Habida cuenta de la datación temprana de la colección de Fuenllana, y siempre con la precaución que la pérdida de fuentes requiere, cabe la posibilidad de concebir la actividad compositiva de Guerrero como un puente entre las novedades identificadas en las fuentes toledanas respecto a la incorporación a la salmodia polifónica de pequeños elementos propios del lenguaje imitativo, y el empleo sistemático de los mismos que hallamos en colecciones de salmos posteriores.

Los tres fabordones del segundo grupo alternan partes de carácter homofónico con secciones en las que el acompañamiento de vihuela —que a juzgar por las concordancias identificadas se corresponde con el fabordón original— adquiere un marcado desarrollo, ya sea en un mismo versículo, ya en versículos distintos, que confiere a las distintas voces una mayor independencia. El caso es ilustrado en el Ejemplo 7.10, que presenta el fabordón de Tono III íntegro. Como apreciamos en él, la elaboración de la factura del segundo versículo de la pieza, que corresponde al tercer versículo del salmo, aleja a esta composición del fabordón simple. Es interesante, destacar la continuidad musical establecida en la cadencia *flexa* —atiéndase a la ligadura del compás 8 en la parte del acompañamiento— y entre los dos versículos —ligadura del compás 15— que, en cambio no encontramos en la concordancia de la misma pieza de *E-GRmf 975*, en la que todas las voces coinciden en reposar en el mismo punto, sin duda para respetar la lógica de la interpretación *alternatim*. Este detalle apunta a la posibilidad de que Fuenllana no previera que sus fabordones se interpretaran en alternancia con el canto llano, esto es, que no estaban pensados para ser interpretados durante una celebración litúrgica.

Como es habitual en el género, la presencia de contrapunto imitativo es especialmente relevante en la doxología. Fuenllana solo añadió doxologías tras los fabordones de Tono V y VI. Como hemos visto, el primero de los dos presenta contrapunto en los versículos, por lo que no existe un contraste con la elaboración del *Gloria*. En el caso del fabordón de Tono VI, por el contrario, la marcada homofonía de los versículos es respetada en la primera parte de la doxología pero contrasta claramente con la factura contrapuntística del *Sicut*, que además presenta un incremento de la textura.

El tratamiento del *cantus firmus* observable en la colección de la *Orphenica lyra* es representativo del acercamiento de Guerrero en fuentes posteriores, como el *Liber vesperarum*, donde se aprecia el mismo interés por una exposición clara y fiel del *cantus firmus* que observamos en las obras de Morales y Torrentes: aunque se introduzcan secciones imitativas, el tono salmódico o, en su caso, la fórmula melódica correspondiente, nunca son objeto de modificación.⁶¹⁴ En el caso del fabordón de Tono VIII, de hecho, el *cantus firmus* es dispuesto mediante valores largos en una parte interior del acompañamiento —en la parte correspondiente a la voz del Tenor del

⁶¹⁴ Tan solo unas pocas piezas de *E-GRmf 975* para las que no contamos con concordancias en fuentes de polifonía vocal, pero que copian otros manuscritos para ministriles, se apartan de este tratamiento. Sobre el particular, véase, Capítulo 9.

modelo vocal—, al mismo tiempo que el resto del conjunto incrementa la complejidad de su factura.

Ejemplo 7.10. Francisco Guerrero, *Dixit Dominus* de Tono III

Do-nec po-nam i-ni-mi-cos tu-os, sca-bel-lum pe-dum tu-rum. Te-cum prin-ci-pi-um in di-e vir-tu-tis tu-ae, in splen-do-ri-bus san-cto-rum, ex-te-o-an-te Lu-ci-fe-rum ge-mi-tu-te.

Con alguna excepción ocasional, el tratamiento del *cantus firmus*, desprovisto de todo embellecimiento, es totalmente silábico, lo que sugiere que el referente continúa siendo el fabordón de tipología simple.⁶¹⁵ En cuatro ocasiones el tono salmódico aparece en la parte superior, en otras cuatro lo lleva la parte correspondiente a la voz del Tenor y en un caso migra entre las dos partes exteriores. No parece existir ninguna relación entre este elemento y otras características de las piezas, por lo que parece responder a la búsqueda de una mayor variedad de recursos. Las cadencias *flexa*, por por lo demás, se

⁶¹⁵ Las cadencias *flexa* se corresponden con el movimiento melódico de tercera descendente habitual en las fuentes monódicas.

corresponden con el movimiento melódico de tercera descendente habitual en las fuentes monódicas.

Finalmente pasamos a comentar el formato de transmisión de la colección de Fuenllana y la selección de los textos que la conforman, con el fin de arrojar cierta luz a la cuestión del contexto de interpretación para la que esta colección fue concebida. Respecto a los salmos escogidos, hallamos la habitual preponderancia del *Dixit Dominus*. Únicamente en las tres últimas piezas son empleados salmos diferentes, si bien todos ellos de Vísperas: *Confitebor tibi*, *Lauda Jerusalem*, *In convertendo*.

Dejando a un lado los casos de fabordones sueltos, junto a grupos salmódicos elaborados cuyo orden indican que estaban pensados para fiestas concretas, las fuentes de la época copian colecciones de fabordones de un solo versículo que están claramente pensadas para proveer a la capilla musical de música polifónica para la salmodia de todo el año litúrgico, y se caracterizan así por su naturaleza funcional. Una tercera tipología la constituyen aquellas colecciones formadas por fabordones que presentan una factura sumamente elaborada, también ordenadas por tonos y que emplean una selección de textos que no se corresponde con una festividad concreta, de tal forma que parecen destinadas a proporcionar polifonía para la salmodia de distintas festividades.

La colección de fabordones de la *Orphenica lyra* presenta dificultades a la hora de ser adscrita a una de las tres tipologías mencionadas. La ordenación por tonos sugiere claramente un carácter funcional, si bien el hecho de que la colección carezca de piezas de Tono II y VI la hace incompleta desde un punto de vista práctico. El hecho de que mayor parte de las mismas empleen el mismo salmo como texto apunta igualmente a un carácter formulario. La complejidad de alguna de las piezas que conforman la colección, no obstante, parece contradecir la posibilidad de que estos fabordones pudieran emplearse para distintos salmos. Cabe la posibilidad de que la ordenación de Fuenllana no responda a un sentido concreto, y que el vihuelista la escogiera simplemente por tratarse de un formato habitual en la época. La siguiente advertencia añadida al final de la colección (fol. 111v), sin embargo, respalda la hipótesis de que estas piezas fueron pensadas para musicalizar distintos textos:

No se pone por orden la letra que se escribe para los Fabordones; porque como todo los tonos son diferentes así lo es la compostura de cada uno dellos; y a esta causa se cantan diferentes versos sin guardar orden ni ponerse el salmo por entero.

Aunque el sentido preciso de algunos de los términos empleados por el editor es discutible, estas palabras parecen dirigidas a advertir del carácter formulario de la colección. Si se tratara de piezas destinadas a ser interpretadas simplemente tal como fueron escritas no hubiera sido necesaria ninguna indicación adicional. Con expresiones como “no poner por orden la letra” y “se cantan diferentes versos sin guardar orden ni ponerse el salmo por entero” podría estar refiriéndose a que los textos empleados no son más que un ejemplo, una muestra, que deberán ser sustituidos por otros a conveniencia en el momento de la interpretación. Aun a pesar de tratarse de fabordones elaborados que se alejan del estilo utilitario de las fórmulas de versículo único, así, parece que las

piezas serían susceptibles de un hipotético intercambio de textos. En tal caso, sin embargo, se nos aparece de nuevo el interrogante del contexto, ya que el carácter formulario de la colección adquiere sentido únicamente en el caso de que estuviera diseñada para un uso litúrgico.⁶¹⁶

Con todo, es interesante recuperar aquí la afirmación de especialistas anteriores respecto a que el contenido de la *Orphenica lyra* es un reflejo de los gustos de la nobleza española del siglo XVI. En el caso de un conjunto de naturaleza funcional como el que nos ocupa, más que hablar de una cuestión de gustos, cabe la posibilidad de que nos hallemos ante parte del repertorio que nutriría la actividad litúrgica y devocional privada de la mediana nobleza, cuyos archivos se han perdido, o bien todavía no han sido estudiados.

⁶¹⁶ Esta función es dada por supuesta, por ejemplo, en Kirk, «Newly-Discovered Works», 58, Nota 22.

7.5. Conclusiones

Cuatro de los siete libros de música para vihuela impresos en el siglo XVI incluyen fabordones. Si resulta obvio que se trata de un género cultivado por los vihuelistas, a juzgar por su escaso peso relativo respecto a otros géneros no parece que se tratara del repertorio habitual. No obstante, el carácter fragmentario y aleatorio del repertorio para vihuela conservado impide establecer conclusiones sólidas al respecto.

Los libros de Mudarra, Valderrábano y Pisador incluyen solamente dos, uno y tres fabordones, respectivamente. Se trata de piezas anónimas a cuatro voces, todas ellas con el texto salmódico. Caso distinto, en lo que al formato de transmisión se refiere, es la *Orphenica lyra* de Fuenllana, que incluye una colección de nueve fabordones atribuidos a Francisco Guerrero. Tal como las concordancias con fuentes posteriores indican, se trata de una selección de los primeros versículos de fabordones elaborados más extensos. El tipo de fabordones incluidos en la *Orphenica lyra* presentan una diferencia respecto al resto de fuentes para vihuela que es paradigmática de una distinción respecto al repertorio de la fuente de Fuenllana, a saber, la escasa presencia de piezas vinculadas con la improvisación, como diferencias, glosas y esquemas armónico-melódicos.

La colección del libro de Fuenllana es sin duda la más interesante de las estudiadas en este capítulo. Arroja luz al proceso editorial del vihuelista, que aunque fue responsable de la selección de los fabordones que conforman el grupo, y probablemente de pequeños añadidos, se ciñó a intabular las piezas originales sin realizar ninguna modificación destacable. Se trata del testimonio más temprano de la larga trayectoria compositiva de Guerrero en el marco de la salmodia polifónica.

Desde un punto de vista musical, los fabordones incluidos en los libros para vihuela participan de la misma tradición estudiada a lo largo de los capítulos anteriores y forman parte de uno de los bloques principales del repertorio, esto es, la polifonía vocal intabulada. El caso se pone especialmente de manifiesto en la colección de Fuenllana y en la identificación de una variante de la fórmula α entre los fabordones de Pisador. Aunque tomado de la tradición vocal, no obstante, en manos de los vihuelistas el fabordón se convierte en un nuevo tipo de pieza, a saber, una pieza para voz solista con acompañamiento. La parte cantada, ya fuese en notación blanca, ya en tablatura, resulta de doblar una de las voces del fabordón o bien de sustituirla.

Si bien la estructura básica de los fabordones incluidos en los libros para vihuela —ya pertenezcan a la tipología simple o a la embellecida— en nada se diferencia de la características de los fabordones para conjunto vocal, una de las piezas conservadas incluye detalles que podrían arrojar cierta luz a procedimientos específicos aplicados por los vihuelistas a las fórmulas de fabordón. Cada una de las piezas de Mudarra incluye dos versículos del salmo correspondiente. Únicamente la de Tono I presenta música distinta para cada uno de ellos. La música del segundo versículo consiste en la repetición de la primera salvo por la adaptación habitual del ritmo y la longitud del recitado al texto correspondiente y algunas pequeñas diferencias en cuanto al material musical, básicamente fruto de la inclusión de ornamentaciones. Acaso esta pieza

podiera ser un reflejo de una práctica habitual, a saber, emplear los fabordones a modo de esquemas armónico-melódicos que se ornamentarían en el momento de la interpretación.

Uno de los temas interesantes de los fabordones incluidos en fuentes para vihuela es el que se refiere al contexto de interpretación. La vihuela no formaba parte de las formaciones musicales responsables de la actividad litúrgico-musical. Algunos detalles del repertorio conservado, en este sentido, respaldan la idea de una desvinculación respecto a la práctica *alternatim*, rasgo fundamental de la tradición vocal de salmodia polifónica. Una de los fabordones de Mudarra, por ejemplo, emplea como texto dos versículos sucesivos de un salmo de Maitines. Al margen del carácter excepcional del texto, el hecho de que emplee dos versículos sucesivos sugiere que pudo ser concebido como una pieza en sí misma, como una especie de canción de temática sacra. Otro detalle reside en el hecho de que Fuenllana añadiera un breve pasaje entre dos versículos de uno de sus fabordones. La ausencia de un reposo en este punto, en efecto, no permitiría la intercalación del versículo correspondiente en canto llano.

En sentido contrario, la colección de la *Orphenica lyra* presenta algunas características que denotan cierta funcionalidad litúrgica. El hecho de incluir una colección prácticamente completa, ordenada por tonos, no parece guardar otro sentido que el de ofrecer el mayor número de posibilidades para combinar los salmos con las antífonas correspondientes. Si este fuera el caso, nos hallaríamos ante un ejemplo curioso, pues Fuenllana habría seleccionados algunos versículos de fabordones elaborados más extensos con el fin de conformar una colección de fórmulas adaptables a distintos textos. Una aclaración añadida por el vihuelista al final de la colección que parece referirse a la posibilidad de cambiar los textos que acompañan a las piezas respalda esta hipótesis. En el caso de que algunos de los fabordones de las fuentes para vihuela estuvieran pensados para un contexto litúrgico, es posible que formaran parte del repertorio interpretado en los servicios litúrgicos y actos devocionales de la nobleza, sobre los que, por el momento, poca cosa se sabe.

CAPÍTULO 8. EL FABORDÓN EN LAS FUENTES PARA ÓRGANO

El órgano constituía uno de los agentes musicales fundamentales de la celebración litúrgica en el Renacimiento. El testimonio de *E-Bbc M1166/1967* evidencia su participación en la interpretación *alternatim* de las salmodias a mediados del siglo XVI. Aunque la fuente indica de forma precisa el orden de participación de la polifonía, el canto llano y el órgano, no obstante, esconde cualquier pista acerca del contenido musical de la intervención del último. El estudio de las colecciones de fabordones incluidas en el *Libro de cifra nueva*, las *Obras de música* y el *Arte de tañer fantasía* puede llenar esta laguna. Las dos primeras fuentes tienen especial interés al tratarse de antologías prácticas que ilustran parte del repertorio habitual de los organistas de la época. Y todas ellas son esenciales para un mejor conocimiento del tratamiento que el fabordón recibió por parte de los organistas.

8.1. Fuentes prácticas

Las colecciones de fabordones publicadas en el *Libro de cifra nueva* y las *Obras de música* son muy similares, por lo que serán tratadas aquí en un mismo apartado. Venegas de Henestroda estuvo al servicio del cardenal Juan Tavera, poderoso personaje que formaba parte del círculo de confianza de Carlos V en la misma época en que Antonio de Cabezón formó parte de la capilla de la emperatriz Isabel, ejerció la función de músico de cámara del propio emperador y fue encargado de la educación musical del príncipe Felipe. Que Venegas conoció la música del organista se pone de manifiesto en el hecho de que incluyera en su publicación más de treinta y cinco obras atribuidas al mismo. Es seguro, no obstante, que tuvo además la oportunidad de conocer al organista.⁶¹⁷

Pocos datos biográficos de Venegas de Henestrosa han llegado hasta nuestros días. Natural de Écija, localidad situada al sur de la Península Ibérica, conocemos su condición de sacerdote y parte de su trayectoria sacerdotal gracias a su testamento.⁶¹⁸ Disponemos también de algunas referencias del período aproximado de diez años en los que estuvo al servicio del cardenal Tavera. Uno de los personajes más poderosos de la España de Carlos V, Juan Pardo Tavera ocupó los más altos cargos de la Iglesia y el Estado.⁶¹⁹ Además de cardenal, arzobispo de Santiago (1525-1534), y después de Toledo (1534-1545), e Inquisidor General (1539-1545), había presidido la Chancillería de Valladolid en 1522 y el Consejo Real de Castilla entre 1524-1539. El puesto de confianza de que gozaba entre el círculo más íntimo del Emperador —fue capellán mayor de la capilla de Carlos V desde 1525 hasta su muerte— se pone de manifiesto en el hecho de que fuera nombrado regente durante la ausencia del primero entre 1539 y 1542.⁶²⁰

El cardenal Tavera disponía de una importante capilla cuyo tamaño aumentó considerablemente al ser elevado a Primado de España en 1534. A juzgar por la documentación conservada, su número de integrantes a partir de este nombramiento podía compararse a la propia Capilla Real.⁶²¹ Aunque el nombre de Venegas no aparece

⁶¹⁷ Tras la muerte de la emperatriz Isabel en 1539, algunos miembros de su capilla se ocuparon temporalmente en la capilla de Tavera. Entre ellos se encontraba Pedro de Arze, quien en dicho año pasó a formar parte de la capilla de las Infantas al mismo tiempo que ejerció de cantor al servicio del cardenal. Este personaje, amigo personal de Cabezón, representa un ejemplo claro de los vínculos institucionales que unían a éste último con Venegas de Henestrosa. Anglés, *La Música en la Corte de Carlos V. Con la transcripción del «Libro de cifra nueva para tecla, arpa y vihuela» de Luys Venegas de Henestrosa (Alcalá de Henares, 1557)*, 1:66.

⁶¹⁸ Jambou y Reynaud, «Doble enigma en torno a la figura de Luis Venegas de Henestrosa (†1570). Su testamento», 420-422.

⁶¹⁹ González Novalín, *El Inquisidor General Fernando de Valdés (1483-1568): Su vida y su obra*, 128.

⁶²⁰ Anglés, *La Música en la Corte de Carlos V. Con la transcripción del «Libro de cifra nueva para tecla, arpa y vihuela» de Luys Venegas de Henestrosa (Alcalá de Henares, 1557)*, 1:142. En relación a la regencia de Tavera, véase García Cárcel, *Historia de España siglos XVI y XVII: La España de los Austrias*, 97. En estos tres años de ausencia Carlos V viajó al norte, donde fue sofocada y castigada la revuelta de Gante, y después a Argel, donde fracasó en su intento de arrebatar la ciudad al poder turco.

⁶²¹ Moll, «Músicos de la Corte del Cardenal Juan Tavera (1523-1545), Luis Venegas de Henestrosa», 161.

entre la documentación conservada hasta 1535, es posible que se incorporara al servicio de Tavera el año anterior, en ocasión del mencionado incremento. En cualquier caso, Venegas permaneció en ella hasta el fallecimiento de su patrón, ocurrido en 1545.

El *Libro de cifra nueva*, dedicado a Diego Tavera, obispo de Jaén y sobrino del ilustre cardenal, constituye el único elemento que permite vincular a Venegas con cualquier tipo de actividad musical. Aunque ni una sola de las 148 obras incluidas en la antología le es atribuida, no se descarta la posibilidad de que fuera compositor.⁶²² Su labor como editor, de la que veremos un ejemplo más adelante, avala claramente el nivel de sus conocimientos musicales.⁶²³ El aspecto más destacable de dicha labor es el empleo de un tipo de notación en tablatura que, si bien no fue una invención del propio Venegas, fue usada en esta ocasión por primera vez para un libro de música práctica.⁶²⁴

La mayor parte de las piezas del *Libro de cifra nueva* que llevan atribución son de organistas españoles de la época. El mejor representado, con diferencia, es Antonio de Cabezón, del que básicamente se recogen himnos y tientos. A éste se suman unas pocas obras de Pere Alberch Vila, compositor y organista de la Catedral de Barcelona, Francisco Fernández Palero, organista de la Capilla Real de Granada, Francisco de Soto, organista y compañero de Cabezón al servicio de la Corte de los Habsburgo, e incluso una obra de la tañedora Gracia Baptista.⁶²⁵ Entre las adaptaciones de música vocal, destaca la presencia de obras de autores franco-flamencos. El compositor mejor representado es Tomás de Crecquillon, cuya trayectoria profesional estuvo está vinculada a la capilla de Carlos V entre 1540-ca.1550.⁶²⁶

Con una excepción a la que más adelante dedicaremos nuestra atención, los veintitrés fabordones incluidos en el *Libro de cifra nueva* carecen de atribución (Tabla 8.1).⁶²⁷ La colección principal está formada por dos grupos ordenados por tonos: diez fórmulas de fabordón, denominadas “fabordones llanos”, seguidas de nueve piezas que reciben el nombre de “fabordones glosados”. El término “glosado” hace referencia al proceso de embellecimiento consistente en la aplicación de disminuciones. Cuatro fabordones más completan el conjunto, tres de los cuales ellos son reediciones, más o menos cambiadas, de piezas publicadas en los libros de música para vihuela previamente comentados.⁶²⁸

⁶²² Así figura, por ejemplo, en Jambou, «Venegas de Henestrosa, Luis», 384.

⁶²³ Sobre esta cuestión, véase Ward, «The Editorial Methods of Venegas de Henestrosa».

⁶²⁴ La notación había sido ya previamente explicada por Juan Bermudo en su *Declaración de instrumentos musicales*, fol. lxxxiii.

⁶²⁵ La escasa información conservada sobre estos organistas puede consultarse en Ros-Fábregas, «Alberch i Ferrament alias Vila, Pere» y Lorenzo, «Gracia Baptista y otras organistas del siglo XVI ibérico».

⁶²⁶ Hudson y Ham, «Crecquillon, Thomas».

⁶²⁷ Editados en Inglés, *La Música en la Corte de Carlos V. Con la transcripción del «Libro de cifra nueva para tecla, arpa y vihuela» de Luys Venegas de Henestrosa (Alcalá de Henares, 1557)*, 1:9-12 y 14-18.

⁶²⁸ A nuestro entender, la interpretación de la obra *Dic nobis Maria* de Antonio de Cabezón como un décimo fabordón por Pedrell, *Hispaniae schola musica sacra. Opera varia (saecul. XV, XVI, XVII et XVIII)*, VIII, 44 y Inglés, *La Música en la Corte de Carlos V. Con la transcripción del «Libro de*

Tabla 8.1. Venegas de Henestrosa, *Libro de cifra nueva: fabordones*

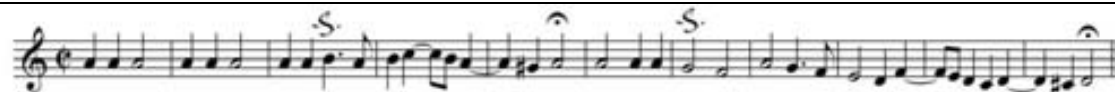
Núm.	Folio	Texto	Tono	Tipo de fabordón	Autor
1.	11		I	llano	
2.	11		II	llano	
3.	11		III	llano	
4.	11		IV	llano	
5.	11		V	llano	
6.	11		VI	llano	
7.	11v		VII	llano	
8.	11v		VIII	llano	
9.	11v		Peregrinus	llano	
10.	11v		I (romano)	llano	Gombert
11.	12v	Dixit Dominus	I	glosado	
12.	12v	Dixit Dominus	II	glosado	
13.	12v		III	glosado	
14.	13		IV	glosado	
15.	13		V	glosado	
16.	13		VI	glosado	
17.	13		VII	glosado	
18.	13v	Dixit Dominus	VIII	glosado	
19.	13v		VIII	glosado	
20.	43v		VII	I de vihuela	
21.	43v	In exitu Israel	Peregrinus	II de vihuela	
22.	51	Cum invocarem			
23.	52v	Nunc dimitis			

La colección de fabordones llanos incluye una pieza para cada tono —incluido el Tono Peregrino, si bien es designado por Venegas como de “*septimus tonus*”—, además de un fabordón adicional de “Primero tono” atribuido a Gombert, que emplea la melodía de tradición romana como *cantus firmus*, y cuya concordancia con *E-PAbm R6829* ya ha sido señalada. En todos los casos se trata de fabordones de tipo embellecido y que llevan el *cantus firmus* en la voz superior. Su rasgo más destacable es que se corresponden con las fórmulas polifónicas que identificamos en los manuscritos de polifonía vocal estudiados en los capítulos anteriores basados en el uso de la fórmula α como *cantus firmus* (Ej. 8.1). Las dos excepciones son significativas: el fabordón de Tono VII, para el que no puede ser identificada una fórmula mayoritaria en particular, y el fabordón atribuido a Gombert.

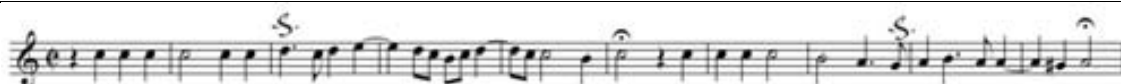
cifra nueva para tecla, arpa y vihuela» de Luys Venegas de Henestrosa (Alcalá de Henares, 1557), 1:146 se debe a una confusión. En el índice del *Libro de cifra nueva*, bajo el epígrafe “Fabordones glosados”, se incluyen nueve fabordones ordenados por tonos. Tras ellos hay un tiento para vihuela y la mencionada obra de Cabezón. La inclusión en este punto de un nuevo epígrafe, “Tientos de los ocho tonos”, dio pie a Pedrell a considerar que las dos piezas anteriores pertenecían al grupo anterior. Si denominar al tiento para vihuela como fabordón era, evidentemente, un sin sentido, la presencia de pasajes homofónicos en el *Dic nobis Maria* permitió al musicólogo considerarla un fabordón glosado más. Por su parte, Anglés siguió a Pedrell en su edición del impreso. A nuestro juicio no hay ningún elemento sólido que justifique dicha interpretación.

Ejemplo 8.1. Venegas de Henestrosa, *Libro de cifra nueva*, fols. 11-11v: fórmula α empleada como *cantus firmus*

Tono I



Tono II



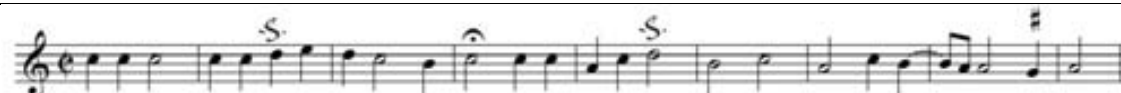
Tono III



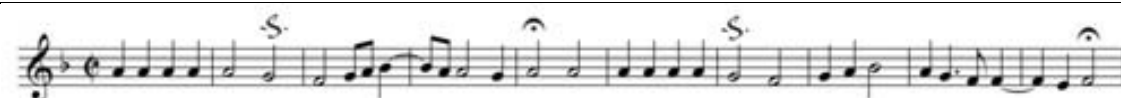
Tono IV



Tono V



Tono VI



Tono VIII



Peregrino



La presencia de una colección formada por piezas basadas en la fórmula α parecería confirmar el relevante papel que jugaron en la pervivencia y la extensión de la tradición del fabordón en la Península Ibérica. Habida cuenta de las posibilidades de difusión de las fuentes impresas, no obstante, es posible que su inclusión en la publicación de Venegas representara un respaldo importante para su difusión y uso generalizado. La red de coincidencias que vincula la colección que nos ocupa con gran parte del repertorio peninsular nos remite de nuevo a la heterogeneidad de recursos de préstamo. La existencia de concordancias exactas sugiere la fiel transmisión y representa el lado más automatizado de la tradición (Ej. 8.2).⁶²⁹ En otros casos, la existencia de cierto número de variantes plantea la posibilidad de que nos hallemos ante dos piezas distintas, aunque similares, surgidas de la aplicación de reglas como las sintetizadas por Guillelmus Monachus al mismo *cantus firmus* (Ej. 8.3).

Ejemplo 8.2. Fabordón de Tono VIII: fuentes concordantes

Libro de cifra nueva, fol. 11v

E-LEDc1, fols. 1v-2

⁶²⁹ La concordancia del fabordón de Tono II ha sido previamente presentada en el Ejemplo 4.2.

Ejemplo 8.3. Fabordón de Tono IV concordante: variantes

Libro de cifra nueva, fol. 11



E-Bbc M681, fols. 74v-75

Di-xit Do - mi-nus Do - mi-no me - - - o: Se - de a de - xtris me - - is.

Di-xit Do - mi-nus Do - mi-no me - - - o: Se - de a de - xtris me - - is.

Di-xit Do - mi-nus Do - mi-no me - - - o: Se - de a de-xtris me - - is.

Di-xit Do - mi-nus Do - mi-no me - - - o: Se - de a de-xtris me - - is.

Es especialmente interesante el que Venegas decidiera completar una colección ordenada por tonos con un fabordón de Tono I que, como el de Gombert, emplea un *cantus firmus* de tradición romana. Ignoramos si Venegas conoció personalmente al compositor durante la época en que este formó parte de la capilla de Carlos V. Habida cuenta de la cercanía existente entre el cardenal Tavera y el emperador, es evidente que tuvo ocasión de conocer su música.⁶³⁰ En cualquier caso, resulta lógico pensar que la decisión editorial respondería a un fin práctico, a saber, el completar la colección con un fabordón basado en una versión del Tono I que en algunos lugares era conocida y quizás incluso utilizada de forma habitual. De este modo, su presencia representa un respaldo significativo de la difusión de la salmodia de tradición romana en la Península Ibérica en el siglo XVI.

⁶³⁰ Gombert acompañó a Carlos V en sus viajes por España y Europa entre La fuerte vinculación institucional y personal entre la capilla de Tavera y el entorno de la familia imperial se pone de manifiesto en el hecho de que algunos cantores de la emperatriz Isabel pasaron, a la muerte de ésta en 1539, a engrosar las filas de la corte del cardenal. Gran parte de la capilla de Tavera fue traspasada al príncipe Felipe cuatro años más tarde, cuando el último fue nombrado regente. Sobre el particular, véase Moll, «Músicos de la Corte del Cardenal Juan Tavera (1523-1545), Luis Venegas de Henestrosa», 162-163.

Publicada de forma póstuma por su hijo Hernando, la antología *Obras de música para tecla, arpa y vihuela* incluye básicamente obras del insigne organista Antonio de Cabezón. Sin lugar a dudas, Cabezón es el organista más importante del Renacimiento hispánico. Gracias a las dos antologías impresas que aquí nos ocupan, se trata también del organista y compositor del que más obras conservamos.

La primera referencia sobre la trayectoria de Cabezón fecha de 1526 y lo sitúa en la recién creada capilla de la esposa de Carlos V, la emperatriz Isabel de Portugal, ejerciendo la función de organista de capilla y de cámara. A partir de entonces, cuando Cabezón contaría con menos de veinte años de edad, su actividad musical quedará vinculada a la corte de los Habsburgo hasta el final de sus días. En 1538 encontramos su nombre entre los ministriles del propio emperador y, tras la muerte de Isabel en 1539, pasa a formar parte de la casa de las Infantas, permaneciendo, por disposición de Carlos V, una parte del año junto al príncipe Felipe. Durante años, el organista alternaría el servicio a las Infantas y Felipe con repetidos viajes al lado del emperador.⁶³¹ Cuando en 1548 Felipe fue nombrado regente, Cabezón pasó a formar parte de la nueva capilla del príncipe, a quien acompañaría en su viaje de casi tres años por Italia, Alemania y Flandes y, más tarde, en el que lo llevó a Inglaterra y, de nuevo, Flandes. Aunque regresa a España en 1556 con un permiso anual, el mismo año lo encontramos al servicio del hijo del ya entonces Felipe II —Carlos V abdicó en 1555—, el príncipe don Carlos. No sabemos si Cabezón partió de nuevo hacia Flandes para encontrarse con Felipe II, que no regresaría a España hasta 1559. Lo seguro es que murió en Madrid, a donde el rey había trasladado su corte, pocos años después.⁶³²

El conjunto de fabordones incluido en las *Obras de música* presenta una gran semejanza con la colección principal del impreso de Venegas, si bien está dotado de una ordenación más sistemática (Tabla 8.2).⁶³³ Si los fabordones llanos y glosados del último están agrupados por tipología, en este caso cada fabordón llano está seguido y tres glosados.⁶³⁴ Los glosados incluyen un fabordón que presenta disminuciones en la parte superior, otro que las presenta en la parte inferior y una última pieza en el que son

⁶³¹ Anglés, *La Música en la Corte de Carlos V. Con la transcripción del «Libro de cifra nueva para tecla, arpa y vihuela» de Luys Venegas de Henestrosa (Alcalá de Henares, 1557)*, 1:29-30, 51-52, 59-60, 63-67 y 136-141.

⁶³² Jacobs, «Cabezón, Antonio de», col. 1526.

⁶³³ Estos fabordones fueron publicados en Anglés y Pedrell, *Antonio de Cabezón. Obras de música para tecla, arpa y vihuela recopiladas y puestas en cifra por Hernando de Cabezón su hijo; editado por Felipe Pedrell; nueva edición por Higinio Anglés*, 1:48-69.

⁶³⁴ En base a su distinta presentación, Bradshaw, *The falsobordone: a study*, 76-77 establece una distinción en lo que se refiere al contexto de interpretación entre los fabordones glosados del *Libro de cifra nueva* y los de Cabezón. Para él resulta significativo el hecho de que Henestrosa los presentara como piezas independientes mientras Cabezón los organiza en relación al fabordón llano del cual surgen. A nuestro juicio, la distinción es puramente formal: la colección de Cabezón es más sistemática y procura dejar clara la vinculación entre los dos tipos de fabordón. Para Henestrosa, se trata simplemente de incluir un testimonio para cada tono. Las implicaciones en lo referido a su empleo en la celebración litúrgica son, en este sentido, inexistentes.

glosadas alternativamente las dos partes interiores.⁶³⁵ Un total de treinta y dos piezas, así, se encuentran divididas en ocho grupos.⁶³⁶

Tabla 8.2. Antonio de Cabezón, *Obras de música para tecla, arpa y vihuela*: fabordones

Núm.	Folios	Tono	Tipología
1.	13	I	Llano
2.	13	I	Glosado con el Tiple
3.	13	I	Glosado con el contrabaxo
4.	13v	I	Glosado con las voces de medio
5.	14	II	Llano
6.	14	II	Glosado con el Tiple
7.	14	II	Glosado con el contrabaxo
8.	14v	II	Glosado con las voces de medio
9.	15	III	Llano
10.	15	III	Glosado con el Tiple
11.	15	III	Glosado con el contrabaxo
12.	15v	III	Glosado con las voces de medio
13.	16	IV	Llano
14.	16	IV	Glosado con el Tiple
15.	16	IV	Glosado con el contrabaxo
16.	16v	IV	Glosado con las voces de medio
17.	16v	V	Llano
18.	17	V	Glosado con el Tiple
19.	17	V	Glosado con el contrabaxo
20.	17v	V	Glosado con las voces de medio
21.	17v	VI	Llano
22.	17v	VI	Glosado con el Tiple
23.	18	VI	Glosado con las voces de medio
24.	18v	VI	Glosado con el contrabaxo
25.	19	VII	Llano
26.	19	VII	Glosado con el Tiple
27.	19	VII	Glosado con las voces de medio
28.	19v	VII	Glosado con el contrabaxo
29.	19v	VIII	Llano
30.	20	VIII	Glosado con el Tiple
31.	20	VIII	Glosado con las voces de medio
32.	20v	VIII	Glosado con el contrabaxo

La vinculación entre las dos colecciones es evidente en los fabordones llanos, que en el caso del impreso de Cabezón, de nuevo, se corresponden con las piezas

⁶³⁵ Los grupos de Tono VI, VII y VIII alteran el orden de los dos últimos fabordones, de modo que presentan en penúltimo lugar el glosado con las voces interiores y en último el glosado en la voz inferior.

⁶³⁶ En este caso no hay ninguna pieza de Tono peregrino.

polifónicas habituales basadas en la fórmula α (Ej. 8.4). Con pequeñas variantes, la concordancia entre los dos grupos afecta a la totalidad de la estructura polifónica. También en el caso del fabordón de Tono VII, el único que no emplea dicha fórmula es el de Tono VII (Ej. 8.5).

Ejemplo 8.4. Antonio de Cabezón, *Obras de música*, fols. 13-20v: fórmula α empleada como *cantus firmus*

Tono I



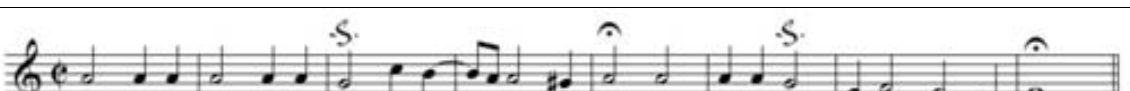
Tono II




Tono III



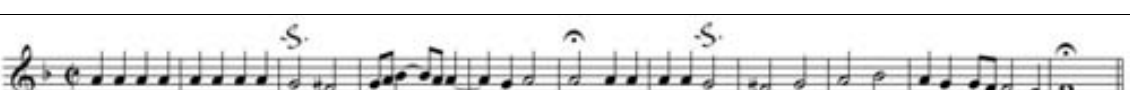
Tono IV



Tono V



Tono VI



Tono VIII



The image displays eight musical staves, each representing a different tone (Tono I through Tono VIII). Each staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The notation consists of a sequence of notes and rests, with some notes marked with a 'S' above them, indicating specific rhythmic or melodic features. The staves are arranged vertically, with each tone's notation on a separate line. The overall structure is a series of horizontal lines, each containing a single staff of music.

Ejemplo 8.5. Fabordón de Tono VII concordante: variantes

Obras de música, fol. 19

Libro de cifra nueva, fol. 11v

Teniendo en cuenta que Venegas editó en su antología varias obras de Cabezón, la concordancia del conjunto podría llevar a la suposición de que los fabordones llanos de sendas colecciones fueron compuestos por el célebre organista. Sin embargo, la identificación de la misma concordancia en fuentes de polifonía vocal de principios de siglo XVI desautoriza la atribución. El sentido de la presencia de dichos fabordones en los dos impresos podría hallar su explicación en el siguiente fragmento del *Proemio* que Hernando de Cabezón dedica al lector de su antología:

Lo que en este libro va más se puede tener por migajas que caían de su música que por cosa que él [Antonio de Cabezón] hubiese hecho de propósito ni de asiento, porque no son más que las lecciones que él daba a sus discípulos.⁶³⁷

Efectivamente, la ordenada presentación de los fabordones de la antología de Cabezón denota claramente un propósito pedagógico. Para el aprendiz de organista, como para el especialista actual, la colección constituye un excelente modelo del procedimiento a seguir para aplicar glosas a las distintas voces de un fabordón. El empleo de fórmulas polifónicas ampliamente difundidas como base para la enseñanza del método de glosar adquiriría, así, todo el sentido, por lo que podemos añadir una nueva función a la existencia de las mismas.

Si el empleo de las mismas fórmulas polifónicas identificadas en las fuentes que presentamos en la primera parte de nuestro estudio demuestra que la práctica organística en el ámbito del fabordón se nutrió del mismo repertorio que la tradición vocal, hecho totalmente lógico si tenemos en cuenta que capilla y órgano alternan su participación en la salmodia, los grupos de *fabordones glosados* ilustran el tratamiento de que dicho repertorio era objeto por parte de los organistas. A grandes rasgos, el procedimiento fundamental de las dos colecciones es el mismo, esto es, la aplicación de disminuciones.

⁶³⁷ Hernando de Cabezón, *Obras*, Proemio.

La única diferencia destacable se encuentra en la relación efectiva entre los fabordones llanos y glosados de un mismo tono.

El Ejemplo 8.6 incluye una comparación entre los fabordones llano y glosado de Tono I de la colección de Venegas. El elemento común entre ambos es un mismo *cantus firmus*, situado en ambos casos en la voz superior. Los espacios en blanco del ejemplo ilustran pasajes del fabordón llano elididos en el glosado y los recuadros en la pieza inferior indican fragmentos en los que el glosado presenta una sonoridad distinta. A pesar de las diferencias entre las dos piezas, el vínculo es evidente. La única excepción se encuentra en la cadencia final, que en el fabordón glosado es algo más breve. Cabe destacar la diferencia al comienzo de las piezas: el fabordón llano presenta la entrada de génesis contrapuntística, mientras en el fabordón glosados se emplea directamente el acorde tríada, o *diferencia* de primer grado según Tomás de Santa María. El empleo del primero en una época en la que era plenamente vigente la concepción vertical de Santa María, respalda la idea de que Venegas se limitó a tomar fórmulas de composición anterior, que acaso gozaban ya de una importante difusión.

La correspondencia entre los fabordones de Tono I, sin embargo, no se repite en todos los casos incluidos en el impreso de Venegas. Las diferencias entre sendas piezas de Tono VI, por ejemplo, permiten dudar de una vinculación directa (Ej. 8.7). Observamos divergencias por lo que se refiere a su sonoridad y, más significativa, una falta de concordancia exacta entre los *cantus firmus* empleados. La ausencia de relación alcanza su máxima expresión en las piezas de Tono VII, y resulta evidente en la marcada diferencia en lo que a sonoridad y extensión se refiere. El caso de Cabezón es, en cambio, muy distinto: la mayor sistematización del conjunto se manifiesta en una absoluta correspondencia entre los fabordones llanos y los glosados que lo siguen, que se generan invariablemente de la aplicación estricta de glosas a la pieza que encabeza cada grupo.

Ejemplo 8.6. Venegas de Henestrosa, *Libro de cifra nueva*, fols. 11-11v: relación entre fabordones llano y glosado de Tono I

Fabordón llano

Fabordón glosado

h c i j k l

Ejemplo 8.7. Venegas de Henestrosa, *Libro de cifra nueva*: relación entre fabordones llano y glosado de Tono VI

La habilidad de embellecer el discurso musical mediante glosas, tema estudiado en profundidad por Howard Mayer Brown, era uno de los recursos esenciales de los músicos del Renacimiento.⁶³⁸ La práctica está ampliamente documentada en Italia, donde a lo largo del siglo XVI fue publicada una serie de tratados dedicados específicamente al tema. Entre ellos, los más tempranos son la *Opera intitolata Fontegara* (Venecia, 1535) del flautista y violista Silvestro Ganassi, el *Tratado de Glosas* (Roma, 1553) del violista Diego Ortiz y *Delle Lettere* (Nápoles, 1562) del cantante Giovanni Camillo Maffei.⁶³⁹ Aunque a menudo menos prolijos, también

⁶³⁸ Brown, *Embellishing 16th-Century Music*.

⁶³⁹ El número total de tratados del siglo XVI centrados en el tema de la ornamentación asciende a un total de diez. A ellos debemos sumar otros tratados de carácter más general que también incluyen indicaciones al respecto. Una lista de los más importantes puede hallarse en Brown, *Instrumental music*

conservamos testimonios de la práctica entre los teóricos hispánicos. En su *Súmula de canto de órgano* (Salamanca, 1505), Marcos Durán ofrece algunos motivos con los que los cantantes puedan ejercitar su dicción, señalando al mismo tiempo que se trata de

pasos genéricos que los pueden atribuir y aplicar a cualquier deducción en que consiste el primor y toda la práctica de tañer y cantar.⁶⁴⁰

Especialmente interesante es el *Arte de melodía sobre canto llano y canto d'organo*, conservado en *E-Bbc MI325*, un manuscrito facticio fechado a principios del siglo XVI.⁶⁴¹ La importancia de este pequeño tratado radica en que se trata de uno de los pocos testimonios que vinculan la misma práctica de ornamentación melódica con la polifonía y el canto llano. Aunque con un solo ejemplo por caso, se trata además del primer testimonio que presenta una ordenación sistemática de las glosas, ordenándolas por intervalos. Luis de Milán también ofrece información al respecto en las indicaciones a los cantantes que introducen algunas de sus obras de *El Maestro*, si bien en su caso se limitan a piezas profanas en italiano.⁶⁴² Que la costumbre de glosar era el origen de abusos y errores por parte de los cantores se pone por lo demás de manifiesto en el juicio negativo que acerca de ella expresan algunos autores. En su *Orphenica lyra*, por ejemplo, Fuenllana afirma que “no se debe en otra manera defraudar la compostura con semejantes glosas y redobles”.⁶⁴³

También entre los ministriles era habitual la práctica de improvisar ornamentos. En palabras de Hernando de Cabezón, las obras glosadas por su padre y por él publicadas podían ser aprovechadas por “los curiosos ministriles”.⁶⁴⁴ Juan de Bermudo, quien al igual que Fuenllana condena el exceso de glosas, especialmente en las composiciones de los grandes autores, reclama de ministriles y cantores que pidan “licencia al que hizo la tal obra” en el caso de que la quisieren glosar.⁶⁴⁵ En el mismo sentido reprobatorio, las actas capitulares de la catedral de Sevilla exigen en 1586 que los ministriles “Rojas y López tañan siempre los tiples de las chirimías y que guarden con mucho cuidado orden en el glosar en sus lugares y tiempos de manera que cuando el uno glosare el otra vaya con llaneza aguardándose el uno al otro porque glosando juntos se hacen disparates para tapar los oídos”.⁶⁴⁶

printed before 1600: a bibliography, X-XII. Algo más antigua, pero más exhaustiva e inclusiva del siglo XVII, en Ferand, «Didactic Embellishment Literature in the Late Renaissance: A Survey of Sources».

⁶⁴⁰ Domingo Marcos Durán, *Súmula de canto de órgano*, fol. civv.

⁶⁴¹ Sobre la fecha del manuscrito véase Gümpel, «El canto melódico de Toledo: algunas reflexiones sobre su origen y estilo», 29. Este artículo incluye una edición completa del tratado.

⁶⁴² Jacobs, «Ornamentation in Spanish Renaissance Vocal Music», 117.

⁶⁴³ Miguel de Fuenllana, *Orphenica lyra*, fol 5r. Citado en Jacobs, *La interpretación de la música española del siglo XVI para instrumentos de teclado*, 48.



⁶⁴⁴ Hernando de Cabezón, *Obras de música*, Declaración. Citado en Stevenson, *Spanish Cathedral Music in the Golden Age*, 233, nota 255.

⁶⁴⁵ Juan Bermudo, *Declaración*, fol. 84v. Citado en Ibid.

⁶⁴⁶ Stevenson, *La Música en la Catedral de Sevilla, 1478-1606. Documentos para su estudio*, 72.

Respecto a la aplicación de glosas por parte de los organistas, la fuente teórica hispánica más importante del siglo XVI se encuentra en el *Arte de tañer fantasía* de Santa María. Además de dedicar un capítulo a la descripción de quiebros y redobles, el tratado incluye ejemplos de “todas las mejores maneras de glosar”, ordenados por intervalos.⁶⁴⁷ Igual que Santa María, la mayoría de teóricos renacentistas distinguen entre dos tipos de ornamentaciones: aquellas que afectan a una sola nota, como tremolarios, quiebros, ondas, redobles, etc., y las que llenan el espacio de un intervalo, normalmente denominados como pasajes o, en italiano, *passaggi*.⁶⁴⁸ Entre las glosas de los fabordones de Venegas y Cabezón hallamos ejemplos de ambos tipos. El Ejemplo 8.8 presenta dos casos del primero tomados de los fabordones glosados de Tono IV y VIII del *Libro de cifra nueva*. Marcados con recuadros en el ejemplo, se trata de ornamentaciones a la segunda inferior que hoy denominaríamos mordentes.⁶⁴⁹

Ejemplo 8.8. Venegas de Henestrosa, *Libro de cifra nueva*, fols. 11-11v: quiebros

Tono IV	Tono VIII
	

El ornamento más habitual en los fabordones que nos ocupan son, no obstante, los pasajes. Éstos consisten básicamente en la inclusión de motivos melódicos que funcionan de enlace entre las notas iniciales de cada tiempo de mínima que, al desempeñar la función de esqueleto básico, podemos denominar notas principales. La

⁶⁴⁷ Tomás de Santamaría, *Arte de tañer fantasía*, Libro I, Caps. XVIII y XXIII.

⁶⁴⁸ Brown, *Embellishing 16th-Century Music*, 1. Los subtipos y nomenclaturas de las ornamentaciones son un tema complicado por cuanto cada teórico organiza el contenido de su tratado de forma diferente y puede emplear nombres distintos. Es igualmente difícil, por otro lado, distinguir entre aquellos ornamentos que afectan a una sola nota y aquellos que se aplican entre dos notas que se suceden en unísono.

⁶⁴⁹ Para el autor del *Arte de melodía so re canto llano y canto d'organo* se trataría de “ondas” y para Tomás de Santa María de “quiebros de semínima”. Para la primera fuente, donde el recurso aparece ilustrado únicamente como ornamento superior, véase Gumpel, «El canto melódico de Toledo: algunas reflexiones sobre su origen y estilo», 40. Respecto a la segunda, Tomás de Santa María, *Arte de tañer fantasía*, fol. 47v.

Tabla 8.3 presenta una relación de las glosas de este tipo recogidas por Tomás de Santa María en su *Arte de tañer fantasía*, cuya aplicación es ilustrada mediante letras en el Ejemplo 8.6.⁶⁵⁰ En la misma tabla incluimos también motivos equivalentes incluidos en el *Tratado de glosas* (Roma, 1553) de Diego Ortiz. De origen toledano, Ortiz se encontraba en Nápoles cuando publicó su tratado y allí permaneció el resto de su vida, al servicio del virrey español, Fernando Álvarez de Toledo (1556-58), III Duque de Alba, y de su sucesor Pedro Afán de Ribera (1559-1571), Duque de Alcalá.⁶⁵¹ La figura de Ortiz personifica uno de los múltiples nexos entre las tradiciones musicales hispánica e italiana. La concordancia ilustrada en la Tabla 8.3, por otro lado, pone de manifiesto la existencia de un lenguaje común en lo que a la práctica de la disminución se refiere.




















Si atendemos al Ejemplo 8.6, resulta obvio que el proceso de glosado no se limita a adornar las notas del *cantus firmus*. La razón estriba en que, lejos de limitar el armazón empleado para la aplicación de las glosas a las notas originales, cualquier nota que forme parte de la sonoridad del acorde puede desempeñar la función de nota principal.⁶⁵² La observación es de la mayor importancia, pues de este modo se incrementa considerablemente el grado de divergencia entre un fabordón llano y su glosa.

⁶⁵⁰ Como es obvio, la relación establecida entre los fabordones glosados de Venegas y Cabezón y los tratados teóricos de la época no pretende afirmar que los organistas se nutrían de recursos previamente compilados por los tratadistas. De hecho, el proceso debió ser precisamente el contrario, limitándose los teóricos a recoger un cierto número de ejemplos de entre las glosas empleadas por los músicos.

⁶⁵¹ Stevenson, «Ortiz, Diego», 762.

⁶⁵² El mismo procedimiento que más tarde identificamos en los *Salmi passagiati* —que no son sino fabordones glosados— de Luca Giovanni Conforti. Tal como afirma Bradshaw, «Giovanni Luca Conforti and Vocal Embellishment: from formula to artful improvisation», 17: “[...] Conforti did not always embellish the actual ideal melody, but rather, like a jazz player of today, the harmonies derived from that melody [...]”.

Tabla 8.3. Glosas recogidas en el *Arte de tañer fantasía* de Tomás Santa María y en el *Tratado de glosas* de Diego Ortiz

Motivo	<i>Arte de tañer fantasía</i>	<i>Tratado de glosas</i>
a	 Para subir segunda/4 (I, 59v)	 Subir la segunda de mínima/1 (I, 21v)
b	 Para subir quinta/1 (I, 59v)	—
c	 Para baxar tercera/1 (I, 59v)	 Bajar tercera de mínima/4 (I, 22v)
d	 Para baxar segundas/4 (I, 59v)	 Bajar la segunda de mínima/10 (I, 21v)
e	 Para subir segunda/1 (I, 59v)	 Subir la segunda de mínima/2 (I, 21v)
f	 Para baxar quinta/2 (I, 59v)	—
g	 Para subir quarta/1 (I, 59v)	 Subir un Diatessaron de mínima/1 (I, 23v)
h	 Para unisonar/2 (I, 59v)	—
i	 Para baxar sexta/3 (I, 59v)	—
j	—	 Subir una tercera de mínima/3 (I, 22v)
k	 Para subir tercera/2 (I, 59v)	 Subir una tercera de mínima/4 (I, 22v)
l	 Para baxar quinta/1 (I, 59v)	 Bajar un Diapente de semibreve [equivalente de valor superior] (I, 24)

Una diferencia aparente entre las colecciones de Venegas y Cabezón se halla en el criterio de aplicación de las disminuciones. Los fabordones de la primera se caracterizan por presentar el comienzo sin ornamentación ninguna, que es aplicada a mitad del recitado y durante la cadencia. Lo habitual en el segundo recitado, por otro lado, es que las glosas se apliquen a una de las voces inferiores. El resultado es una clara identificación del tono salmódico y su *differentia*. Muchos de los fabordones glosados de Cabezón, en cambio, presentan ornamentación desde el comienzo de la pieza, dificultando así la identificación del *cantus firmus* y pronunciando el alejamiento de su estilo respecto del modelo llano.

Como más tarde sucedería con la *toccata*, el fabordón glosado formaría parte del repertorio improvisado esencial de todo buen organista del siglo XVI hispánico, interpretándose, con toda seguridad, en alternancia con la salmodia en canto llano y polifónica.⁶⁵³ Más que como estrictas composiciones, en este sentido, los fabordones glosados deben ser considerados como modelos de una práctica interpretativa. El resultado fue el desarrollo de un nuevo tipo de pieza de carácter marcadamente idiomático. La superposición de desarrollos idiomáticos a la estructura homofónica deriva en un estilo característico que desplaza el anterior interés por la claridad, la sencillez y la contraposición entre recitado y cadencia. Por lo demás, muchos de los fabordones glosados incluyen glosas en la resolución de la cadencia mediante que eliminan el carácter seccional característico de la pieza original, dando paso a un discurso continuo.⁶⁵⁴

La inclusión de fabordones glosados en las fuentes instrumentales conlleva el planteamiento de una cuestión interesante, a saber, en qué medida la práctica de la glosa estaba vinculada con la tradición del fabordón vocal. Con su estilo claro y sencillo, el fabordón es, efectivamente, un candidato perfecto para la aplicación de ornamentos, tal como queda demostrado en Italia con la inclusión de tres *falsobordoni passaggiati* en el tratado de Bovicelli y, sobre todo, en los *psalmi passaggiati* que Conforti incluyó en tres publicaciones sucesivas entre 1601-1603.⁶⁵⁵ Si las fechas de estos testimonios sugieren que la práctica de ornamentar salmos estaba plenamente consolidada en Italia hasta ca.1600, es probable que fuera iniciada tiempo antes.

Los testimonios de Marcos Durán y del *Arte de melodía de canto llano y canto de órgano* demuestran que la costumbre de glosar polifonía sacra en la Península Ibérica

⁶⁵³ El importante parecido de este nuevo fabordón con la *intonatione* italiana llevó a Bradshaw, *The origin of the Toccata*, 20-22 a situar a ambos géneros en el origen de la *toccata* veneciana. En contra de la opinión de otros antes suyo, el musicólogo reivindicó el empleo en esta última de los tonos salmódicos como *cantus firmus* ideal.

⁶⁵⁴ Bradshaw, *The falsobordone*, 73-76.

⁶⁵⁵ Giovanni Battista Bovicelli, *Regole, passaggi di musica, madrigali e motetti passeggiati* (Venecia, 1594), 22, 24, 25; Giovanni Luca Conforti, *reve et facile maniera d'essercitarsi ad ogni scolaro... a far passaggi* (Roma, 1593 ó 1603?); También Ludovico Viadana, en sus *Cento concerti ecclesiastici* (Venecia, 1602) incluyó varios *falsobordoni passaggiati*. Para una edición de los mismos, véase Gallico, *Lodovico Viadana: Cento concerti ecclesiastici*, 42-45, 66-69, 90-93, 114-117.

se remonta, cuanto menos, a principios del siglo XVI. Por otro lado, el gran parecido de las glosas expuestas en tratados instrumentales, como los de Santa María y Ortiz, respecto a aquellas incluidas en tratados explícitamente vinculados a la interpretación vocal —El *Melopeo y el maestro* de Pedro Cerone, por ejemplo, dedica un largo capítulo dedicado al tema titulado “En el cual se ponen las reglas para cantar glosado y de garganta”— pone de manifiesto el empleo de un lenguaje básicamente común entre ambas tipologías tipos de interpretación.⁶⁵⁶ Si carecemos de ejemplos musicales de origen hispánico que permitan establecer un vínculo entre la práctica de la glosa y el fabordón, es innegable que el panorama de fórmulas por nosotros descrita sería una base perfecta para el desarrollo de una tradición de este tipo.

Como ya apuntamos, Venegas de Henestrosa tomó algunas piezas de impresos anteriores de música para instrumento de cuerda pulsada y volvió a reeditarlas en su libro con modificaciones de distinta naturaleza. Junto a una fantasía de Francesco da Milano, se encuentran más de cuarenta piezas procedentes de los libros para vihuela que incluyen fantasías, tientos, canciones, partes del Ordinario de la misa y tres fabordones. Éstos últimos fueron tomados de los libros de Mudarra, Valderrábano y Pisador. La reedición de las obras de los vihuelistas por parte de Venegas constituye una interesante ilustración de un proceso editorial a mediados del siglo XVI. Tal como fue apuntado por John Ward, por otro lado, la identificación de modificaciones en la factura musical de las piezas pone de manifiesto los conocimientos musicales de Venegas, un dato de la mayor importancia si tenemos en cuenta el gran vacío documental que envuelve el aspecto musical de su biografía. Deseamos finalizar esta sección presentando un ejemplo del caso.

El criterio seguido por Venegas en el proceso de reedición dista de ser uniforme. En algunos casos, se limitó a respetar absolutamente la pieza original, absteniéndose de introducir modificación ninguna. En otros se aprecian algunos cambios, cuyo objetivo no siempre claramente discernible. Si en ocasiones podría responder a la voluntad de adaptar la pieza a las características técnicas del nuevo instrumento, en otras parece deberse al intento de corregir deficiencias de la factura musical. Otros muchos cambios para los que no ha podido encontrarse una explicación convincente, finalmente, son atribuidos por Ward al gusto por la reelaboración y la glosa.⁶⁵⁷ Una comparación entre los fabordones reeditados en el *Libro de cifra nueva* y las piezas originales permite apreciar ciertos rasgos de la labor editorial de Venegas, poniendo efectivamente de manifiesto la mencionada multiplicidad de criterios. Ilustramos el caso con el fabordón de Tono VII que tomó de los *Tres libros de música en cifra para vihuela* de Mudarra (Ej. 8.9).

⁶⁵⁶ La existencia de un lenguaje común no debe confundirse con una coincidencia en los procedimientos. En la tradición italiana, en este sentido, a pesar de que el tipo de ornamentaciones analizadas individualmente sean las mismas, su aplicación difiere en función de distintos parámetros, siendo uno de ellos si se trata de música vocal o instrumental. Sobre el particular, véase Welker, «Improvisation».

⁶⁵⁷ Ward, «The Editorial Methods of Venegas de Henestrosa», 110-111.

Ejemplo 8.9. Modificaciones del fabordón de Mudarra en la reedición de Luis Venegas de Henestrosa

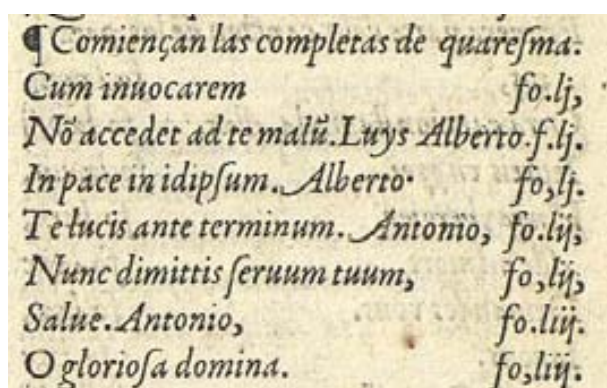
Tres libros de música para vihuela, fol. 109 (arriba) y Libro de cifra nueva, fols. 109 (abajo)

The image displays two systems of musical notation for vihuela. The top system consists of a single staff with a treble clef, showing a sequence of notes and rests with various rhythmic values and accidentals. The bottom system consists of two staves, one with a treble clef and one with a bass clef, showing a similar sequence of notes and rests. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

La primera modificación evidente radica en la eliminación de la parte del canto. En la pieza original, el canto se limita a doblar una de las partes del acompañamiento. Unido al hecho de que el texto no tenía ninguna utilidad para el organista, su edición carecería, así, de todo sentido. Una segunda modificación para la que no contamos con una explicación evidente es la transposición de la pieza a la segunda inferior. El resto de cambios podrían responder a un intento de mejorar la factura armónica y contrapuntística de la pieza.

Venegas reeditó también el *Cum invocarem* de Valderrábano, que situó como primera pieza de un grupo que forma un formulario asignado a las *Completas de Cuaresma* (Il. 8.1). El grupo consta de tres piezas salmódicas —el primer versículo del salmo 4, *Cum invocarem*, el décimo versículo del salmo 90, *Qui habitat* y el noveno versículo de, otra vez, el salmo 4—, el himno *Te lucis ante terminum*, el cántico *Nunc dimittis*, la *Salve Regina* y el himno de temática mariana *O gloriosa domina*. Por un lado, se trata un interesante ejemplo de la intervención del órgano a lo largo de la celebración que, sin lugar a dudas, corresponde a la liturgia de Completas de los Domingos de Cuaresma. Por el otro, constituye un testimonio del vínculo del fabordón con esta celebración, que confirma nuestra suposición de vincular a ella los testimonios del *Cum invocarem* tratados en las fuentes vocales. En este caso, por otro lado, también el *Nunc Dimittis* está tratado en fabordón.

Ilustración 8.1. Libro de cifra nueva, fol. 10 (detalle)



8.2. El *Arte de tañer fantasía* de Tomás de Santa María (Valladolid, 1565)

Un importante conjunto de fabordones fue incluido también en el en el Libro Segundo del tratado Tomás de Santa María. Fraile dominico, Santa María que ocupó el puesto de organista en varios centros de la Orden de los Predicadores del Reino de Castilla desde que fue ordenado en 1536.⁶⁵⁸ Aunque no fue publicado hasta 1565, el tratado había sido terminado en 1557 y probablemente empezó a escribirse en la década de 1540. Según se afirma en el prólogo, fue revisado y aprobado por el propio Antonio de Cabezón. La colección de fabordones suma un total de veintiséis piezas ordenadas por tonos, si bien carece de ejemplos de Tono III y V (Tabla 8.4).⁶⁵⁹ Aparecen tras el capítulo titulado “Del unisonar”, donde se sintetizan las reglas a seguir para realizar las voces cuando en el *cantus firmus* se produce un unísono. Su inclusión en este lugar es explicada claramente en el propio tratado:

Los fabordones de los tonos, comúnmente comienzan unisonando, y por esta causa se ponen aquí apuntados algunos, para que por ellos cada uno aprenda a tañerlos con perfección.

Carentes de explicación textual complementaria, las piezas que siguen están destinadas a ilustrar la aplicación de dichas reglas al género del fabordón. Como en el caso de Cabezón, el formato de presentación responde a una intención pedagógica: exponer procedimientos para el tratamiento instrumental del género.⁶⁶⁰ El hecho de que la voz que lleva el *cantus firmus* lleve letra —en la mayoría de casos salmos de Vísperas— pudiera responder a la voluntad de facilitar su identificación, ya que el número de sílabas y prosodia del texto no concuerdan con el ritmo y número de las figuras musicales. También cabe la posibilidad, no obstante, de que fueran pensados como piezas solistas con acompañamiento de órgano.⁶⁶¹

La colección incluye varios fabordones para cada tono que ilustran distintas posibilidades en lo que se refiere a posición del *cantus firmus*, disposición de las partes y complejidad de factura musical. Como *cantus firmus* es empleada una versión embellecida del tono salmódico que acostumbra a ser idéntico para todos los ejemplos del un mismo tono, y que puede aparecer en cualquiera de las tres partes superiores. Cada tono incluye ejemplos de dos posibles disposiciones: cerrada, o “por las compuestas”, en la que las partes exteriores comienzan a distancia de octava, y abierta, o “por las descompuestas”, en la que las partes exteriores inician a distancia de quinceava.

⁶⁵⁸ Howell y Roig-Francolí, «Santa María, Tomás de».

⁶⁵⁹ Tomás de Santa María, *Arte de tañer fantasía*, Libro Segundo, Capítulo XVI. Esta sección del tratado de Santa María adolece de un error tipográfico, ya que algunas de sus páginas fueron impresas en orden incorrecto. El error no aparece reflejado en la foliación —razón probable por la que ningún especialista anterior, que sepamos, ha reparado en él—, pero se pone de manifiesto al estudiar la correlación de los fabordones: el orden de los tonos está alterado y algunas piezas están incompletas. El orden correcto, empleado en nuestro inventario, quedaría como sigue: 42v-45r, 46v, 46r, 45v, 47r-48r.

⁶⁶⁰ Manifestación del carácter pedagógico de la colección es la inclusión de las cadencias *flexa* como elemento opcional.

⁶⁶¹ Ambas posibilidades son mencionadas por Bradshaw, «Falsobordone», 84.

Finalmente, algunos tonos incluyen fabordones cuyas voces están provistas de un grado variable de elaboración rítmica y melódica.

Tabla 8.4. Tomás de Santa María, *Arte de tañer fantasía*: fabordones

Núm.	Folios	Texto	Tono	Observaciones
1.	43	Lauda anima mea	I	
2.	43v	Sit nomen Domini	I	
3.	43v-44	Lauda anima mea	I	Por las descompuestas
4.	44	Laudate, pueri	I	Por las descompuestas
5.	44-44v		I	Por las descompuestas
6.	44v	Lauda anima mea	II	
7.	44v-45		II	Por el contralto
8.	45	Laudate Dominum	IV	
9.	45		IV	
10.	45	Sit nomen domini	IV	
11.	(46v)	Dixit Dominus	IV	Por las descompuestas
12.	(46v)	Laudate Dominum	IV	Por el contralto
13.	(46v)	Sit nomen Domini	IV	Por el contralto
14.	(46v)	Laudate Dominum	IV	Por el contralto
15.	46	Lauda Jerusalem	VI	
16.	46-(45v)		VI	Por el contralto
17.	46-(45v)	Laudate, pueri	VI	Por el contralto
18.	(45v)		VII	
19.	(45v)-47	Laudate, pueri	VII	
20.	47		VII	Por el tenor
21.	47	Nunc dimittis	VII	Por el tenor
22.	47-47v	Laudate, pueri	VII	Por el contralto
23.	47v	Laudate Dominum	VII	
24.	47v	Cum invocarem	VII	
25.	47v		VIII	
26.	47v-48	Laudate, pueri	VIII	Por el contralto
		Laudate, pueri		
		Laudate Dominum		
		Laudate Dominum		
		Laudate Dominum		
		Laudate, pueri		
		Lauda Jerusalem		
		Laudate, pueri		

El primer elemento a destacar de la colección de Santa María es que la mencionada versión embellecida del tono se corresponde en repetidas ocasiones con la fórmula α . En concreto, y al margen de su posición, es empleada para los fabordones de

Tono I, II, IV y VI.⁶⁶² Habida cuenta que la estrecha relación que guardan las colecciones de Venegas y Cabezón pudiera deberse a un proceso de préstamo directo por parte de Hernando de Cabezón, la presencia de la fórmula en el tratado de Santa María constituye una confirmación significativa de su empleo habitual por parte de los organistas.

Como en el caso de Venegas y Cabezón, el tratamiento que recibe el fabordón de manos de Santa María resulta en un tipo de pieza distinta al fabordón vocal.⁶⁶³ El elemento más llamativo de la colección del teórico dominico, no obstante, es la marcada diferencia de factura musical que, a su vez, la mayoría de sus fabordones presentan respecto a las dos colecciones tratadas anteriormente. Si bien respetan invariablemente la estructura de la salmodia gregoriana igual como sucede en los fabordones llanos, una marcada variedad rítmica y melódica en las distintas partes los distingue de las dos tipologías de las otras fuentes.

Para entender el tratamiento que Santa María aplica a los fabordones, es imprescindible atender a las reglas expuestas en el capítulo dedicado al “unisonar”, consistentes en aclarar los dos posibles movimientos del Bassus cuando la voz superior unisuenada.⁶⁶⁴ La primera, que ascienda o descienda por terceras, dando preferencia a los intervalos de octava, décima y doceava respecto a la voz superior. Con el fin de conseguir un sonido “más agradable para lo oídos”, el movimiento deberá ser completado con disminuciones, dando así preferencia a los grados conjuntos.⁶⁶⁵ La segunda posibilidad es que movimientos de quinta descendentes —pasando de la octava a la doceava respecto al Cantus— o ascendentes —pasando de la doceava a la octava. A juzgar por los ejemplos del capítulo de los fabordones, y aunque las reglas no explicitan esta posibilidad, en el caso de que el *cantus firmus* sea dispuesto en el Altus, será esta voz y no el Cantus la empleada como referencia y la que comience a distancia de octava respecto al Bassus, con el resultado de una disposición más abierta.

La síntesis expuesta es suficiente para dar cuenta de la diferencia de los fabordones de Santa María respecto a los de Venegas y Cabezón, fruto de un planteamiento musical totalmente distinto: no se trata del empleo de una estructura básica a la que se aplican disminuciones, si no de la improvisación de una nueva pieza generada a partir de la aplicación de reglas de realización sobre un *cantus firmus*. El resultado es el total abandono del paralelismo en la sección del recitado que caracteriza al género vocal, y que en los casos de Venegas y Cabezón, a pesar de las disminuciones, puede identificarse claramente como estructura subyacente, y una marcada elaboración melódica de las distintas voces (Ej. 8.10).

⁶⁶² Entre los Tonos I y VI se produce, de nuevo, la distinción modal característica.

⁶⁶³ Ibid., 84-85.

⁶⁶⁴ Tomás de Santa María, *Arte de tañer fantasía*, Libro Segundo, Capítulo XV.

⁶⁶⁵ El planteamiento de Santa María, como sabemos, da preferencia a la relación interválica entre Cantus y Bassus, esto es, la *diferencia*. Las voces intermedias realizan básicamente la función de relleno armónico, determinando el *grado* de dicha *diferencia*.

A pesar del empleo de la fórmula α , el testimonio de Santa María es muy importante porque nos aleja del carácter formulario que caracteriza las colecciones para órgano antes tratadas, basadas en la reutilización de piezas polifónicas tomadas del repertorio vocal, para adentrarnos en el ámbito de la improvisación estricta. Las posibilidades de realización respecto a una técnica mecánica como la expuesta por Guilelmus Monachus se multiplican, por lo que la variabilidad de factura musical entre piezas que continuarían siendo consideradas como fabordones se incrementa sensiblemente. Se trata, así, de una puerta, que lamentablemente no podemos más que entreabrir, a un panorama musical dotado de mucha más riqueza de la que muestran las fuentes prácticas conservadas.

Ejemplo 8.10. Tomás de Santa María, fabordón de Tono I (*Arte de tañer fantasía*, fol. 43v)



8.3. Conclusiones

Al contrario de lo que sucede en el caso de la vihuela, las fuentes para órgano dan cuenta de la importancia relativa del fabordón dentro del repertorio de este instrumento. Se trata de un hecho lógico, en la medida que el órgano era uno de los agentes musicales que participaban habitualmente en la práctica salmódica, ya fuera en alternancia con el canto llano y la capilla polifónica, ya en sustitución de la última.

El estudio de los fabordones contenidos en los libros de Venegas de Henestrosa y Hernando de Cabezón permiten extraer dos conclusiones básicas. En primer lugar, que el material musical esencial para la práctica organística de fabordón era extraída de la tradición vocal. En efecto, los dos libros presentan sendas colecciones completas de fabordones de versículo único ordenadas por tonos que en nada se diferencian de las colecciones equivalentes de las fuentes vocales. Por el contrario, se trata dos colecciones basadas en el empleo como *cantus firmus* de la fórmula α que presentan multitud de concordancias con otras colecciones hispánicas del siglo XVI. Estas fórmulas reciben el nombre de “fabordón llano”.

Junto al hecho de que Venegas incluyera numerosas obras de Cabezón en su antología, la concordancia entre los fabordones llanos podría llevar a pensar que el organista fue el autor de las mismas. Su identificación en fuentes vocales de principios del siglo XVI, no obstante, desautoriza tal atribución. El sentido de su presencia en las *Obras de música* podría, de hecho, responder al hecho de que Cabezón las empleaba con fines pedagógicos, como parece deducirse de la afirmación de Hernando de Cabezón según la cual la antología incluye obras empleadas por su padre para enseñar a sus alumnos.

Al margen del sentido de su inclusión, la identificación de los fabordones basados en la fórmula α en libros de música para órgano parece confirmar la importancia de la misma para la tradición. La gran capacidad de difusión de los libros impresos permite valorar la posibilidad de que precisamente el hecho de que ellos incluyeran dichos fabordones jugara un papel determinante en la consolidación de su uso generalizado.

Junto a los fabordones “llanos”, Venegas y Cabezón dispusieron una serie de fabordones “glosados”, piezas surgidas de la aplicación de disminuciones a los primeros. Una diferencia en lo que respecta al formato de presentación, así como a la relación entre fabordones de sendas tipologías distingue a las dos colecciones. El libro de Cabezón pone de manifiesto su carácter pedagógico al organizar el conjunto de la forma más clara posible para ilustrar el procedimiento de glosa. A un fabordón llano siguen tres glosados del mismo tono, que emplean invariablemente el primero como base: en uno se aplican disminuciones en la parte superior, en otro en la inferior y en el tercero en las partes intermedias. Por su parte, Venegas separa sus fabordones por

tipologías y los organizado en dos únicos grupos. No todos los glosados, por lo demás, emplean los “llanos” del mismo tono como base.

La comparación entre los fabordones llanos y glosados ilustra uno de los procedimientos que sin duda debía dominar todo organista del siglo XVI. El análisis de la técnica de glosado pone de manifiesto que las disminuciones no se aplicaban exclusivamente a las notas efectivamente presentes en el fabordón llano empleado como base, sino que cualquier nota que formara parte de la sonoridad podía ejercer la función de nota estructural y ser ornamentada. La observación es de la mayor importancia, ya que de este modo las posibilidades de enriquecimiento y variación en el fabordón glosado se ven sensiblemente incrementadas.

La aplicación de disminuciones a los fabordones vocales resultó en un nuevo tipo de pieza. Desaparecen, por un lado, la distinción estilística entre recitado y cadencia propia del fabordón embellecido, tipología a la que pertenecen los fabordones llanos de las colecciones incluidas en los libros de Venegas y Cabezón. La inclusión de glosas en la cadencia mediante, por otro lado, elimina la cesura característica de la cadencia mediante, transformando al fabordón en una pieza con un discurso continuo. Finalmente, la factura musical pierde todo vínculo con la sencillez y claridad propias del género vocal y adquiere un carácter marcadamente idiomático.

Junto a las dos antologías prácticas de Venegas y Cabezón, el *Arte de tañer fantasía* incluye una importante colección de fabordones. El primer elemento de la colección a destacar es el empleo de la fórmula α en varios de los fabordones que la conforman. Habida cuenta de la estrecha vinculación entre el proceso editorial de las colecciones anteriores, su identificación en el tratado de Santa María representa una confirmación significativa de su uso por parte de los organistas.

Por encima de todo, el testimonio del *Arte de tañer fantasía* es de la mayor importancia en la medida que permite completar nuestro conocimiento de las prácticas organísticas en el marco del fabordón. La colección aparece tras el capítulo dedicado al “unisonar”, en el que Santa María expone, como parte de su método de improvisación, las reglas para el comportamiento de la voz inferior en aquellos casos en los que en la voz superior repite una misma nota. Lejos de ilustrar la aplicación de disminuciones a fórmulas polifónicas, así, los fabordones de Santa María representan ejemplos de la aplicación de dichas reglas a un *cantus firmus* que, como en el caso del género que ocupa nuestro interés, se caracteriza por la repetición del tono de recitado.

El método de Santa María no contempla el movimiento paralelo entre las voces exteriores, por lo que el resultado es una pieza que se aparta completamente de las características de la fórmula vocal. Tampoco se ajusta a la tipología del fabordón glosado, donde dicha fórmula es claramente identificable como estructura subyacente. Por el contrario, la mayoría de fabordones de Santa María se caracterizan por un presentar una actividad continua en las distintas voces, que gozan de gran independencia melódica respecto al *cantus firmus*.

El método de Santa María nada tiene que ver con el carácter mecánico de las prescripciones de Guilelmus Monachus. El corolario más destacado es que las posibilidades de realización se incrementan de forma notable, y con ellas la divergencia que pueden presentar distintos fabordones basados en un mismo *cantus firmus*. Unido a la técnica de la glosa, el caso permite vislumbrar las múltiples posibilidades que podía presentar la elaboración de la factura musical de un fabordón en manos de los organistas.

CAPITULO 9. EL FABORDÓN EN LAS FUENTES DE MINISTRILES

También se podrán aprovechar del libro los curiosos ministriles, en ver invenciones de glosas tratadas con verdad sobre lo compuesto y ver la licencia que tiene cada voz, sin perjuicio de las otras partes, y esto toparan en muchos motetes, canciones y fabordones que ellos tañen, que con poca dificultad podrán sacar de esta cifra en canto de órgano.

Esta breve afirmación incluida por Hernando de Cabezón en la *declaración* de las *Obras de música para tecla, arpa y vihuela*, nos ofrece información valiosa sobre varios aspectos. Además de poner de manifiesto, con un claro objetivo comercial, la utilidad del impreso para las agrupaciones de ministriles, vincula el empleo de la glosa con su práctica interpretativa y hace referencia explícita al repertorio más habitual interpretado por dichas agrupaciones, entre el que se encuentra el fabordón.

La participación de instrumentos de viento en las procesiones eclesiásticas, práctica común en toda Europa que se retrotrae al Medioevo, a principios del siglo XVI dará paso en España a un paulatino incremento de su presencia en las ceremonias que transcurrían en el interior del templo. Hasta el segundo cuarto del siglo, los efectivos necesarios eran contratados de forma puntual, un sistema que podía comportar problemas de disponibilidad y que representaba un gasto mayor que la contratación permanente. En el contexto de consolidación y crecimiento de la actividad musical en el seno de las instituciones eclesiásticas españolas que tuvo lugar en la época, ambos motivos representarían un impulso definitivo para la creación de plantillas instrumentales propias.⁶⁶⁶

Al margen de las procesiones, la participación más habitual de los ministriles en las celebraciones litúrgicas tenía lugar en el oficio de Vísperas y en la misa. A juzgar por los ceremoniales y el contenido de las fuentes prácticas, su intervención en el oficio vespertino solía darse en los salmos, el himno, el *Magnificat* y el *Benedicamus Domino*, en alternancia con el resto de agentes musicales. También podían intervenir en la salmodia de otros oficios, como las Completas o incluso las Horas menores.⁶⁶⁷

⁶⁶⁶ Ruiz, «Música sacra: El esplendor de la tradición», 291-292. En 1526, la Catedral de Sevilla fue la primera institución conocida en contratar de forma permanente una agrupación de ministriles. A ella le seguirían las de Córdoba (1528), Toledo (1531), Salamanca (1534), Cuenca (1537), Santiago (1539) y un largo etcétera que, a finales de siglo XVI, incluiría la práctica totalidad de catedrales españolas. Un lista completa de la incorporación de los ministriles a las plantillas musicales fijas de las catedrales españolas puede consultarse en Ruiz, «Ministriles y extravagantes en la celebración religiosa», 202.

⁶⁶⁷ Acerca de los contextos litúrgicos donde habitualmente participaban los ministriles, véase Ruiz, «Ministriles y extravagantes en la celebración religiosa», 213-217, donde se incluye un cuadro sinóptico de la participación de los ministriles en las catedrales de León, Valencia y Sigüenza. Véase, también, Kreitner, «The repertory», 268. Referencias dispersas procedentes de distintos centros pueden consultarse en Noone, «Los ministriles en la Catedral de Toledo en la segunda mitad del siglo XVI», 130

Los ministriles podían tomar el repertorio que interpretaban de los libros de música vocal o de libros copiados específicamente para ellos.⁶⁶⁸ Este hecho da cuenta de una característica esencial del repertorio, a saber, una concordancia generalizada con el repertorio vocal. En el caso del fabordón, no obstante, contamos con indicios que sugieren que algunas de las piezas conservados en las fuentes para ministriles fueron compuestas originalmente para una interpretación instrumental.

y 132.; Alén, «El uso de instrumentos en la liturgia de la Catedral de Santiago de Compostela (ca. 1570-1620)», 136; Díez Pérez, «Aportación documental al estudio de la música en la catedral de Valladolid desde 1580 hasta 1597», 30-31.

⁶⁶⁸ Las referencias más antiguas acerca del uso específico de estos libros se remontan pocos años antes en la catedral de Sevilla y se repiten a lo largo de todo el siglo y en las distintas catedrales españolas. El inventario más reciente con todas las referencias identificadas hasta la fecha se encuentra en Ruiz, «The Unica in MS 975», 2011, 73-77.

9.1. *E-GRmf 975*

La fuente española para ministriles más temprana identificada hasta la fecha es *E-GRmf 975*. Se trata de un manuscrito copiado por una mano principal cuyo contenido, cuidadosamente organizado, puede ser dividido en dos partes.⁶⁶⁹ La primera, que incluye piezas para la liturgia de las Horas y unas pocas obras para la misa, fue ordenada por tonos y es encabezada por una numerosa colección de fabordones.⁶⁷⁰ La misma disposición se repite en varias de las pocas fuentes para ministriles conservadas y da cuenta de la importancia relativa que el género tenía para los mismos. La segunda sección fue ordenada en función del número de voces y contiene una serie de motetes y de canciones en francés e italiano. Como es habitual en las fuentes para ministriles, muchas de las piezas están provistas únicamente del incipit textual o bien carecen de texto.

El grueso del contenido de *E-GRmf 975* está formado por composiciones que fechan de mediados del siglo XVI. Las identificaciones más tardías corresponden a ediciones de Guerrero y Lasso impresas en la década de 1550. Unido a la ausencia de obras de Victoria y Palestrina, este hecho ha llevado a establecer 1575 como fecha aproximada en la que el proceso de copia ya había sido finalizado. Posiblemente fue realizada en la década anterior.⁶⁷¹ La presencia de composiciones de Ceballos, en aquella época maestro de capilla de la Capilla Real de Granada, y de Villalobos, un compositor no identificado del que también se conservan un par de piezas en el archivo musical de la misma, sugiere dicho centro como probable lugar de procedencia.⁶⁷²

Entre los numerosos fabordones de *E-GRmf 975*, la práctica totalidad corresponden a fabordones elaborados (Tabla 9.1).⁶⁷³ Entre ellos encontramos una concordancia, aunque sin texto, para el *Eripe me* de Morales (Tabla 9.1, núm, 4), piezas de Guerrero en todos los tonos, algunas de las cuales carecen en esta fuente de atribución pero concuerdan con la *Orphenica lyra*, y algunos anónimos que hasta la fecha no han podido ser identificados.⁶⁷⁴

⁶⁶⁹ Para la organización de la fuente y un inventario del contenido, véase Ruiz y Christoforidis, «Manuscrito 975». Véase, también, Ruiz, «The Unica in MS 975», 2011, 62.

⁶⁷⁰ Entre las piezas de esta primera sección fueron copiadas unas pocas obras profanas en castellano, cuya presencia no ha recibido por el momento una explicación satisfactoria. Para los detalles del contenido de esta fuente remitimos a la bibliografía mencionada en las notas precedentes.

⁶⁷¹ Ruiz y Christoforidis, «Manuscrito 975», 61-62.

⁶⁷² Según *Ibid.*, 210, esta segunda hipótesis podría estar respaldada por la presencia en el manuscrito de tres firmas con las iniciales 'P' y 'D' que podrían corresponder a Fray Pedro Durán, un religioso agustino cuya actividad como copista en la ciudad ha sido documentada. En el Archivo Capitular de Toledo se conserva un manuscrito (*E-Tc Mus B7*) con notación similar, que podría ser uno de los que Durán vendió a la catedral.

⁶⁷³ En el Tabla 9.1 incluimos también las doxologías sueltas, que podrían interpretarse al final de cualquiera de los fabordones del tono correspondiente.

⁶⁷⁴ Véase Capítulo 6.

Tabla 9.1. E-GRmf 975: fabordones y doxologías

Núm.	Folio	Letra (Incipit)	Tono	Atribución
1.	2v-3	Sicut erat	?	
2.	3v-4	[Sin texto]	I	Pastrana
3.	3v-4	[Sin texto]	I	
4.	4v-5	[Sin texto]	I	Morales
5.	5v-6	Dixit Dominus	I	F. Guerrero
6.	6v-7	[Sin texto]	I	
7.	7v-9	Laudate, pueri	I	F. Guerrero
8.	9v-11	Dixit Dominus	I	F. Guerrero
9.	11v-12	Doxología	I	
10.	12v-13	Doxología	I	
11.	13v-16	Dilexi Quoniam	II	F. Guerrero
12.	13v-14	Dixit Dominus	VI	
13.	16v-19	Levavi oculos	II	
14.	19v-20	Doxología	II	
15.	19v-20	Doxología	II	
16.	20v-21	Doxología	II	
17.	21v-24	Laetatus sum	III	
18.	26v-29	Dixit Dominus	III	
19.	31v-35	Dixit Dominus	IV	
20.	36v-43	Domine probasti	IV	
21.	43v-44	Dixit Dominus	IV	F. Guerrero
22.	44v-45	Domine non est	V	
23.	45v-46	Doxología	V	
24.	46v-49	Dixit Dominus	V	
25.	49v-50	Doxología	V	
26.	50v-52	[Sin texto]	VI	
27.	52v-55	Eripe me	VI	
28.	56v-61	Super flumina Babylonis	VI	
29.	62v-64	[Sin texto]	VII	
30.	65v-69	Confitebor tibi	VII	
31.	70v-72	Dixit Dominus	VII	
32.	72v-73	Doxología	VII	
33.	74v-77	Lauda Ierusalem	VIII	
34.	78v-81	In convertendo	VIII	
35.	81v-82	Doxología	VIII	
36.	82v-84	Memento, Domine	VIII	
37.	83-84v	[Sin texto]	VIII	
38.	84v-86	[Sin texto]	VIII	
39.	86v-89	[Sin texto]	VIII	F. Guerrero
40.	89v-96	Lauda Ierusalem	VIII	F. Guerrero
41.	96v-100	Laetatus sum	VIII	P. Guerrero
42.	100v-106	Dixit Dominus	I	F. Guerrero

El hecho de que, a diferencia del órgano, las fuentes para ministriles incluyan fabordones elaborados que corresponden a salmos polifónicos completos se debe a que su intervención, como en el caso de la capilla polifónica, era habitual en las festividades de mayor rango litúrgico. El órgano, por el contrario, y sin perjuicio de que pudiera participar en celebraciones de diversa categoría, es el agente musical de presencia más habitual tras el canto llano.

De la existencia de concordancias se colige que el estilo de gran parte de los fabordones interpretados por los ministriles no se distingue del estilo del repertorio vocal. Sin embargo, algunas de las piezas atribuidas a Guerrero en *E-GRmf 975* (Tabla 9.1, núms. 39, 40 y 42), presentan rasgos idiomáticos que parecen propios de composiciones destinadas originalmente a la interpretación instrumental. Esta hipótesis se ve respaldada por el hecho de que para estas piezas únicamente contamos con concordancias en otras fuentes para ministriles.

Una de las piezas mencionadas es el último fabordón de la fuente (núm. 42). Se trata de una pieza a seis voces de Tono I, que, por lo tanto, altera ligeramente el orden tonal de la antología, y para la que no contamos más que con una concordancia en otra de las fuentes para ministriles, a saber, *E-LERc 1*. En el Ejemplo 9.1 presentamos el comienzo del primer versículo de la pieza, provista del incipit del *Dixit Dominus*. En la voz superior detectamos el empleo como *cantus firmus* de la fórmula α , cuya presencia representa un nuevo indicio de su importante difusión, acaso incluso de su función como elemento identificativo para el género, al tiempo que establece un vínculo con gran parte del repertorio de la época y de los procedimientos formularios descritos anteriormente para el mismo.

**Ejemplo 9.1. Francisco Guerrero, fabordón de Tono I (*E-GRmf 975*, fols. 100v-101):
entrada del primer versículo**



Aunque la factura adquiere complejidad a medida que nos alejamos de los compases iniciales, la homofonía del comienzo de los dos hemistiquios se muestra deudora de la característica esencial de las fórmulas de versículo único. En los versículos siguientes, no obstante, el nivel de complejidad se ve claramente incrementado, hasta que en el tercero no queda rastro del vínculo con el fabordón (Ej. 9.2). En este punto, la posibilidad de que nos hallemos ante una pieza instrumental se pone especialmente de manifiesto. La factura del conjunto es marcadamente imitativa desde un inicio, aumenta la presencia de disminuciones, se normaliza el uso de las pausas y desaparece cualquier vestigio de división en los dos hemistiquios habituales. La característica más novedosa, no obstante, se encuentra en el tratamiento del *cantus firmus*, que se integra en el tejido imitativo del conjunto y deja de ser identificable. En efecto, si al inicio y al final parece estar dispuesto en la que correspondería a la voz del Tenor I en una obra vocal, en la parte intermedia su presencia es difícil de rastrear. No solo porque es objeto de una marcada transformación, sino porque algunos de sus motivos característicos son empleados en todas las voces como recurso de cohesión.

**Ejemplo 9.2. Francisco Guerrero, fabordón de Tono I (E-GRmf 975 , fols. 100v-106):
entrada imitativa y factura idiomática del tercer versículo**

The image displays a musical score for Francisco Guerrero's fabordón de Tono I. It is divided into two systems, each containing six staves. The notation includes various rhythmic values such as minims, crotchets, and quavers, along with rests and melodic lines. The score illustrates the imitative entry and idiomatic notation of the third versicle.

La hipótesis de que estas piezas de Guerrero fueron originalmente compuestas para un conjunto instrumental se ve especialmente confirmada por su contraste con el conjunto de fabordones hispánicos conservados. Junto al alto grado de modificación del tono salmódico, procedimiento especialmente apto para una interpretación desprovista de texto, la frecuente presencia de saltos de cuarta y quinta y de pasajes en escala confiere a la pieza un claro carácter idiomático. Hasta donde sabemos, las únicas piezas equiparables a la Guerrero son cuatro fabordones de Rogier copiados junto a la misma

en *E-LERc1*, respecto a los que tenemos indicios documentales de que pudiera tratarse de piezas originalmente compuestas para una agrupación de ministriles. Sobre ellas hablaremos más adelante.

Junto a la colección de fabordones elaborados, *E-GRmf 975* copia unas pocas fórmulas de versículo único. Las más interesantes se encuentran al inicio de la fuente, y abrían la antología antes de que fueran añadidas las dos primeras piezas por una mano distinta a la principal. En los folios 3v-4 encontramos, bajo la rúbrica “primero tono de pastrana”, un grupo de tres fórmulas de Tono I (Tabla 9.1, núms. 2-4) seguido de un *Deo gratias*.⁶⁷⁵ Aunque las tres fórmulas han sido consideradas como un único fabordón en trabajos anteriores, a nuestro juicio podría tratarse de dos fabordones distintos.

El grupo que nos ocupa está encabezado por la pieza polifónica de Tono I de presencia habitual en las fuentes hispánicas, basada en el empleo de la fórmula α como *cantus firmus*. Constituye una concordancia de las colecciones del *Libro de cifra nueva*, *E-Bbc M1166/1967* y *E-PAbm R.6829*, por citar simplemente algunos de los ejemplos ya vistos. La identificación de testimonios de la fórmula α y de las piezas polifónicas derivadas de la misma en fuentes para ministriles sugiere que también éstos se nutrieron de los procedimientos formularios propios de la tradición vocal. Esta concordancia específica nos permite formular algunas observaciones acerca de la atribución a Pastrana.

Se ha sugerido la posibilidad de que la colección de fabordones ordenada por tonos de *E-Bbc M454*, u otra parecida, pudiera responder a la colección incluida en un libro recogido en un inventario de 1600 de los libros de música que poseía la capilla de Felipe II.⁶⁷⁶

Otro libro grande enquadernado en papelon y cuero bayo de psalmos de pº pastrana que comienza dixit dominus⁶⁷⁷

En el caso de que la colección de *E-Bbc M454* fuera obra de Pedro de Pastrana, de quien en la misma fuente se conservan varias composiciones, queda claro que enseguida sufrió algunas modificaciones que cristalizaron en una variante distinta, tal como demuestran las diferencias existentes entre las versiones de la fuente barcelonesa y *E-GRmf 975* (Ej. 9.3). La importancia de la hipotética labor de Pastrana, que se habría

⁶⁷⁵ Éste último constituye uno de los escasos testimonios conservados de la intervención *alternatim* de los ministriles en el *Benedicamus Domino*. Una intervención habitual que está documentada en el oficio de Vísperas en algunas catedrales españolas, como las de León y Sigüenza. Véase Ruiz, «Ministriles y extravagantes en la celebración religiosa», 215.

⁶⁷⁶ Gómez, «Una versión a 5 voces», 164. El hecho de que dicha colección esté desprovista de texto no representa gran inconveniente. Como hemos mencionado anteriormente, emplear el *Dixit Dominus* pudo tener en la época un mero valor identificativo, por lo que la misma colección podría haberse transmitido con texto y sin él en distintas fuentes.

⁶⁷⁷ E-Mpa, Registros 235, fols. 217-253v. Inventario realizado el 27 de Junio de 1600 por Pedro del Bosque, “librero de su Magestad”, con el fin de proceder a la almoneda pública de los bienes reales para subsanar deudas. Véase, Robledo Estaire et al., *Aspectos de la cultura*, 75 y 388, núm. 102.

limitado a la introducción de pequeñas modificaciones sobre una estructura realizada a partir de la aplicación de reglas, se hallaría en haber compilado una colección completa a partir del empleo como *cantus firmus* de la misma fórmula melódica.

Ejemplo 9.3. Pedro de Pastrana (?), fabordón de Tono I concordante: variantes

E-GRmf 975, fols. 3v-4

Anónimo, *E-Bbc* M454, fol. 144v

Al contrario del caso de Cabezón, nacido hacia el 1510, y de Morales, para quien se calcula una fecha de nacimiento entorno al 1500, la posibilidad de que Pastrana tuviera una cierta responsabilidad en la creación inicial de dichas fórmulas no es descartable desde un punto de vista cronológico. El hecho de que *E-Bbc* M454 incluya otras composiciones de Pastrana indica que en la época en que fue copiada la colección ya debía ser un compositor reconocido. Un reconocimiento que, sin duda, constituiría el motivo por el que en el año 1526 se convirtió en el maestro de capilla de Carlos V. Un reconocimiento, finalmente, que pudo haber favorecido la espectacular difusión de las fórmulas polifónicas basadas en la fórmula α .

Tampoco faltan elementos que permitan dudar de la veracidad de la atribución. Por un lado, no deja de sorprender que una obra de la que se ha conservado un elevado número de concordancias no sea atribuida a Pastrana más que en este único caso. De hecho, en otras fuentes es atribuida, como sabemos, a compositores de la talla de Morales y Cabezón, lo cual sugiere una cierta confusión entre el carácter común de la fórmula y la popularidad o prestigio de los compositores más importantes de la época. Por otro lado, sabemos que Pastrana compuso otros fabordones, por lo que el inventario de 1600 podría fácilmente estar refiriéndose a una colección distinta. Nos referimos al *Dixit Dominus* de *E-Zac 14*, para el que en un capítulo anterior identificamos una concordancia en *E-Bbc M1166/1967*.

Teniendo en cuenta el tipo de fabordones atribuidos a Manchicourt y Pastrana — todos ellos “elaborados”— en *E-Zac 14*, unido al hecho de que ambos autores emplearan un *cantus firmus* de tradición romana reduce las posibilidades de que el libro de Pastrana inventariado en 1600 se corresponda realmente con la colección de *E-Bbc M454*, que incluye un conjunto de fabordones de versículo único, que responde a la “tipología” embellecida”, y cuyo *cantus firmus* habitual está claramente vinculado a la sonoridad de la salmodia de tradición hispánica.

El segundo fabordón del grupo que abre la colección de *E-GRmf 975* está claramente vinculado con la pieza anterior por el uso de la misma fórmula melódica como *cantus firmus* (Ej. 9.4). Es posible que la primera pieza sirviera de base a una nueva elaboración, ilustrando acaso el tratamiento que tales fórmulas podían recibir por parte de los grupos de ministriles. La melodía de la parte superior se mantiene intacta, así como ciertos puntos de la sonoridad, especialmente en las cadencias. En su mayor parte, sin embargo, dicha sonoridad es modificada. Las tres voces inferiores, por su lado, presentan un mayor movimiento rítmico que confiere cierto carácter idiomático a la pieza.

Ejemplo 9.4. Anónimo, fabordón de Tono I (E-GRmf 975, fols. 3v-4)

Finalmente, el grupo concluye con un fabordón de tipología simple que emplea como *cantus firmus* en la voz superior la melodía original del Tono I de tradición hispánica (Ej. 9.5). Considerar que este fabordón fue copiado como un tercer versículo de la misma pieza resulta interesante en la medida que vendría a confirmar la relación entre el Tono I de tradición hispánica y la fórmula melódica identificada en gran número de fabordones copiados en fuentes hispánicas. Sin embargo, lo excepcional del uso de ambas melodías en distintos versículos, sumado al contraste estilístico, induce a pensar que podría tratarse de dos fabordones distintos.⁶⁷⁸ Mientras la fórmula melódica de las dos primeras partes corresponde a la temprana tradición del fabordón embellecido, el empleo de la melodía original del tono está vinculado al fabordón simple. En cualquier caso, la posibilidad de que la mano responsable de la copia de este grupo decidiera formar un único fabordón con los tres versículos no puede ser descartada, en cuyo caso probablemente fue el resultado de una compilación a partir de distintas procedencias.

⁶⁷⁸ Lo mismo puede apuntarse acerca del *Deo Gratias* copiado a continuación, probablemente por una mano distinta. Como respuesta del *Benedicamus Domino*, no hay razón aparente para considerarlo como parte de la misma pieza que los versículos anteriores. En suma, en el caso de que la observación sea correcta, la numeración del inventario debería ser ligeramente revisada.

Ejemplo 9.5. Anónimo, fabordón de Tono I (*E-GRmf* 975, fols. 3v-4)



Otra dos fórmulas de versículo único fueron intercaladas entre la colección principal de *E-GRmf* 975. La primera es un *Dixit Dominus* de Tono VI y fue copiada por una mano distinta a la principal (Tabla 9.1, núm. 12). De nuevo, se trata de un fabordón embellecido que emplea la fórmula α como *cantus firmus*, aunque transportada a la cuarta inferior (Ej. 9.6). Junto con el resto de piezas de Tono VI de *E-GRmf* 975, todas ellas con un Sib en la clave, esta pieza confirma la distinción modal entre los Tonos I y VI característica de la tradición hispánica.⁶⁷⁹

Ejemplo 9.6. Anónimo, *Dixit Dominus* de Tono VI (*E-GRmf* 975, fols. 13v-14)

⁶⁷⁹ El resto de piezas de Tono VI se encuentran en los folios 50v-61 y corresponden a los números 31, 32 y 34 del inventario de Ruiz y Christoforidis, «Manuscrito 975», 220-221.

La segunda fórmula intercalada ha sido interpretada en estudio previos como un verso que forma parte de una obra mayor.⁶⁸⁰ Los folios 82v-84 copian un fabordón elaborado a cuatro voces de Tono VIII, en estilo imitativo, que consta del décimo versículo del salmo 131, *Memento, Domine* y la doxología. Ésta última, en ritmo ternario, aparece subdividida en las dos secciones habituales —el *Gloria patri* y el *Sicut erat*—, la segunda de las cuales presenta una ampliación de la textura a seis partes.⁶⁸¹ Entre las dos secciones, la misma mano añadió otro versículo que, a nuestro juicio, constituye probablemente una pieza independiente (Ej. 9.7).⁶⁸² Nuestra hipótesis se fundamenta, en primer lugar, en el contraste entre la factura homofónica del versículo y el estilo imitativo del resto del salmo. En el caso de que se tratara de la misma obra, nos hallaríamos ante una mezcla estilística excepcional. Y en segundo lugar, y sobre todo, porque carece de sentido concebir la interpretación de un versículo añadido entre las dos secciones de la doxología.

Ejemplo 9.7. Anónimo, fabordón de Tono VIII (E-GRmf 975, fols. 83v-84)



Cabe destacar que la cadencia final de la melodía de Tono VIII empleada en esta fórmula como *cantus firmus* corresponde claramente a la tradición romana, un caso que no representa un testimonio aislado entre las obras de dicho tono copiadas en *E-GRmf* 975. En la misma situación se encuentran, por ejemplo, las piezas copiadas en folios 74v-77 y 84v-86 (Tabla 9.1, núms. 32 y 37), ambas con el *cantus firmus* en la voz del Tenor.⁶⁸³ El testimonio confirma la falta de homogeneidad de esta *differentia* que ya detectamos en las fuentes vocales.

⁶⁸⁰ Ibid., 223.

⁶⁸¹ En contraste con el versículo, la doxología va en ritmo ternario, un recurso habitual del que ya hemos hablado anteriormente y que se repite en la mayoría de fabordones de *E-GRmf* 975.

⁶⁸² Habida cuenta del desarrollo de las distintas voces, y aun a pesar de tratarse de una fórmula adaptable a distintos textos, optamos por transcribir esta pieza con barras de compás.

⁶⁸³ Correspondientes a los números 43 y 48 del inventario de Ruiz y Christoforidis, «Manuscrito 975», 222-223.

10.2. Las fuentes de Lerma (*E-LERc 1* y *NL-Uu 3.L.16*)

Entre las escasas fuentes de música para ministriles hasta hoy conservadas, dos pueden ser vinculadas al mismo contexto. Se trata de dos manuscritos empleados en la corte del Duque de Lerma a principios del siglo XVII, aunque de procedencia incierta, que comparten, por lo que a los fabordones se refiere, gran número de concordancias. Por esta razón, optamos por presentarlos en un bloque único. El contexto en el que fueron usadas *NL-Uu 3.L.16* y *E-LERc 1* goza de una riqueza documental digna de ser destacada: gracias al trabajo de archivo de Douglas Kirk, podemos identificar el ambiente en el que fueron usadas e incluso los nombres de los ministriles encargados de interpretar el repertorio que contienen.⁶⁸⁴

Francisco Gómez de Sandoval nació en el seno de una de las familias más importantes de la nobleza española. Su abuelo materno fue Francisco de Borja, privado de Carlos V, virrey de Cataluña (1539-1543) y tercer General de la Compañía de Jesús (1565-1572). Su padre, con su mismo nombre, fue valido de Felipe II. El futuro Duque de Lerma recibió su educación en la Corte Real, de mano de su tío, el Arzobispo de Toledo Cristóbal de Rojas y Sandoval (1599-1618). Al morir su padre, ocupó el cargo de Gentilhombre de cámara de Felipe II y más tarde se convirtió en Gentilhombre de la casa del príncipe Felipe. Sin duda alguna, este fue el nombramiento que más marcó su trayectoria, pues a partir de 1599, y tras la muerte de Felipe II, pasó a convertirse en valido del nuevo monarca y en su más cercano consejero hasta 1618, llegando a ser uno de los personajes más poderosos del reino.⁶⁸⁵

La figura del Duque de Lerma ha sido objeto de controversias por parte de los historiadores. Considerado dirigente de facto del reino mientras se mantuvo al lado de Felipe III, ha sido criticado como paradigma de corrupción al tiempo que elogiado por su papel como mecenas artístico y religioso.⁶⁸⁶ Obviamente, no se trata de rasgos forzosamente excluyentes para un personaje que desempeñó un cargo en las más altas instancias del poder político de la época. En cualquier caso, es la segunda faceta la que aquí nos interesa. Al ser nombrado Duque de Lerma por Felipe II, y adquirir por consiguiente la Grandeza de España, Francisco Gómez de Sandoval se preocupó por formar una corte propia que, entre otros elementos, contaba con un palacio, una colegiata y varios conventos a los que asignó generosas dotaciones económicas.

En 1603 el Papa Clemente VIII emitió una bula autorizando la conversión de la parroquia de San Pedro de Lerma en una iglesia colegial, que en esos años vio sustancialmente ampliada su fábrica.⁶⁸⁷ La colegiata de San Pedro se convertiría, así, en el centro principal de la vida litúrgica de la corte ducal. En 1607, el Duque ordenó contratar a la plantilla musical que se encargaría de dotar al culto de San Pedro con la

⁶⁸⁴ Kirk, *Churching the Shawms*, 1993.

⁶⁸⁵ Sobre la figura del Duque, véase Feros, *Kingship and Favoritism in the Spain of Philip III, 1598-1621*, 32-47. Véase también Williams, *The great favourite*, 15-32.

⁶⁸⁶ En relación al patronazgo religioso del Duque, véase Banner, *The religious Patronage of the Duke of Lerma, 1598-1621*, esp. 7-46.

⁶⁸⁷ Cervera, *La Iglesia Colegial de San Pedro en Lerma*, 37-38.

solemnidad requerida. El conjunto de ministriles, encargado de usar los dos manuscritos que aquí nos ocupan, estaba formado por un bajón, dos sacabuches y una chirimía. Unos meses más tarde que el resto se incorporó un quinto integrante, de nombre Andrés Alamillos, que dominaba varios instrumentos de registro agudo, como la chirimía soprano, la flauta dulce soprano y alto o la cornamusa.⁶⁸⁸

Los inventarios de la época permiten rastrear la presencia de nuestros manuscritos en la biblioteca musical de la capilla de San Pedro, que en 1607 disponía nada menos que de veintisiete volúmenes, entre manuscritos e impresos, y al morir el Duque alcanzaba prácticamente el medio centenar. Aunque el primer inventario que describe *NL-Uu 3.L.16* y *E-LERc 1* de forma explícita es de 1615, un inventario de 1609 ya cita dos libros para ministriles que probablemente se corresponden con los mismos. La ausencia de sendos volúmenes en un inventario anterior, redactado en 1607, indujo a Kirk a relacionarlos con la incorporación de Andrés de Alamillos y a establecer una hipótesis acerca de su procedencia que, no obstante, no es compartida por otros especialistas.⁶⁸⁹

NL-Uu 3.L.16 es un manuscrito de papel de gran tamaño. Copiado por dos manos principales, contiene numerosas piezas de carácter profano —canciones y madrigales sin texto y danzas—, algunos motetes sin texto y fabordones. Entre las obras atribuidas, hallamos un gran número de composiciones de Lasso, Clemens, Crecquillon y Striggio, junto a unas pocas de Gombert y Monte, entre otros.⁶⁹⁰ El único compositor español por el momento identificado es Morales.

La segunda fuente, *E-LERc 1*, es la única de la antigua librería musical de San Pedro que todavía se conserva en Lerma.⁶⁹¹ Es un manuscrito formado sobre todo por folios de pergamino y de factura mucho más cuidada que el anterior, copiado por una mano principal a cuya labor fueron añadidas algunas piezas posteriormente. En este caso, la fuente copia muchas composiciones desprovistas de cualquier texto o título, junto a obras profanas —canciones en castellano y francés y madrigales en italiano— y sacras. Las últimas comprenden motetes y una importante colección de fabordones. Entre los compositores, destaca un importante número de piezas de Philippe Rogier, junto a obras de compositores españoles como Guerrero y Lobo, y de europeos como Lasso, Verdelot, Crecquillon, Nanino y Striggio.

En las Tablas 9.2 y 9.3 presentamos una relación de todos los fabordones de las fuentes de Lerma. Como se aprecia en ellas, entre ambos manuscritos hallamos piezas concordantes. Por un lado, las dos fuentes contienen un fabordón elaborado de Tono

⁶⁸⁸ Kirk, *Churching the Shawms*, 1993, 1:30-34.

⁶⁸⁹ Sobre esta cuestión véase *Ibid.*, 1:48-53 y 77-81, Kirk, «The Lerma Codex: An Early Wind Band Manuscript from Renaissance Spain», 123-12.

⁶⁹⁰ Para una descripción codicológica, véase Elders, «The Lerma Codex: a newly-discovered choirbook from seventeenth-century Spain», 187-188 y Kirk, *Churching the Shawms*, 1993, 1:71-74. Para un inventario, Elders, «The Lerma Codex», 190-200 y Kreitner, «The repertory», 277-282.

⁶⁹¹ Para una descripción codicológica y un inventario, véase Kirk, *Churching the Shawms*, 1:109-122. Véase también Kirk, «Instrumental music in Lerma c. 1608», 398-400. La edición completa del manuscrito fue publicada en Kirk, *Music for the Duke*.

VIII (Tabla 9.2, núm. 9, Tabla 9.3, núm. 8), atribuido a Morales en *NL-Uu 3.L.16*, y desprovisto de texto.⁶⁹² A cuatro voces, la pieza incluye un total de cinco versículos y alterna la posición del *cantus firmus* entre las voces de Tenor, Cantus y Altus. La melodía empleada como *cantus firmus*, expuesta en los cinco versículos sin ningún tipo de embellecimiento, presenta la cadencia final propia de la tradición romana (Ej. 9.8).

Tabla 9.2. *NL-Uu 3.L.16*: fabordones

Núm.	Folios	Texto	Tono	Autor	Concordancias Tabla 9.3
1-5.	29v-30		I, IV, VI, VII, VIII		9-13
6.	41v	Miserere mei			
7.	42	Cum invocarem	II?		
8.	42		VIII		14
9.	42v-43		VIII	Morales	8
10.	68v-69		IV	Garzón	
11.	71v		?		

Tabla 9.3. *E-LERc 1*: fabordones

Núm.	Folios	Tono	Autor	Concordancias Tabla 9.2
1.	3v-4	I	Rogier	
2.	4v-7	IV	Rogier	
3.	7v-10	VII	Rogier	
4.	10v-12	VIII	Guerrero	
5.	12v-15	VIII	[Rogier]	
6.	15v-19	I	Guerrero	
7.	19v-22	VIII	Guerrero	
8.	25v-27	VIII	[Morales]	9
9-15.	27v-29	I, IV, VI, VII, VIII, II, VIII		1-5 y 8

⁶⁹² Para una transcripción de la pieza, véase Kirk, *Music for the Duke*, 34-35. Aunque no hay motivo para dudar de esta atribución, cabe mencionar la existencia de un ministril activo en Lerma a principios del siglo XVII con el mismo apellido —Pedro Porras Morales— que en 1623 publicó un libro de música para ministriles del que no se ha conservado ningún ejemplar. Sobre la actividad documentada de Porras, véase Kirk, *Churching the Shawms*, 1993, 1:19, 30, 39 y 46; Ruiz, «The Unica in MS 975 of the Manuell de Falla Library: A Music Book for Wind Band», 2011, 75-76, y Schwartz, *En busca de la liberalidad*, 185.

**Ejemplo 9.8. Cristóbal de Morales, fabordón de Tono VIII (*E-LERc 1*, fols. 42v-43):
primer versículo**



Más interesante para nuestro estudio es un grupo concordante de “fabordones para chirimías”. Tal como aparece en *E-LERc 1*, el grupo consiste en siete fórmulas sucesivas, desprovistas de texto (Tabla 9.3, núms. 9-15). En *NL-Uu 3.L.16*, en cambio, tan sólo las cinco primeras fueron copiadas en orden sucesivo (Tabla 9.2, núms. 1-5). La sexta, provista del texto del salmo de Completas *Cum invocarem*, se encuentra unos folios más adelante, y la séptima no aparece.⁶⁹³

Si en todos los casos se trata de fabordones de versículo único a cuatro voces, entre los componentes del grupo “para chirimías” existen algunas diferencias que, en claro contraste con el carácter unitario de colecciones como las de *E-Bbc M454*, *E-Bbc M1166/1967* y otras fuentes hispánicas, sugieren una compilación de piezas procedentes de fuentes diversas. Los cinco fabordones copiados en orden sucesivo en ambas fuentes responden a la categoría “embellecido”. Los otros dos son fabordones simples.⁶⁹⁴ También hay diferencias respecto a la disposición del *cantus firmus*. A excepción de los fabordones cuarto y quinto, que lo llevan en la parte superior, el resto lo dispone en la voz que correspondería al Tenor de una partitura vocal. Finalmente, a excepción del último fabordón de *E-LERc 1*, ausente en *NL-Uu 3.L.16*, todas las piezas están transportadas a una altura distinta a la del tono original.⁶⁹⁵

A pesar de la referencia explícita al uso por parte de una agrupación instrumental, la mayor parte de estas piezas no presentan características que las diferencien de las fórmulas de fabordón de tipo vocal por lo que, más que a cuestiones relacionadas con el estilo o la forma, el título parece tener básicamente carácter

⁶⁹³ Para una transcripción del grupo tal como es presentado en *E-LERc 1*, véase Kirk, *Music for the Duke*, 36-37.

⁶⁹⁴ El fabordón de Tono VIII incluye una cadencia *flexa* opcional, como sucede en los fabordones de *E-Bbc M681*.

⁶⁹⁵ Kirk, *Churching the Shawms*, 1993, 1:129-130.

funcional. La única excepción podría hallarse en algunas disminuciones del fabordón de Tono VI, cuyo carácter instrumental se pone especialmente de manifiesto tras la puesta en común del conjunto de repertorio conservado (Ej. 9.9).

Ejemplo 9.9. Anónimo, fabordón “para chirimías” de Tono VI (*E-LERc 1*, fols. 27v-28; *NL-Uu 3.L.16*, fols. 29v-30)



La estrecha vinculación de estos fabordones “para chirimías” con el repertorio vocal se hace evidente en la identificación en los tres primeros fabordones de las versiones de Tono I, IV y VI de la fórmula α , que aparece situada en la voz que correspondería al Tenor en una partitura vocal (Ej. 9.10).⁶⁹⁶ El caso constituye un ejemplo raro de empleo de dicha fórmula en una voz distinta a la superior. Como sabemos, y quizás en razón de la búsqueda de un movimiento ascendente en la cadencia final, en los primeros testimonios de la tradición el empleo como *cantus firmus* de tonos embellecidos está estrechamente vinculado con su disposición en dicha parte. La identificación es en cualquier caso interesante porque, junto a los testimonios identificados en *E-GRmf 975*, respalda la hipótesis de que los ministriles también participaron de los procedimientos formularios de los que se nutrió el género en el caso de la tradición vocal.

⁶⁹⁶ Como es habitual en las fuentes anteriores, la concordancia es exacta para el primer hemistiquio. Por el contrario, el hemistiquio segundo puede presentar más variedad respecto a fórmulas parecidas.

Ejemplo 9.10. *E-LERc 1*, fols. 27v-29 y *NL-Uu 3.L.16*, fols. 29v-30: fórmula α empleada como *cantus firmus*

Tono I	
Tono IV	
Tono VI	

El estudio y comparación de los dos grupos de fabordones “para chirimías” saca a la luz algunos detalles que merecen ser señalados. Uno de ellos se halla en la concordancia del fabordón de Tono II, que en la colección de *E-LERc 1* (Tabla 9. 3, núm. 15) carece de texto y en *NL-Uu 3.L.16* (Tabla 9. 2, núm. 11) está provista del incipit *Cum invocarem*. Aparentemente, los dos fabordones presentan una diferencia de estructura: el de *E-LERc 1* aparece en la forma bipartita habitual, mientras que el de *NL-Uu 3.L.16* está dividido en tres partes al presentar una cadencia *flexa* intercalada (Il. 9.1).⁶⁹⁷

Ilustración 9.1. *NL-Uu 3.L.16*, fol. 42 (detalle)



La diferencia entre ambas piezas se debe, no obstante, a una cuestión meramente escritural y es un magnífico testimonio del carácter esquemático de las fórmulas de fabordón. La ausencia de un signo manifiesto que indique la presencia de la *flexa* en el

⁶⁹⁷ Según Kirk, *Churching the Shawms*, 1993, 1:130 y, también del mismo autor, *Music for the Duke*, 37.



caso de *E-LERc 1* se debe sencillamente a que en la época no habría sido necesario. Ambos fabordones deben ser considerados como esquemas que cobrarían vida en el momento de la interpretación, aunque dotados de un distinto grado de concreción escrita. Por esta razón proponemos la misma edición para los dos casos (Ej. 9.11). Siguiendo el criterio empleado en los fabordones de *E-Bbc M681*, también dotados de *flexa*, situamos esta cadencia al final, a modo de elemento opcional, y añadimos un breve recitado antes de la cadencia final, donde forzosamente habría de interpretarse. El caso es interesante porque ilustra en qué medida el carácter esquemático de los testimonios escritos de fabordón obliga al editor a elaborar criterios unificadores que neutralicen diferencias carentes de sentido musical.

Ejemplo 9.11. Anónimo, *Cum invocarem* (E-LERc 1, fol. 42): propuesta de edición

The image shows a musical score for the piece 'Cum invocarem'. It consists of four staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a common time signature (C). It features a melodic line with several notes marked with a 'S' above them, indicating a recited section. The text 'Cum invocarem' is written below the staff. The second staff is another vocal line in treble clef, also with 'Cum invocarem' written below. The third staff is a vocal line in alto clef (C4) with 'Cum invocarem' written below. The fourth staff is a bass line in bass clef with 'Cum invocarem' written below. At the end of the piece, there is a section labeled 'Flexa' with a specific cadence. The score includes various musical notations such as notes, rests, and clefs.

El formato escogido por nosotros para esta transcripción es, de hecho, igual al que presenta el fabordón que cierra el grupo “para chirimías” en *E-LERc 1*, que también copia la *flexa* como un elemento del que los cantores podían servirse en caso de que la longitud del versículo correspondiente así lo requiriese. La forma musical de la *flexa* de estos dos fabordones es igual a la identificada en numerosas fuentes anteriores (Ej. 9.12). Es interesante destacar que la misma cadencia *flexa* puede ser empleada para cuatro tonos distintos, ya sea porque coinciden en la nota de recitado, o porque han sido transportados.

Ejemplo 9.12. Cadencia *flexa*

<i>NL-Uu 3.L.16, E-LERc 1</i> Tonos II y VIII	<i>E-Bbc M1166/1967</i> Tonos IV y VI
	

Los fabordones del grupo “para chirimías” serían probablemente destinados a la salmodia de Vísperas de fiestas de rango litúrgico menor. Debe ser destacada, no obstante, la ausencia de fabordones de Tono III y V. Esta cuestión, unida al hecho de que los cinco primeros fabordones fueron copiados como un bloque en ambas fuentes, sugiere la posibilidad de que originalmente se tratara de una compilación destinada a las Vísperas de una festividad concreta, cuyas antífonas estarían en Modo I, IV, VI, II y VIII, respectivamente. Naturalmente, otra posibilidad es que el carácter incompleto del conjunto fuera subsanado mediante la transposición de las antífonas correspondientes.

Junto a esta colección concordante, las dos fuentes que nos ocupan contienen otros fabordones. Respecto a *NL-Uu 3.L.16*, ya mencionamos la presencia de un *Miserere* a cuatro voces (Tabla 9.2, núm. 6), provisto de texto, y que incluye los versículos habituales, esto es, primero y quinto.⁶⁹⁸ A este *Miserere* debemos añadir un fabordón elaborado (núm. 10) atribuido al “canónigo Garzón”, probablemente Juan Fernández Garzón, primer maestro de capilla y canónigo de la Colegiata de San Pedro.⁶⁹⁹ De Tono IV, y a cuatro voces, esta pieza es interesante por porque representa un ejemplo evidente de fabordón concebido para una interpretación instrumental.

Si el carácter instrumental de las piezas de Guerrero comentadas anteriormente pudiera no ser evidente, la de Garzón no deja lugar a dudas. Así lo ponen de manifiesto numerosos pasajes con disminuciones y una gran cantidad de intervalos amplios. Como en el caso de la salmodia vocal, el compositor mantiene en el primer versículo un vínculo más evidente con el estilo y la estructura del fabordón. A partir del segundo, el

⁶⁹⁸ Véase Capítulo 5.

⁶⁹⁹ Garzón tomó posesión del cargo en 1607. Sobre el particular, véase, Schwartz, *En busca de la liberalidad*, 185.

ritmo se hace más complejo y la factura incrementa notablemente su carácter idiomático (Ej. 9.13).

Ejemplo 9.13. Juan Fernández Garzón (?), Fabordón de Tono IV (NL-Uu 3.L.16, fols. 68v-69): final del tercer versículo



Al margen del estilo, la pieza atribuida a Garzón presenta elementos que vinculan a la tradición del fabordón vocal, sin duda debidos a la participación conjunta de ministriles y capilla polifónica en la salmodia *alternatim*. El *cantus firmus*, dispuesto en cada versículo en una voz distinta, es siempre empleado mediante valores largos, sin ornamentación alguna. La última parte, por otro lado, se encuentra en ritmo ternario, tal como a menudo sucede con la doxología.

A juzgar por el repertorio conservado, parecería que la composición de piezas para ministriles de carácter marcadamente idiomático no surgió antes del siglo XVII. Una valoración semejante, sin embargo, inferida de un corpus fragmentario como el que se ha conservado, carece de fundamento. Con el escaso número de fuentes conservadas, es imposible esclarecer el grado de significación de las piezas instrumentales incluidas en los códices de Lerma para el estudio del estilo de la música de ministriles del siglo XVI.

NL-Uu 3.L.16 incluye otros dos fabordones de versículo único. El primero fue copiado en el mismo folio que el *Cum invocarem* (Tabla 9.2, núm 7). Se trata de un fabordón simple, a cuatro voces y presenta el *cantus firmus* en la voz que correspondería al Tenor en una obra vocal (Ej. 9.14). Tal como se aprecia al comparar la pieza con el *Cum invocarem* de E-LERc 1, nos hallamos ante una concordancia parcial: el primer hemistiquio de ambas piezas es igual. Al margen de alguna variante insignificante, el mismo tipo de concordancia une a estas piezas con los dos últimos fabordones del conjunto de siete fórmulas de E-LERc 1 (Tabla 9.3, núms. 14-15).

Ejemplo 9.14. Anónimo, fabordón de Tono VIII (NL-Uu 3.L.16, fol. 42)



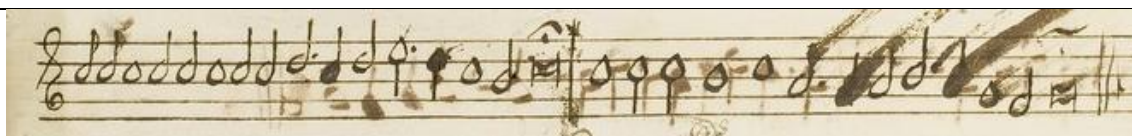
La identificación de una red de concordancias de distinto grado demuestra, de nuevo, que nos hallamos ante testimonios de una tradición formularia que reflejan la reutilización de material musical a varios niveles. La mayor coincidencia de las cadencias mediante de los tonos salmódicos se explicaría por la posibilidad de emplear la misma fórmula armónica-melódica para el primer hemistiquio, al que se añadiría una cadencia final específica. Un recurso que además pudo verse estimulado por la posibilidad de transportar los fabordones a alturas distintas.⁷⁰⁰

Los fabordones de *NL-Uu 3.L.16* vuelven así a remitirnos a un panorama marcado por la economía de medios propia de una tradición de carácter utilitario. Los recursos formularios habrían incluido el préstamo tanto de simples melodías como de estructuras polifónicas completas. Muy interesante, en este sentido, es atender a una melodía suelta que fue copiada entre las partes del último fabordón presentado pero que no forma parte de esta pieza (Ej. 9.15).⁷⁰¹ Se trata de la versión de la fórmula α normalmente empleada en fabordones de Tonos II, V y VIII. En este caso, la *differentia* indica que se trata del Tono VIII, que por lo demás se corresponde con la final de tradición romana. Aunque la función de esta parte suelta es difícil de interpretar —acaso los ministriles pudieran improvisar el resto de voces— su presencia respalda la hipotética importancia del recurso formulario para la tradición del fabordón instrumental.

⁷⁰⁰ De todos modos, es importante recordar que este tipo de fórmulas podían ser creadas con la simple aplicación mecánica de reglas como las sintetizadas por Guilelmus Monachus.

⁷⁰¹ La falta de correspondencia es observada en Kreitner, «The repertory», 279.

Ejemplo 9.15. NL-Uu 3.L.16, fol. 42v: fórmula α



A la luz de los datos esgrimidos, no parece forzado establecer un vínculo entre la fórmula α y la voz superior del último fabordón copiado en *NL-Uu 3.L.16* (Tabla 9.2, núm. 11), una pieza de Tono I a cuatro voces. Si el parecido de la cadencia mediante es innegable, un cierto movimiento en la voz superior del segundo hemistiquio conlleva algunas divergencias. En cualquier caso, no es necesario forzar un vínculo de este tipo para respaldar una hipótesis que parece convenientemente demostrada en multitud de casos más evidentes. Limitémonos, así, a subrayar el parecido.

Como en el caso de *E-GRmf 975*, el copista de *E-LERc 1* dispuso al inicio de la fuente un importante conjunto de fabordones. El de Morales y el grupo de “fabordones para chirimías” concordantes con *NL-Uu 3.L.16* cierran el grupo. Lo comienzan siete fabordones elaborados.⁷⁰² Tres de ellos son de Francisco Guerrero y constituyen concordancias con tres piezas de *E-GRmf 975* (Tabla 9.3, núms. 4, 6 y 7). El resto (Tabla 9.3, núms. 1, 2, 3 y 5) son de Philippe Rogier —maestro de capilla de Felipe II entre 1586-96—, un compositor importante en el panorama de la música española de finales del siglo XVI, pero del cual se conservan muy pocas obras.⁷⁰³ Tres de las cuatro piezas aparecen atribuidas en la fuente que nos ocupa, mientras que la cuarta atribución la proporciona una concordancia en *MEX-Pc 19*, fuente de la que nos ocuparemos enseguida.⁷⁰⁴

El contraste entre el grado de elaboración musical de los fabordones de Rogier y el del resto del repertorio hispánico conservado y estudiado en el marco del presente estudio indica que se trata de piezas compuestas originalmente para una agrupación de ministriles. Su grado de complejidad sólo puede ser equiparado con los fabordones de

⁷⁰² Los dos grupos están separados por tres *Pange lingua*, uno de Urreda y dos de Guerrero. Kirk, *Churching the Shawms*, 1993, 1:135-137. Para una transcripción de las seis piezas, véase Kirk, *Music for the Duke*, 1-29.

⁷⁰³ El último folio de la fuente incluye referencias, añadidas por una mano posterior, a lo que podría ser una interpretación *alternatim* del *Miserere* en polifonía y fabordón. Al haberse conservado en un estado pésimo, la música que contiene es irreconstruible, por lo que Kirk no la incluyó en su estudio. Por nuestra parte, no hemos podido consultar esta fuente y hemos trabajado a partir de la Tesis del citado autor. Véase Kirk, *Churching the Shawms*, 1993, 1:117-118.

⁷⁰⁴ Para una transcripción de las cuatro piezas, véase Kirk, *Churching the Shawms*, 1993, 2:2-29 y 26-32.

Guerrero para los que anteriormente presentamos idéntico razonamiento, y junto con los cuales, de forma significativa, fueron reunidos en la misma fuente. La hipótesis de una génesis instrumental resulta respaldada por la coincidencia de los tonos de las piezas de Rogier con los de una colección registrada en el inventario de la librería de Joao IV de Portugal, realizado en 1649, descrita como “fabordones para ministriles”.⁷⁰⁵

La única diferencia entre los fabordones de Guerrero y Rogier radica en el tratamiento del *cantus firmus*, que el último emplea sin ningún tipo de ornamentación y mediante valores largos. La excepción a este procedimiento, el fabordón del Tono I, no se debe a una modificación del tono, sino al empleo de una versión embellecida del mismo. Se trata de la fórmula α , que es dispuesta en la voz que correspondería al Tenor I de una partitura vocal (Ej. 9.16). Su empleo se limita al primer hemistiquio, mientras el segundo expone la *differentia* del tono mediante valores largos y sin ornamentación, como en resto de fabordones. La disposición del *cantus firmus* va alternando entre las distintas partes a lo largo de los sucesivos versículos.

Ejemplo 9.16. Philippe Rogier, fabordón de Tono I (E-LERc 1, fols. 3v-4): comienzo del primer versículo



Además de respaldar nuestra hipótesis sobre la importancia de la fórmula α , su identificación en un fabordón de Philippe Rogier esconde una cuestión interesante. Como sabemos, dicha fórmula aparece en las fuentes hispánicas estrechamente vinculada a la salmodia de tradición hispánica. Por el contrario, en los fabordones de

⁷⁰⁵ Kirk, «Newly-Discovered Works», 56. Los fabordones aparecen en el inventario de la librería musical de Joao IV, Cajón 32, núm. 765. Una parte del inventario fue publicada como Primeira Parte Do Index Da livraria De Musica Do Muyto Allo, E Poderoso Rey Dom Joao A IV, Anno 1649. Por Paulo Craesbeck (Porto, 1874). Edición facsimilar en *Primeira Parte Do Index Da livraria De Musica Do Muyto Allo, E Poderoso Rey Dom Joao o IV, Anno 1649. Por Paulo Paulo Craesbeck*, 376.

Manchicourt y Pastrana de *E-Zac 14* es empleada como *cantus firmus* del Tono I la salmodia de tradición romana. De este modo, en el caso de que sendas colecciones fueran compuestas para su interpretación en la liturgia de la Capilla Real, no es descartable que en ella se interpretara salmodia de las dos tradiciones, acaso dependiendo del contexto o de los asistentes. También cabría considerar la posibilidad de que, debido a su importante difusión, la fórmula α de Tono I acabara desvinculándose de una tradición concreta y empezara a ser empleada para la composición de fabordones indistintamente de la tradición del canto llano.⁷⁰⁶

Como es habitual, en los fabordones de Rogier se adivina un interés por preservar al comienzo de las piezas un vínculo con la tradición de fabordón de versículo único. La complejidad de la factura aumenta a medida que se suceden los versículos: la autonomía de las partes se incrementa, se incorpora sistemáticamente el contrapunto imitativo y el discurso musical está dotado de ritmos más vivos, numerosos saltos interválicos y disminuciones (Ej. 9.17).

Ejemplo 9.17. Philippe Rogier, fabordón de Tono VII (*E-LERc 1*, fols. 7v-10): versículo sexto, comienzo del segundo hemistiquio



⁷⁰⁶ En tal caso, quedaría por resolver el choque sonoro con el Tono I de tradición romana y su Sib característico.

10.3. *MEX-Pc 19*

La última fuente para ministriles que cabe considerar aquí es el Manuscrito 19 de la Catedral de Puebla (*MEX-Pc 19*).⁷⁰⁷ Fue copiado en la segunda mitad del siglo XVII por una mano principal, a cuya labor fueron añadidas piezas sueltas por copistas posteriores. Contiene repertorio sacro, como himnos, motetes y fabordones, y canciones profanas. Entre las obras provistas de atribución, destaca un importante número de composiciones de Guerrero, junto a algunas de Rogier, Lasso y Ruimonte. No sólo incluye el tipo de repertorio característico de las pocas fuentes para ministriles hasta la fecha identificadas, sino que comparte concordancias con las mismas. A pesar de la tardía fecha de copia, así, recoge mucho repertorio compuesto en la segunda mitad del siglo XVI.

En su forma íntegra, *MEX-Pc 19* daba comienzo con una colección de dieciocho fabordones para todos los tonos. Actualmente no se conservan los primeros veinticinco folios y con ellos se perdió prácticamente la mitad de los fabordones. La Tabla 9.4 incluye los diez que aún se conservan. Una de las peculiaridades de esta fuente se halla en la ausencia de fórmulas de versículo único. En efecto, todos los fabordones que contiene son elaborados.

Tabla 9.4. *MEX-Pc 19*: fabordones conservados

Núm.	Folios	Texto	Tono	Autor
1.	27v	[Sin texto]	IV (incomp.)	Hernando Franco
2.	28v-31	[Sin texto]	V	
3.	31v-35	[Sin texto]	VI	Gil de Avila
4.	35v-38	[Sin texto]	VI	
5.	38v-43	[Sin texto]	VI	Gil de Avila
6.	43v-45	[Sin texto]	VII	Guerrero
7.	45v-47	[Sin texto]	VIII	Guerrero
8.	47v-51	[Sin texto]	VIII	Guerrero
9.	51v-54	[Sin texto]	VIII	Rogier
10.	151v-153	[Sin texto]	I	Ginés Martínez

Entre los fabordones de *MEX-Pc 19* se incluyen tres piezas de Guerrero y una de Rogier. A excepción de la primera pieza de Guerrero (Tabla 9.4, núm. 6), que es un *unicum*, el resto (núms. 7-9) se cuentan entre aquellos fabordones para los que hemos planteado la hipótesis que pudieran ser originalmente concebidos para una

⁷⁰⁷ Aunque mencionado en distintos estudios relacionados con la música para ministriles, *MEX-Pc 19* no ha sido objeto de un trabajo monográfico. Véase, por ejemplo, Kirk, «Newly-Discovered Works», 53-56; Ruiz, «Ministriles y extravagantes en la celebración religiosa», 237 y Kreitner, «The repertory», 270 y 280-285.

interpretación instrumental, y únicamente conservados en fuentes para ministriles.⁷⁰⁸ La presencia de fabordones concordantes en *MEX-Pc 19* y las fuentes anteriores para dichas agrupaciones es paradigmática del conjunto del repertorio conservado y da cuenta de una de las características principales de la transmisión escrita del mismo. En el caso que nos ocupa, la identificación de concordancias cobra importancia por lo tardío de la fuente, pues pone de manifiesto la larga pervivencia de un repertorio compuesto entre cincuenta y cien años antes. Como las piezas de Guerrero y Rogier, el fabordón atribuido a Hernando Franco, maestro de capilla en la catedral de Méjico entre 1575-1585, también dataría de la segunda mitad del siglo XVI. Esta pieza nos ha llegado muy incompleta por la pérdida de parte de sus folios.

Aunque ajeno al arco cronológico de nuestro estudio, un aspecto destacado de la fuente mejicana es la certeza de que, junto a repertorio del siglo XVI, incluye repertorio de composición más tardía. Es el caso de un fabordón perdido de Juan Gutiérrez de Padilla, maestro de capilla de la Catedral de Puebla entre 1629-1664, y acaso también de alguno de los dos anónimos, o de los dos atribuidos a Gil de Ávila, compositor por el momento no identificado.⁷⁰⁹ El hecho de que no poseamos una datación fiable para estos últimos y otros fabordones de *MEX-Pc 19*, no obstante, comporta una importante dificultad metodológica a la hora de valorar las características del repertorio.

Un ejemplo ilustrativo del interés de la fuente que nos ocupa se encuentra en el último fabordón de la fuente, aparentemente introducido por una mano distinta a la principal. La pieza es atribuida a Ginés Martínez, acaso el que fuera maestro de capilla de la Colegiata del Salvador de Granada entre 1648-1667.⁷¹⁰ Es de Tono I, a cuatro voces, y consta de siete versos. El primer versículo consiste tan solo en una mitad e iría destinado al segundo hemistiquio del primer versículo del salmo correspondiente, que sería, así, iniciado en canto llano. Nos encontramos ante la misma estructura que hallamos en el orden *alternatim* identificado en *P-Cug 6*, muy poco habitual en la tradición hispánica. El último versículo presenta un cambio a mensuración ternaria, por lo que probablemente corresponde a la doxología.

Si la atribución al maestro de capilla del Salvador es correcta, la pieza adquiere interés por partida doble. En primer lugar, porque demostraría que a mediados del siglo XVII en la Península Ibérica se continuaban componiendo fabordones a cuatro voces de tipo *alternatim*, a pesar de que el lenguaje policoral se hallaba ya completamente

⁷⁰⁸ El *unicum* de Guerrero guarda cierto parecido con el *Confitebor tibi* de Tono VII incluido en el *Liber vesperarum*. En efecto, hallamos sonoridades coincidentes a lo largo de toda la pieza, que bien podrían ser debidas al uso de un mismo *cantus firmus*. La posibilidad de que Guerrero, como otros compositores, empleara un fabordón elaborado como base para una nueva composición no puede, no obstante, ser descartada. Este procedimiento causaría el tipo de coincidencias que hallamos entre las dos piezas aquí mencionadas.

⁷⁰⁹ Para una edición del primer fabordon anónimo (Tabla 9.4, núm. 2), véase, Kreitner, «The repertory», 274-277.

⁷¹⁰ Deseo agradecer a Juan Ruiz el haber compartido conmigo este dato, hasta el momento inédito.

normalizado.⁷¹¹ En segundo, porque indicaría que las convenciones compositivas del siglo XVI para el género continuarían vigentes a mediados del siglo siguiente. Sus características musicales, en efecto, se corresponden con la de fabordones tratados anteriormente. Se da un vínculo claro con las fórmulas de fabordón al comienzo y el grado de elaboración aumenta paulatinamente: el tercer hemistiquio comienza directamente con imitación, aunque, de nuevo, una imitación en la que las entradas de las voces permanecen muy juntas, como es propio de este recurso en el marco de la salmodia (Ej. 9.18). La cadencia mediante de todos los versículos es respetada y convenientemente marcada con un reposo conjunto de todas las voces. El *cantus firmus*, aunque modificado, es siempre claramente identificable en la voz superior.

Ejemplo 9.18. Ginés Martínez: fabordón de Tono I (MEX-Pc 19, fols. 151v-153): entradas de los versículo primero y tercero

La dificultad de confirmar la atribución a Martínez, y el mismo problema puede hacerse extensivo a otros fabordones de esta fuente, dificulta sacar conclusiones sólidas del ejercicio de comparación estilística. La fecha de copia de *MEX-Pc 19* parece brindar la posibilidad de reflexionar sobre la pervivencia o eventual renovación del repertorio de fabordón para ministriles. Sin embargo, antes sería necesario solucionar la carencia de datos fiables sobre la datación y procedencia del repertorio que contiene. Sea como fuere, el estudio del fabordón instrumental en el siglo XVII queda fuera de nuestro marco de estudio.

⁷¹¹ El propio Ginés Martínez habría compuesto salmodia policoral, a juzgar por la presencia de un *Laudate Dominum* a ocho voces atribuido al mismo compositor en un inventario de la catedral de Puebla realizado en 1718. Para el inventario, véase Marín López, *Música y Músicos entre dos mundos: La Catedral de México y sus Libros de Polifonía (Siglos XVI-XVIII)*, 3:65.

Resulta interesante cerrar el capítulo dedicado al fabordón en las fuentes para ministriles destacando la identificación de la fórmula α en varias de las piezas de la fuente americana. Dos de los fabordones de Tono VI de *MEX-Pc 19*, en efecto, la emplean como *cantus firmus* en el primer versículo, a saber, una de las anónimas y una de las de Gil de Ávila (Tabla 9.4, núms, 3 y 4) (Ej. 9.19). El hecho de que no aparezca en los siguientes versículo nos remite, de nuevo, a un interés por vincular el inicio del fabordón a la sonoridad característica del género, en este caso a través del empleo de una melodía que pudiera ejercer la función de elemento identificativo.

Ejemplo 9.19. Gil de Ávila, fabordón de Tono VI (*MEX-Pc 19*, fol. 38v): fórmula α empleada como *cantus firmus*



La presencia de la fórmula α constituye un signo del proceso de importación al Nuevo Mundo del fenómeno formulario que nutrió la tradición del fabordón hispánico en el siglo XVI. Proceso que en ningún caso resulta sorprendente y que es confirmado por la identificación de las mismas fórmulas entre los fabordones incluidos en algunas fuentes procedentes de Guatemala copiadas entre finales del siglo XVI y principios del XVII, y hoy conservadas en la Lilly Library de la Universidad de Indiana.⁷¹² *US-BLI 2* y *8* incluyen la misma colección de fabordones ordenada por tonos y desprovistos de texto.⁷¹³ A pesar de que algunas de las piezas nos han llegado incompletas, el estudio del conjunto revela una presencia significativa de la fórmula α , o de ligeras variantes de la misma, y de la estructura polifónica basada en ella (E. 9.20).⁷¹⁴

⁷¹² Para la datación y origen de estas fuentes, véase Borg, *The polyphonic music in the Guatemala music manuscripts of the Lilly Library*, 4-64. El vínculo del repertorio salmódico que copian con la tradición litúrgico-musical de la Península Ibérica se pone de manifiesto en el empleo de la melodía de Tono I tradición hispánica en, por ejemplo, dos salmos elaborados de *US-BLI 3*. En concreto, en la voz del Cantus de los salmos *Deus, judicium tuum* (fol. 12v) y *Laudate, Dominum, omnes gentes* (fols. 41v-42). Ambas piezas fueron editadas en *Ibid.*, 422-424 y 443-444.

⁷¹³ *US-BLI 9* también copia la dicha colección, aunque sin el fabordón de Tono V. Las tres fuentes incluyen además otros fabordones de versículo único. En el caso de *US-BLI 2*, éstos fueron copiados tras la colección completa y son de Tono VIII, VI, VII, VIII y VIII, respectivamente. Para una edición íntegra del conjunto, véase Borg, *The polyphonic music in the Guatemala music manuscripts of the Lilly Library*, 362-374.

⁷¹⁴ Aunque sin mención alguna al fenómeno formulario por nosotros descrito, el proceso de importación fue apuntado por *Ibid.*, 89-91 a partir de las múltiples concordancias, a menudo parciales, que comparten los fabordones de las fuentes guatemaltecas con piezas de fuentes peninsulares.

Ejemplo 9.20. *US-BLI 2*, fols, 5v-6: fabordones basados en la fórmula α

Tono V

Tono VI

La vinculación de estas piezas con el panorama formulario de la Península Ibérica se pone además de manifiesto en el hecho de que, como acostumbra a suceder en las colecciones vinculadas a la fórmula α , presentan la entrada de génesis contrapuntística prescrita por las reglas del fabordón tal y como las sintetizó Guilelmus Monachus. Los fabordones de Tono I y VI, por su lado, repiten el contraste modal característico.

9.4. Conclusiones

Cuatro de las cinco fuentes para ministriles hasta hoy identificadas —*E-GRmf 975*, *E-LERc 1*, *NL-Uu 3.L.16* y *MEX-Pc 19*— copian un importante número de fabordones. Incluyen testimonios de fabordón elaborado, entre los que destacan los atribuidos a Morales, Rogier, y, por encima de todo, Guerrero, y, aunque en mucho menor número, fórmulas de versículo único. Las cuatro fuentes estudiadas presentan múltiples concordancias entre sí, rasgo característico de la transmisión de este tipo de repertorio. Las concordancias entre *E-GRmf 975* y *MEX-Pc 19*, cuyas respectivas fechas de copia están separadas por casi un siglo, dan cuenta de la larga pervivencia de parte de este repertorio, así como de una tradición común entre la Península Ibérica y determinadas zonas del Nuevo Mundo.

Como en el caso de las fuentes para órgano, el gran número de fabordones incluidos en las fuentes para ministriles, y la disposición que presentan en las mismas —al principio de la fuente— son un claro reflejo de la importancia del género para la práctica interpretativa de tales agrupaciones. El caso se corresponde con las referencias de la documentación conservada, que indican que la participación en la liturgia de Vísperas era una de las principales obligaciones de los ministriles. La presencia habitual de salmos polifónicos completos es un rasgo que distingue al repertorio copiado en las fuentes para ministriles respecto al repertorio organístico. Lo más probable es que se deba al hecho de que los grupos de ministriles, incluso en mayor grado que la capilla polifónica, acostumbraban a intervenir únicamente en las fiestas de mayor rango. Si bien este dato podría dar cuenta del menor peso específico de las fórmulas de versículo único en los manuscritos conservados —*MEX-Pc 19* no incluye ninguna, y sólo una pocas fueron intercaladas entre la colección de *E-GRmf 975*—, la escasez de fuentes impide formular hipótesis sólidas sobre el particular.

Gran parte del repertorio de fabordón copiado en las fuentes para ministriles procede de la tradición vocal, hecho para el que hallamos una explicación lógica en la participación conjunta de ministriles y capilla polifónica en el marco de la salmodia *alternatim*. Por otro lado, el intercambio de repertorio se vería además estimulado por la facilidad con la que la polifonía vocal podría ser interpretada por grupos integrados por varios instrumentos de viento. La concordancia con el repertorio vocal tiene como obvia consecuencia una coincidencia esencial en el estilo musical.

Por otro lado, contamos con indicios de que algunos de los fabordones incluidos en las cuatro fuentes conservadas fueron originalmente concebidos para una interpretación instrumental. Candidatos a formar parte de este grupo son algunos fabordones de Guerrero y los fabordones de Rogier, para los que no contamos concordancias más que en fuentes para ministriles. El principal indicio se encuentra en la mayor complejidad de su textura musical en relación al repertorio peninsular: el uso de texturas a cinco y seis voces, la presencia de un número destacado de disminuciones, y el empleo habitual de intervalos amplios son los rasgos más destacados. Nada permite, no obstante, descartar la posibilidad de que se tratara originalmente de piezas vocales

que hubieran sido objeto de modificaciones. Las piezas de Guerrero presentan una característica que no hemos identificado en ninguno de los fabordones vocales conservados, a saber, la imposibilidad de reconocer el *cantus firmus* por su total integración en el tejido contrapuntístico de la pieza. Aunque por sí solo tampoco constituye una prueba definitiva, es obvio que semejante procedimiento resulta muy adecuado para una pieza que no está destinada a la interpretación vocal.

Nuestra hipótesis se ve respaldada por la identificación de un grupo de fabordones de Rogier en el inventario de la biblioteca de Joao IV cuyos tonos coinciden exactamente con las cuatro piezas conservadas y que fueron registrados como “fabordones para ministriles”. Resulta significativo, por otro lado, que estos fabordones y los tres fabordones de Guerrero de factura musical más compleja fueran reunidos en un mismo grupo en *E-LERc 1*.

A pesar de su aparente carácter instrumental, las piezas de Rogier y Guerrero presentan vínculos evidentes con la tradición vocal, como es una tendencia a incrementar la complejidad de las piezas a medida que se alejan del comienzo —en otras palabras, el respeto por el vínculo con el fabordón de versículo único al inicio de cada composición— o el empleo de la fórmula α como *cantus firmus*.

Las primeras piezas con un estilo indiscutiblemente idiomático aparecen en las fuentes de Lerma y son, por lo tanto, fechables a finales del siglo XVI. Un caso claro es el fabordón de *E-LERc 1* atribuido al Canónigo Garzón —maestro de capilla de San Pedro de Lerma desde 1607—, cuyos rasgos estilísticos disipan, por sí solos, toda duda acerca de su carácter instrumental. La escasez de fuentes impide, no obstante, determinar si la composición de fabordones de carácter idiomático es una novedad de finales de siglo XVI o bien ya se venía practicando durante las décadas anteriores.

La fecha tardía de *MEX-Pc 19* confiere a la fuente de un interés añadido, porque ilustra la pervivencia del repertorio del siglo XVI y porque parece ofrecer la posibilidad de realizar un estudio comparativo que permita determinar una eventual evolución estilística de los fabordones para ministriles. Aunque contamos con la certeza de que, al menos en su estado original, *MEX-Pc 19* incluyó fabordones compuestos a mediados del siglo XVII, la falta de datos acerca de la datación y procedencia de parte de sus fabordones impide el desarrollo de hipótesis sólidas.

La presencia de fabordones de versículo único basados en la fórmula α que constituyen concordancias exactas con piezas conservadas en fuentes vocales apunta a que cantores y ministriles se nutrieron de la misma tradición formularia. Unido al hecho de que aparecen empleadas como *cantus firmus* de fabordones elaborados, el dato parece confirmar la importancia de esta fórmula para la tradición, e incluso su función como elemento representativo del género. Especialmente interesante resulta el hallarla copiada sola en *NL-Uu 3.L.16*. Acaso los ministriles pudieron emplearla como base para la improvisación. Finalmente, el hecho de que se halle también en fuentes iberoamericanas —instrumentales, como *MEX-PC 19*, y vocales, como *US-BLI 2*—,

apunta a que en el Nuevo Mundo gozó de una cierta difusión, sin duda debido a un proceso de importación

Especialmente interesante es la atribución a Pastrana, en *E-GRmf 975*, del fabordón de Tono I basado en la fórmula α que hallamos en otras fuentes peninsulares, algunas de ellas vocales. A diferencia de lo que sucede con otros compositores, como Morales, Ceballos o Cabezón, la posibilidad de que Pastrana fuera responsable de compilar la primera colección unitaria formada a partir del empleo de dicha fórmula no puede ser descartada desde un punto de vista cronológico. La primera fuente en incluir una colección semejante, *E-Bbc M454*, incluye otras obras del compositor. Pensamos, no obstante, que la atribución a un compositor de renombre debe más bien ser vinculada a un interés por dotar de autoridad a fórmulas polifónicas que probablemente desempeñarían la función de modelo.

10. CONCLUSIONES

En la medida que los tonos salmódicos representan el material estructural básico del fabordón empleado en los Oficios, la descripción de las características melódicas de la tradición salmódica cantollanista es un aspecto ineludible de todo estudio dedicado al género. Del estudio de las colecciones de tonos contenidos en tratados y libros litúrgicos hispánicos fechados entre ca.1480-1626 se extraen dos conclusiones principales. La primera es la existencia de cuatro variantes melódicas respecto a la tradición romana. Por un lado, la cadencia mediante de los Tonos I y VI consiste en una simple inflexión al grave, La-Sol-La, y carece del ascenso inicial al Sib. Es importante subrayar, no obstante, que la melodía de tradición romana no era desconocida en la Península Ibérica. La *differentia* del Tono VIII, por otro lado, suele iniciarse con un intervalo de tercera menor descendente, Do-La-Si-Do-La-Sol, en lugar de con una segunda. A juzgar por las fuentes conservadas, esta variante carece de la homogeneidad de la primera: aunque parece haber gozado de una difusión menor, la *differentia* romana, Do-Si-Do-La-Sol, aparece en un número destacado de fuentes. La tercera variante afecta al Tono Peregrino, que carece de la inflexión inicial La-Sib-La que la caracteriza y cobra la forma de un tono *in directum*. La cuarta, finalmente, se refiere a la cadencia *flexa*: mientras que en la tradición romana puede consistir en un movimiento descendente de segunda o bien, cuando el recitado se sitúa en una cuerda suprasemitonial, de tercera menor, los libros hispánicos recogen únicamente esta última posibilidad.

La segunda conclusión es la existencia de multitud de pequeñas diferencias entre las colecciones hispánicas. En ocasiones afectan a un único libro, mientras que en otros casos se repiten y permiten separar las fuentes en grupos. Aunque las variantes parecen responder a la existencia de tradiciones de tipo local, el reducido número de fuentes recogidas impide profundizar en la cuestión. Al contrario de las variantes respecto a la tradición romana, aquellas existentes entre tradiciones locales parecen no haber tenido incidencia alguna en el género fabordón, cuyos testimonios acostumbra a emplear como *cantus firmus* fórmulas melódicas basadas en los tonos, más que los tonos mismos.

Durante el siglo XVI, en los territorios hispánicos se empleaba el término “fabordón” en referencia a fenómenos musicales distintos: una técnica, un género y un estilo. En su acepción genérica, a su vez, designaba tipologías musicales distintas. Las características musicales y de transmisión de las dos tipologías principales han sido ampliamente tratadas en nuestro estudio. La primera tipología son las fórmulas de fabordón, piezas de un único versículo y cuya sección de recitado había de ser adaptada a la prosodia y la longitud del texto correspondiente. Se trata de piezas estróficas cuya integración efectiva en el culto dependía de procedimientos vinculados a la tradición oral. Aunque escasos, algunos elementos identificados en las fuentes hispánicas representan un reflejo paradigmático del fenómeno: la presencia de *differentiae* alternativas en *E-Bbc M454*, el uso del *signum congruentuae* para marcar el inicio de la

cadencia —aquella parte que debía permanecer inalterada— en manuscritos procedentes de diversos puntos de la geografía peninsular y la inclusión de cadencias *flexa* optativas en *E-Bbc M681*. El empleo generalizado del metro binario, por otro lado, pudo verse estimulado por la dificultad que conlleva el ritmo ternario para el proceso de adaptación a distintos textos.

A juzgar por las fuentes prácticas y la documentación conservada, el fabordón de versículo único era principalmente empleado para el canto de la salmodia de Vísperas y Completas, aunque también en otros géneros litúrgicos cantados sobre una cuerda de recitado, como cánticos evangélicos y versículos con respuesta. Este último caso es interesante porque obliga a matizar el carácter estrófico mencionado, que no vendría determinado por el propio género musical, sino por el texto al que musicalizaba.

La estrecha vinculación del fabordón con la salmodia de Vísperas se pone de manifiesto en el uso generalizado, como letra del primer versículo, del *Dixit Dominus*, salmo que abría la salmodia del oficio vespertino de los domingos y de todas las festividades. Existe, no obstante, una aparente contradicción entre el uso de dicho versículo y el hecho documentado de que la práctica *alternatim* se iniciara habitualmente con el canto llano. A nuestro juicio, la solución a semejante contradicción pasa por considerar a los fabordones de versículo único como modelos en lugar de como piezas musicales en sentido estricto. La hipótesis está respaldada por el hecho de que, a pesar de la falta de utilidad del primer versículo en el momento de la interpretación, los fabordones conservados presentan prácticamente siempre una perfecta correspondencia entre la prosodia del texto y el ritmo de la música. Se trataría así de *buenos* ejemplos a partir de los que se desarrollaría la práctica interpretativa.

Las fórmulas de fabordón hacen su aparición en las fuentes a finales del siglo XV. *I-MC 871*, *E-Sc 7-1-28* y *E-Mp 1335* incluyen un único ejemplo. A su vez, *E-Bbc M454* copia una colección de piezas para todos los tonos, un formato que se repetirá en fuentes posteriores y que representa el testimonio más paradigmático del carácter formulario. Mediante la adaptación a distintos textos, una colección de fabordones de tales características podía proveer a una capilla musical del recurso de embellecimiento polifónico a lo largo de todo el calendario litúrgico. Aunque actualmente no conservamos más que nueve colecciones similares, es posible que en la época constituyera un formato habitual.

Las características musicales del fabordón de versículo único responden a dos elementos básicos: su estrecha vinculación con los tonos salmódicos y su carácter utilitario. El empleo de los tonos, o de versiones más o menos modificadas de los mismos, determinó la forma binaria característica. El carácter utilitario, por su parte, conllevó una factura musical simple, eminentemente homofónica, y cuya máxima principal es la inteligibilidad textual, así como una estrecha vinculación con prácticas de tradición oral.

La dilucidación del origen técnico del fabordón es un tema controvertido y de difícil solución. Aparentemente, la coincidencia entre la estructura interválica de

muchos de los testimonios aquí recogidos con las reglas prescritas por Guilelmus Monachus para la técnica del fabordón a cuatro voces apunta a que el género se formó a partir de su aplicación a los tonos salmódicos. La identificación, incluso en los ejemplos más tempranos, de pequeñas desviaciones respecto a las prescripciones de Monachus, no obstante, impide llegar a conclusiones definitivas al respecto. Es posible que dichas desviaciones fueran fruto de pequeñas modificaciones a piezas que habían sido efectivamente creadas mediante dicha técnica. Sin embargo, no podemos descartar que los compositores emplearan otro tipo de recursos, más libres, aunque basados en la misma. Indudablemente, el hecho de escribir fabordones facilitaría la heterogeneidad de procedimientos.

La tradición hispánica muestra un claro predominio por el tipo de fabordón que Bradshaw denominó “embellecido”, en el que el tono salmódico es ligeramente ornamentado en las cadencias. Al margen de algunos testimonios aislados, en este sentido, la de *E-MO 750* es la única colección de fabordones para todos los tonos conservada que responde a la tipología simple. Aunque la preferencia por el uso de *cantus firmus* embellecidos pudo responder a razones de tipo estético, como la preferencia por piezas polifónicas más ornamentadas, o práctico, como la necesidad de respetar la cadencia de soprano en la voz superior, es posible plantear una tercera explicación, a saber, el carácter marcadamente formulario de la tradición. Este hecho propició la pervivencia de rasgos musicales característicos de los fabordones más tempranos, y es posible que el empleo de *cantus firmus* embellecidos fuera uno de ellos.

Una de las conclusiones más destacadas de nuestro estudio es, en efecto, la identificación de un fenómeno generalizado de empleo de material musical recurrente. Parece que dicho fenómeno se respaldó en el uso y transmisión de una fórmula melódica concreta, que hemos denominado “fórmula α ”. Su extraordinaria presencia en los fabordones hispánicos sugiere que constituyó un pilar importante de la tradición. Contamos con indicios, por lo demás, de que fue importada a ciertos territorios del Nuevo Mundo. Así lo indica la presencia de una colección de fabordones en todos los tonos basados en dicha fórmula incluida en *US-BLI 2*, un manuscrito procedente de Guatemala que data de finales del siglo XVI. La presencia de la fórmula α en la salmodia polifónica de varios compositores y en las fuentes instrumentales, sugiere que pudo llegar a convertirse en un elemento identificativo del género fabordón. Aunque no es posible documentar el proceso por el que llegó a ser de uso habitual, su gran adaptabilidad para con la forma melódica de los distintos tonos hubo de jugar un papel importante.

A su vez, parece que la fórmula α cristalizó en una serie de piezas polifónicas que fueron transmitidas fielmente y que sin duda los cantores aprenderían de memoria. Francisco de Montanos incluyó una en su *Arte de música teórica y práctica*, y la definió como “lugar común”, esto es, un recurso utilitario susceptible de ser empleado por cualquier compositor. Esta fórmula polifónica aparece estrechamente vinculada con las colecciones de fabordones para todos los tonos y pudo representar un elemento importante para la consolidación y pervivencia de la tradición. Las concordancias

exactas entre testimonios de fuentes distintas, no obstante, no agota las posibilidades del fenómeno formulario. Por el contrario, el grado variable de concordancias detectado entre los ejemplos de un mismo tono sugiere que se nutrió de una cierta variedad de recursos, aunque todos vinculados a la reutilización de material musical

Un aspecto interesante que se deriva de la identificación de ejemplos de la fórmula α en fabordones incluidos en fuentes procedentes de toda la Península Ibérica consiste en la posibilidad de afirmar que el repertorio de salmodia polifónica circuló con total libertad a lo largo de la geografía peninsular, sin verse limitado por las pequeñas variantes que proceden de la tradición cantollanista. Es obvio que tal libertad se vería facilitada por el empleo de versiones estereotipadas de los tonos salmódicos en lugar de los tonos mismos.

El fenómeno formulario conviviría con la práctica improvisada y con la composición de nuevos fabordones, cuyas características se corresponderían con el desarrollo de la teoría y práctica musicales. Los testimonios de fabordón hispánico que participan en el panorama formulario descrito, en efecto, no constituyen sino una parte del repertorio conservado: un importante número de fabordones emplean material musical distinto a la fórmula α y las estructuras polifónicas derivadas de la misma. Es posible que la pérdida generalizada de fuentes haya condenado al olvido a otras fórmulas, melódicas o polifónicas, que habrían desempeñado una función similar.

La segunda tipología principal que designaba el término fabordón la hemos denominado a lo largo de nuestra Tesis “fabordón elaborado”, y fue cultivada principalmente en el ámbito de la salmodia de Vísperas. Se trata de piezas que presentan música para todos aquellos versículos del salmo que han de ser interpretados en polifonía y, por consiguiente, carecen del carácter formulario de la tipología anterior. El criterio fundamental que articulaba la convivencia de ambas tipologías y su integración efectiva en el culto es la categoría litúrgica. Mientras las fórmulas representaban un recurso de embellecimiento polifónico adecuado para cualquier ocasión ceremonial, las colecciones de fabordones elaborados estaban destinadas a las fiestas de mayor rango.

Existen dos razones por las que las dos tipologías de las que es cuestión recibirían la misma denominación. En primer lugar, y tal y como la coincidencia de convenciones formales y estilísticas pone de manifiesto, el fabordón de versículo único constituyó la tradición musical a partir de la que se desarrolló el fabordón elaborado. En segundo, ambas tipologías compartieron el mismo contexto litúrgico. Más que designar a un tipo de pieza con rasgos musicales homogéneos, en este sentido, el término fabordón se refería a testimonios que se alimentaron de una misma tradición formal y estilística, al tiempo que tenía connotaciones funcionales.

El fabordón elaborado aparece en las fuentes desde mediados de siglo XVI. Las más tempranas están vinculadas a centros importantes como la Catedral de Toledo y la Capilla del Duque de Calabria, y a compositores de la talla de Pedro de Pastrana y Cristóbal de Morales. Aunque imposible de demostrar, la hipótesis de que el fabordón

elaborado naciera en un centro influyente y por ende con un importante potencial económico, como embellecimiento litúrgico excepcional, resulta totalmente plausible. Desde allí se habría difundido por toda la Península Ibérica. La gran cantidad de colecciones de salmos que datan de la segunda mitad del siglo XVI, en cualquier caso, demuestran que por entonces la tradición estaba consolidada.

Características esenciales de la salmodia elaborada compuesta en el siglo XVI son el respeto por la práctica *alternatim* y, aunque con algunas excepciones, la textura a cuatro voces. A pesar de que el vínculo estilístico y formal con las fórmulas de fabordón es innegable —la homofonía representa el estilo imperante en todas las colecciones consultadas—, los compositores emplearon varios recursos para imprimir mayor riqueza a sus composiciones y evitar la repetición de una única fórmula adaptada a distintos textos. En función de si incorporan o no el contrapunto imitativo podemos distinguir dos tipologías básicas: una renovadora, que halla sus más importantes representantes en Guerrero, Ceballos y Victoria, y la otra tradicional, cultivada por compositores como Navarro y Robledo. A pesar de la incorporación de la imitación, la salmodia nunca alcanza el grado de complejidad de otros géneros litúrgicos, como por ejemplo el *Magnificat*.

Al margen de la diferencia en el uso de la imitación, los recursos destinados a enriquecer la salmodia polifónica son convencionales, si bien empleados de forma personal por cada compositor. Entre ellos se cuenta el evitar ligeramente la homofonía mediante la aplicación de ornamentaciones, o bien mediante el desplazamiento de una de las voces en relación al resto, encabalgando los dos hemistiquios, el tratamiento del *cantus firmus* —empleando el recurso del *cantus firmus migrans* o transportando o modificando el tono salmódico— y los cambios de metro y textura.

Dos convenciones más deben ser destacadas en relación a la complejidad y riqueza de la factura de la salmodia y a su grado de desviación respecto al fabordón de versículo único. La primera es el tratamiento especial que recibe la doxología, cuya factura acostumbra a ser marcadamente más compleja. Esta licencia era sin duda posible gracias a que el carácter invariable del texto evitaba todo peligro de ininteligibilidad. La segunda es la tendencia a incrementar la complejidad de las composiciones a medida que avanzan los versículos del salmo. En otras palabras: un respeto más acusado al inicio de la composición por los rasgos característicos del fabordón de versículo único, esto es, por la sonoridad convencional del género.

Si algunos testimonios de las dos tipologías de fabordón elaborado mencionadas pasaron a formar parte del canon polifónico que seguiría interpretándose en los centros eclesiásticos hispánicos durante siglos, a principios del siglo XVII empiezan a componerse salmos en un nuevo estilo: la policoralidad. Tal como sucede a mediados de siglo XVI con las fórmulas y el fabordón elaborado, el concepto de categoría litúrgica articuló la convivencia de salmodia elaborada y salmodia policoral: los documentos referentes al ceremonial litúrgico ponen de manifiesto la introducción de la policoralidad a mediados del siglo XVII en las festividades de mayor rango. De este

modo, la aparición del nuevo lenguaje no desplaza en ningún caso a la salmodia anterior, si no que ambas se integran en el tejido litúrgico en función de la importancia de la celebración. La salmodia policoral de Tomás Luis de Victoria, que, aunque en su mayor parte fue compuesta durante su estancia en Roma, circuló por la Península Ibérica a finales del siglo XVI, es paradigmática de los cambios que el nuevo lenguaje comportó respecto a la tradición compositiva anterior: el fin de la tradición *alternatim*, la sustitución de la estructura bipartita recitado/cadencia por un discurso continuo basado en la interacción de los distintos coros a modo de preguntas y respuestas, y la repetición habitual de fragmentos de la letra.

Los testimonios de fabordón constituyen un género habitual en las fuentes instrumentales. El primer rasgo deducible del estudio de los mismos es la participación en la tradición vocal. En efecto, no solo hallamos el mismo tipo de piezas que en las fuentes vocales, sino que unas y otras comparten a menudo concordancias exactas. El caso más destacable es la identificación de elementos propios de la tradición formularia descrita, a saber, la presencia de la fórmula α y de piezas polifónicas basadas en las mismas. Al margen de la tradición musical común, no obstante, en manos de los distintos instrumentistas los fabordones recibieron un tratamiento que los transformaron en piezas sensiblemente distintas. De nuevo, su designación con el mismo término pone de manifiesto lo inadecuado de considerar el fabordón como un género con características homogéneas.

Aunque en número escaso si se compara con las fuentes para el órgano o los ministriles, cuatro de los siete libros de música para vihuela impresos en la Península Ibérica en el siglo XVI incluyen fabordones: los *Tres libros de música en cifra para vihuela* de Alonso Mudarra, la *Silva de Sirenas* de Enríquez de Valderrábano, el *Libro de música de vihuela* de Diego Pisador y la *Orphenica lyra* de Miguel de Fuenllana. El dato está en consonancia con la ausencia de la vihuela en la liturgia regular que tenía lugar en el interior del templo. En los fabordones de estos libros, una de las partes está destinada a la voz, por lo que nos hallamos ante una nueva tipología, denominada por Bradshaw como fabordón solista acompañado.

Existe una diferencia importante entre los libros de Mudarra, Valderrábano y Pisador, por un lado, y el de Fuenllana por el otro: mientras los primeros incluyen una o dos fórmulas cada uno, desprovistas de atribución, el último presenta una colección completa de fabordones elaborados de Francisco Guerrero. Las características de este último conjunto, junto a ciertos comentarios incluidos en la edición, sugieren que los fabordones que lo integran pudieron ser empleados en una interpretación *alternatim*. Es posible, así, que nos hallemos ante un ejemplo del repertorio salmódico empleado en la actividad litúrgica o devocional de la mediana nobleza. La colección de la *Orphenica lyra* es especialmente interesante por incluir los ejemplos más tempranos de salmodia compuesta por Guerrero. El estudio de las concordancias de alguna de las piezas de este compositor incluidas en el libro de Fuenllana permite plantear la hipótesis de que el vihuelista las tomara del impreso *Psalmorum 4 vocum liber primus* (Roma, 1559), hoy perdido.

Una de las piezas incluidas en el libro de Mudarra, consistente en dos versículos provistos de la misma música, aunque con ligeras variantes, pudiera reflejar uno de los tratamientos que recibió el fabordón en manos de los vihuelistas, a saber, el empleo de una fórmula armónico-melódica a la que se añadían ornamentaciones en el momento de la interpretación. Igualmente interesante es destacar que la pieza emplea por letra dos versículos sucesivos del salmo correspondiente, por lo que no sería apto para una interpretación *alternatim*. Podría tratarse de una pieza musical en sentido estricto, que pudo ser interpretada en un contexto devocional. En tal caso, el fabordón perdería aquí su carácter formulario.

El género fabordón ocupa un lugar muy destacado en las fuentes para órgano, reflejo indudable de la participación del instrumento en la práctica de la salmodia *alternatim*. Las dos fuentes prácticas conservadas, el *Libro de cifra nueva* de Venegas de Henestrosa y las *Obras de música* de Hernando de Cabezón, incluyen sendas colecciones de características muy similares. Ambos conjuntos están formados por fórmulas de fabordón en todos los tonos, que reciben la denominación de “fabordones llanos”, a los que siguen ejemplos, llamados “fabordones glosados”, donde se aplica disminuciones a los primeros. Lejos de hallarnos ante piezas en sentido estricto, se trata de ejemplos de carácter pedagógico que ilustran una práctica interpretativa. El resultado de la aplicación de disminuciones supone un alejamiento de la sencillez formal y estilística de las fórmulas de versículo único. Aunque la estructura básica se mantiene intacta, y es siempre claramente identificable, los fabordones glosados adquieren un carácter marcadamente idiomático y a menudo la estructura seccional deja paso a una pieza de discurso continuo.

Cabe destacar que los fabordones llanos de las dos colecciones mencionadas responden a las fórmulas de fabordón basadas en la fórmula α . De mano de los organistas, tales fórmulas adquieren así una función pedagógica. Si el caso da cuenta de la importancia de la que gozó dicha fórmula y las piezas derivadas de la misma, es probable que la distribución de libros impresos como el de Venegas y Cabezón significara un respaldo definitivo para su difusión.

La tercera fuente para órgano que incluye fabordones, en este caso un tratado teórico, es el *Arte de tañer fantasía* de Tomás de Santa María. Como en el caso de las dos anteriores, identificamos el empleo habitual de la fórmula α como material melódico estructural, así como el mismo carácter pedagógico: los fabordones de Santa María constituyen ejemplos de una práctica interpretativa. En este caso, sin embargo, el procedimiento ilustrado es muy distinto, a saber, la aplicación de reglas de improvisación a un *cantus firmus*. Habida cuenta de que el método de Santa María no contempla el movimiento paralelo entre las voces, el resultado es una pieza que se aparta completamente de las características de los fabordones de Venegas y Cabezón y que se caracteriza por presentar una actividad continua en las distintas voces. De este modo, las posibilidades de factura se incrementan considerablemente.

El fabordón ocupa también un lugar destacado, por su número y su posición, en cuatro de las cinco fuentes hispánicas para ministriles identificadas hasta la fecha: *E-GRmf 975*, *E-LERc 1*, *NL-Uu 3.L.16* y *MEX-Pc 19*. Una vez más, el dato se corresponde con la actividad documentada de dichas agrupaciones en la salmodia *alternatim*. Aunque estas fuentes incluyen algunos fabordones de versículo único —con una presencia destacable de las piezas derivadas de la fórmula α —, se caracterizan por una clara preeminencia del fabordón elaborado, reflejo de la participación habitual de los ministriles en las festividades de mayor rango litúrgico.

El gran número de concordancias entre los fabordones de ministriles y los incluidos en las fuentes de música vocal pone de manifiesto la participación de una tradición común. Contamos con indicios, no obstante, de que algunas piezas incluidas en las primeras pudieron ser originalmente compuestas para una agrupación instrumental. Así lo pone de manifiesto su complejidad de factura, claramente contrastante con el resto del repertorio hispánico conservado. Las piezas más destacadas del conjunto para el que proponemos esta hipótesis son algunos fabordones de Guerrero y de Rogier para los que no contamos con concordancias en fuentes vocales, y que abundan en disminuciones, contrapunto imitativo y movimientos interválicos amplios. La hipótesis se ve reforzada por el hecho de que estas piezas fueron reunidas en un único conjunto en *E-LERc 1*, así como por la coincidencia de los tonos del grupo de Rogier con los de una colección registrada en el inventario de 1649 de la Biblioteca de Joao IV de Portugal, donde aparecen denominados como “fabordones para ministriles”. La práctica de escribir fabordones para ministriles es evidente desde principios del siglo XVII. Así queda demostrado por una pieza de *E-LERc 1* atribuida al “canónigo Garzón” —probablemente Juan Fernández Garzón, maestro de capilla de la Colegiata de San Pedro de Lerma desde 1607—, cuya complejidad de factura no deja lugar a dudas sobre el carácter instrumental.

Tal como señaló Murray Bradshaw, el fabordón fue el género más habitual del contexto musical litúrgico del siglo XVI. Debido a sus características musicales, sin embargo, durante largo tiempo no ocupó sino un lugar marginal en la investigación musicológica, más interesada en géneros más elaborados. Nuestro estudio ha puesto de manifiesto su indiscutible relevancia en el contexto hispánico: lo hallamos en fuentes prácticas —vinculadas a centros de potencial económico muy variable, tanto monásticos como catedralicios— y teóricas, manuscritas e impresas, y de música vocal e instrumental. Sólo nos queda confiar en la validez de nuestras observaciones y en que representen un punto de partida sólido para futuras investigaciones.

SCHLUSSFOLGERUNGEN

Da die Psalmtöne das grundlegende strukturelle Material des im Stundengebet verwendeten *fabordón* darstellen, erscheint die Beschreibung der melodischen Merkmale der einstimmigen Psalmodie als ein unvermeidlicher Aspekt jeder Forschung, die einem solchen Thema gewidmet wird. Hauptsächlich zwei Schlussfolgerungen lassen sich aus der Untersuchung spanischer Traktate und liturgischer Bücher gewinnen. Die erste Schlussfolgerung zeigt auf, dass hinsichtlich der römischen Tradition vier melodische Varianten existieren. (1) Die *Mediatio* des 1. und 6. Psalmtons besteht aus einer Sekunde abwärts (A-G-A) und weist demnach nicht die typische Aufwärtsbewegung zum B auf. Dennoch war die römische Tradition auf der Iberischen Halbinsel nicht unbekannt. (2) Der Differenzton des 8. Psalmtons beginnt mit einer kleinen Terz abwärts (C-A-H-C-A-G) statt mit einer Sekunde. Aus dem untersuchten Quellenmaterial geht hervor, dass die letztere Variante nicht so häufig vorkommt wie die zuerst erwähnte. Obwohl der römische Differenzton (C-H-C-A-G) weniger Verbreitung gefunden hat, ist er trotzdem in zahlreichen Quellen auf zu finden. (3) Die dritte Variante bezieht sich auf den *Tonus Peregrinus*, dem das typische *Initium* (A-B-A) fehlt und der dadurch die Form eines *Tonus in directum* annimmt. (4) Im Gegensatz zu der römischen Tradition, in der der Flexaton entweder aus einer Sekunde oder einer kleinen Terz bestehen kann, findet man nur die zweite Möglichkeit in den spanischen Quellen.

Die zweite Schlussfolgerung ist, dass es zahlreiche kleine Varianten gibt, die aufgrund von Quellenstudien ermittelt werden konnten. Manche dieser Varianten tauchen lediglich in einer einzelnen Quelle auf, während andere sich häufig wiederholen. Anscheinend entstanden diese Varianten aus lokalen Traditionen. Allerdings wurden diesbezüglich keine Quellenstudien angestellt, die das gesamte Material erfassen, weshalb diese Feststellung noch als hypothetisch angesehen werden muss. Im Gegensatz zu den zuerst genannten Varianten, die sich auf die römische Tradition beziehen, scheinen letztere keine Wirkung auf die *fabordones* gehabt zu haben, die normalerweise melodische Formeln statt der eigenen Psalmtöne als *cantus firmus* verwenden.

Im 16. Jahrhundert wurden im Spanischen mit dem Begriff "*fabordón*" verschiedene musikalische Phänomene bezeichnet, nämlich: eine Technik, eine Gattung und ein Stil. Als Gattung hat der Begriff unterschiedliche musikalische Typen ausgebildet, die in dieser Arbeit ausführlich behandelt werden. Der erste Typ entspricht dem „Formel-*fabordón*“ (*Fórmula de fabordón*), der aus einem einzelnen Vers besteht und dessen Rezitationsteil in Länge und Prosodie den verschiedenen Versikeln angepasst werden musste. Es handelt sich hierbei um strophische mehrstimmige Sätze, deren musikalische Ausführung von mündlichen Verfahren abhängig war. Hinsichtlich der Überlieferungssituation lassen sich einige Merkmale ausfindig machen, die auf eine paradigmatische Abbildung des Phänomens schließen lassen. Dies sind z. B. die

Existenz von alternativen Differenztönen, die Verwendung des *signum congruentiae*, um den Anfang der Kadenz zu markieren, und die Einfügung alternativer Flexaton-Kadenz. Die weitverbreitete Verwendung des zweizeitigen Rhythmus resultiert vermutlich daraus, dass sich die musikalische Umsetzung des Textes im dreizeitigen Metrum viel schwieriger gestaltete.

Aus den musikalischen und den historischen Quellen geht hervor, dass der „Formel-*fabordón*“ hauptsächlich im Rahmen der Psalmodie von Vesper und Komplet, aber auch bei anderen liturgischen Gattungen Verwendung fand, die mit einem Rezitationston gesungen wurden, wie z. B. im Magnificat, Nunc dimittis und Versus. Vor allem der letzte Fall ist besonders interessant, weil hier der strophische Charakter zuweilen nicht existiert, da er nicht von der musikalischen Gattung, sondern vom Text intendiert wurde.

Die enge Verbindung des *fabordón* mit der Vesperpsalmodie wird durch die textlich weitverbreitete Verwendung des ersten Versikels des Dixit Dominus (erster Vesperpsalm des Sonntags und der wichtigen Festtage) belegt. Es besteht allerdings ein scheinbarer Widerspruch zwischen der Verwendung dieses ersten Verses und dem dokumentarisch belegten Brauch bei der *alternatim* Psalmodie einstimmig zu beginnen. Eine Erklärung für diesen Widerspruch könnte sein, dass die „Formel-*fabordones*“ als Vorbilder und nicht als feststehende musikalische Werke zu deuten sind. Interessanterweise haben die Schreiber immer darauf geachtet, die perfekte Übereinstimmung zwischen Prosodie und Rhythmus zu erhalten, obwohl der erste Versikel beim Vorspielen keinen praktischen Nutzen hatte. Die „Formel-*fabordones*“ sind demnach als Exempla (*angemessene* Beispiele) für die musikalische Praxis zu betrachten.

Die frühesten „Formel-*fabordones*“ sind in den Quellen des ausgehenden 15. Jahrhunderts zu finden. *I-MC 871*, *E-Sc 7-1-28* und *E-Mp 1335* beinhalten je ein einziges Beispiel, während in *E-Bbc M454* eine ganze Sammlung mit Stücken für jeden Psalmtönen überliefert ist. Letztere Überlieferungsweise, die auch in späteren Quellen erscheint, gilt als Paradigma des Formelcharakters dieser Art des *fabordón*. Eine solche *fabordones*-Sammlung konnte von der Kapelle während des ganzen liturgischen Jahres zur polyphonen Verschönerung benutzt werden. Obzwar uns bisher nur neun solche Sammlungen bekannt geworden sind, kann trotzdem angenommen werden, dass diese Überlieferungsform ursprünglich die Norm war.

Die musikalischen Merkmale des „Formel-*fabordón*“ resultieren insbesondere aus zwei Tatsachen, nämlich ihrer engen Verbindung mit den Psalmtönen und ihrem Gebrauchsmusikcharakter. Die zweiteilige Form geht auf die Verwendung der Psalmtöne zurück. Ferner verursachte der funktionelle Charakter einerseits eine einfache homophonische Musikfaktur, deren Hauptcharakteristik die Verständlichkeit des Textes war und andererseits eine Verbindung mit mündlich überlieferten Verfahren.

Eine der wichtigsten Hauptschlussfolgerungen der Arbeit ist die Identifizierung einer weitverbreiteten Verwendung von sich wiederholenden musikalischen Formeln.

Anscheinend basiert dieses Phänomen auf der Verwendung und Übermittlung einer ganz bestimmten melodischen Formel, die als „Formel α “ bezeichnet wird. Ihre außergewöhnlich häufige Verwendung unter den spanischen *fabordones* deutet darauf hin, dass sie eine wichtige Funktion ausgefüllt hat. Ihre Verwendung im Rahmen der mehrstimmigen Psalmodie von verschiedenen Komponisten wie auch ihr Auftreten in den instrumentalmusikalischen Quellen weist darauf hin, dass es sich um ein kennzeichnendes Element der Tradition des *fabordón* handeln könnte.

Aus der Formel α entstanden verschiedene mehrstimmige Sätze, die auch als Formel benutzt und schriftlich verbreitet wurden, obwohl sie die Sänger höchstwahrscheinlich auswendig beherrschten. Francisco de Montanos hat eines dieser Stücke in seinem *Arte de música teórica y práctica* aufgenommen und es als „lugar común“ bezeichnet. Das heißt, er betrachtet dieses Stück als ein funktionelles Mittel, das von jedem Komponisten benutzt werden könnte. Diese mehrstimmige Formel scheint mit den *fabordones*-Sammlungen aller Psalmtöne eng verbunden zu sein und stellt vermutlich ein wichtiges Element für die Konsolidierung und das Weiterleben der Tradition dar. Die identischen Konkordanz, die zwischen den verschiedenen Quellen bestehen, sollten jedoch nicht suggerieren, dass es nicht noch weit mehr Möglichkeiten gab. Die ausgeprägten Konkordanz, die zwischen den unterschiedlichen Beispielen desselben Stücks identifiziert werden konnten, zeigen, dass eine gewisse Vielfalt zu vermuten ist.

Ein interessanter Aspekt besteht darin, dass Beispiele der Formel α in Quellen der ganzen Iberischen Halbinsel zu finden sind. Daraus resultiert wiederum die Vermutung, dass sich die mehrstimmige spanische Psalmodie frei innerhalb des Halbinselgebietes ausbreiten konnte, ohne durch die in der einstimmigen Tradition bekannten Varianten beschränkt zu werden. Eine solche Freiheit wurde sicherlich durch die Verwendung melodischer Formeln als Cantus firmus anstatt von Psalmtönen ermöglicht.

Die Benutzung von Formeln existierte neben der improvisatorischen Praxis, wie auch die Komposition neuer *fabordones*, deren Merkmale der Entwicklung der musikalischen Theorie und Praxis entsprochen haben. Diese Stücke machen allerdings nur einen Teil des überlieferten Repertoires aus. Eine wichtige Anzahl von *fabordones* verwenden nämlich auch anderes musikalisches Material als die Formel α . Möglicherweise sind durch den Quellenverlust andere melodische oder mehrstimmige Formeln nicht überliefert worden, die aber eine ähnliche Funktion erfüllt haben könnten.

Der zweite Haupttyp auf den sich der Begriff „*fabordón*“ als Gattung bezieht, wurde in dieser Arbeit als „verschriftlichter *fabordón*“ (*Fabordón elaborado*) bezeichnet und hat sich vor allem im Rahmen der Vesper entwickelt. Es handelt sich um Stücke, die Musik für all diejenigen Versikel des Psalmes enthalten, die polyphon gesungen werden sollten und die deshalb den Formel-Charakter des ersten Typs verloren hatten. Vor allem die liturgische Kategorie regelte die Koexistenz beider Typen und deren

Integration im Kult. Während die „Formel-*fabordones*“ als Verschönerungsmittel zu allgemeinen Ereignissen Verwendung fanden, wurden die Sammlungen von „verschriftlichten *fabordones*“ vor allem an den wichtigsten Feiertagen benutzt.

Es gibt zwei Gründe dafür, dass beide *fabordón*-Typen mit demselben Begriff bezeichnet wurden. Einerseits wird aufgrund der formalen und stilistischen Übereinstimmungen klar, dass der „Formel-*fabordón*“ als Basis der musikalischen Tradition fungierte, auf welcher sich wiederum der „verschriftlichte *fabordón*“ entwickelt hat. Andererseits stammen beide Typen aus demselben liturgischen Kontext. Der Terminus *fabordón* muss also als ein Begriff betrachtet werden, der gleichzeitig von funktionellen, kontextualen sowie musikalischen Konnotationen abhängig war.

Die „verschriftlichten *fabordones*“ sind ab Mitte des 16. Jahrhunderts in verschiedenen Quellen zu finden. Die frühesten Zeugnisse werden mit wichtigen Zentren wie der Kathedrale von Toledo und der Kapelle des Herzogs von Calabria verknüpft und bedeutenden Komponisten zugeschrieben. Plausibel erscheint die Hypothese, dass diese Art des *fabordón* als liturgische Verschönerung in reichen und einflussreichen Zentren entstanden sein dürfte. Von dort aus fand sie dann auf der ganzen Iberischen Halbinsel Verbreitung. Die große Anzahl mehrstimmiger Psalmsammlungen, die aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts datieren, beweisen durchaus, dass diese Tradition zu dieser Zeit bereits gefestigt war.

Hauptmerkmale der spanischen verschriftlichten polyphonen Psalmodie des 16. Jahrhunderts sind die *alternatim* Struktur und die vierstimmige Anlage. Obwohl eine musikalische Verbindung zum „Formel-*fabordón*“ unbestreitbar ist — sie lässt sich in der systematische Verwendung der Homophonie deutlich erkennen —, benutzten die Komponisten verschiedene Mittel, um die Wiederholung derselben Formel zu vermeiden und somit ihre Kompositionen abwechslungsreicher und vielfältiger zu gestalten. Je nachdem, ob nun der imitative Kontrapunkt benutzt wird oder nicht, können zwei Typen voneinander unterschieden werden. Diese sind der „neue Typ“ (*salmodia renovadora*), dessen wichtigste Vertreter Guerreros, Ceballos und Victoria sind, und der „traditionelle Typ“ (*salmodia tradicional*), der zum Beispiel von Navarro und Robledo gepflegt wurde. Es ist aber wichtig zu erwähnen, dass die Komplexität des Kontrapunkts der Psalmodie nie das Niveau der wichtigen Gattungen, wie beispielsweise dem Magnificat und der Motette erreichte.

Abgesehen von der Imitation können die kompositorischen Mittel zur Ausgestaltung der Werke als konventionell betrachtet werden, auch wenn sie von jedem Komponisten unterschiedlich behandelt wurden. Dabei kamen folgende Verfahren zur Anwendung: das Vermeiden strikter Homophonie, die Verschränkung der Halbverse, die besondere Behandlung des *cantus firmus* und die Veränderungen in der Anzahl der Stimmen und der Metrik.

Obwohl einige der verschriftlichten *fabordones* zum mehrstimmigen Repertoire gehörten, das durch Jahrhunderte hinweg in spanischen Kathedralen aufgeführt wurde, begannen die Komponisten am Anfang des 17. Jahrhunderts Psalmen in einem neuen

Stil zu schreiben, nämlich mehrhörige Psalmen. Ähnlich wie das Zusammenspiel des „verschriftlichten“ und des „Formel-*fabordón*“ Mitte des 16. Jahrhunderts, wurde nun die alternative Verwendung des „verschriftlichten *fabordón*“ und der mehrhörigen Praxis durch die liturgische Kategorie bestimmt. Die Merkmale der mehrhörigen Psalmodie von Tomás Luis de Victoria gelten als Prototyp der neuen Praxis. Diese zeichnen sich durch folgende Charakteristika aus: das Ende der *alternatim* Tradition, die Ersetzung der binären Form in Rezitation und Kadenz durch eine durchkomponierte Struktur und die übliche Wiederholung von kleinen Textpassagen.

Fabordones sind oft in Quellen der Instrumentalmusik zu finden. Eines der wichtigsten Merkmale dieser *fabordones* ist, dass sie sich nicht von der vokalen Tradition trennen lassen. Tatsächlich finden wir Konkordanzen zwischen beiden Arten von Quellen. Besonders wichtig ist das Auffinden derselben Formel-Tradition, das heißt der Formel α und den auf ihr basierenden mehrstimmigen Sätzen. Abgesehen von der gemeinsamen musikalischen Tradition wurden die *fabordones* in instrumentalmusikalischer Hinsicht teils sehr anders behandelt, sodass ganz neue Typen entstanden sind.

Vier von sieben *vihuela*-Drucke des 16. Jahrhundert beinhalten *fabordones*, nämlich die *Tres libros de música en cifra para vihuela* von Alonso Mudarra, die *Silva de Sirenas* von Enríquez de Valderrábano, das *Libro de música de vihuela* von Diego Pisador und die *Orphenica lyra* von Miguel de Fuenllana. Im Vergleich zu anderen instrumentalmusikalischen Quellen existieren in *vihuela*-Drucke nur sehr wenige *fabordones*. Diese Tatsache bestätigt die Abwesenheit der *vihuela* in der Liturgie. Da diese *fabordones* für Stimme und *vihuela* bestimmt sind, muss man sie als einen neuen Typ betrachten, der von Murray Bradshaw als „solistischer *fabordón*“ bezeichnet wurde.

Ein wichtiger Unterschied lässt sich zwischen den musikalischen Drucke von Fuenllana und den bereits erwähnten *libros* von Mudarra, Valderrábano und Pisador erkennen. Während die drei letzten ein bis zwei „Formel-*fabordones*“ aufweisen, enthält die *Orphenica Lyra* eine komplette Sammlung von „verschriftlichten *fabordones*“, die Francisco Guerrero zugeschrieben werden. Einige Merkmale des Buches von Fuenllana lassen darauf schließen, dass sie vermutlich für eine *alternatim* Aufführung bestimmt gewesen sind. Wäre dies der Fall, so handelte es sich möglicherweise um Stücke, die für den liturgischen oder privaten Bereich des mittleren Adels gedacht waren.

Besonders interessant erscheint ein Stück aus der Sammlung von Mudarra, das aus zwei Versikeln besteht. Für jeden Versikel wird die gleiche Musik benutzt, wobei jedoch einige kleine Unterschiede auszumachen sind. Dies könnte ein Vorbild für die Verwendung von „Formel-*fabordones*“ bei den *vihuelistas* darstellen, nämlich in Form von harmonisch-melodischen Satztypen, die dann in ihrer praktischen Ausführung noch verziert wurden.

Der *fabordón* nimmt einen sehr wichtigen Platz in den Quellen der Orgelmusik ein, was die Integration dieses Instrumentes an der *alternatim*-Psalmodie entspricht.

Die zwei überlieferten musikalischen Quellen — das *Libro de cifra nueva* von Venegas de Henestrosa und die *Obras de música* von Antonio de Cabezón — weisen ähnliche Merkmale auf. Sie bestehen aus einer Gruppe von „Formel-fabordones“, die als *fabordones llanos* bezeichnet werden, sowie einer weiteren Gruppe von sogenannten *fabordones glosados*, die den durch Diminutionen verzierten *fabordones llanos* entsprechen. Diese Stücke sollten als Beispiele für die Diminutionspraxis betrachtet werden und nicht als eigenständige Kompositionen. Ergebnis dieser Verzierungspraxis ist die Eliminierung der formalen und stilistischen Einfachheit des „Formel-fabordón“. Obwohl die Struktur gleich bleibt und immer ganz deutlich erkennbar ist, erlangen die *fabordones glosados* einen markant idiomatischen Charakter, wodurch sich die vorhergehende versikelartige Struktur zu einer durchkomponierten Form entwickelt.

Wichtig ist die Erkenntnis, dass die *fabordones llanos* der zuletzt genannten Sammlungen den „Formel-fabordones“ entsprechen, die wiederum auf der Formel α basieren. Im Rahmen des Orgelrepertoires übernehmen „Formel-fabordones“ eine pädagogische Funktion. Diese Erkenntnis zeigt, welche Bedeutung dieser Formel α für die spanische Tradition zukommt, die wahrscheinlich auch durch Musikdrucke beeinflusst wurde.

Die dritte Quelle, die Orgel-*fabordones* enthält, ist das Traktat *Arte de tañer fantasía* von Tomás de Santa María. Genauso wie in den zwei vorigen *libros* lässt sich hier die übliche Verwendung der Formel α als strukturelles melodisches Material sowie deren pädagogischen Charakter erkennen. Die *fabordones* von Santa María geben einen Einblick in die musikalische Praxis der Zeit, nämlich die Anwendung von Improvisations-Regeln auf einen *cantus firmus*. Die Methode von Santa María betrachtet indessen keine Parallelbewegung der Stimmen, weshalb sie zu einem grundverschiedenen Ergebnis im Vergleich zu den *fabordones* von Venegas und Cabezón führt. Die Aktivität der Stimmen gilt hier als das wichtigste Charakteristikum, wodurch die Faktur der Stücke viel reichhaltiger wird.

Der *fabordón* nimmt ferner in den vier *ministriles*-Quellen (*E-GRmf* 975, *E-LERc* 1, *NL-Uu* 3.L.16 y *MEX-Pc* 19) aufgrund seiner Verbreitung und seiner zentralen Position eine wichtige Stellung ein, was als ein zusätzlicher Beleg für die Beteiligung dieser Ensembles im Rahmen der *alternatim* Psalmodie angesehen werden kann. Obgleich diese Quellen auch einige „Formel-fabordones“ beinhalten, die zumeist aus der Formel α hervorgegangen sind, befinden sich in ihnen hauptsächlich „verschriftlichte *fabordones*“. Dies lässt auf die regelmäßige Teilnahme der *ministriles* an den wichtigsten Festen des liturgischen Kalenders schließen.

Die große Anzahl von Konkordanzen, die in den *ministriles*-Handschriften sowie den Quellen der Vokalmusik auszumachen sind, beweist, dass es eine gemeinsame Tradition gab. Allerdings gibt es auch Hinweise darauf, dass einige Stücke ursprünglich für die instrumentale Aufführung gedacht waren. Dies legt vor allem die komplexe Textur nahe, die es in vokalen Stücken nicht gibt. Dazu gehören beispielsweise einige *fabordones* von Guerrero und Rogier, die zahlreiche

Diminutionen, imitative Passagen und große Intervalle aufweisen und für die keine vokale Konkordanz überliefert worden ist. Dass instrumentale *fabordones* komponiert werden, ist hingegen erst für den Beginn des 17. Jahrhunderts nachweisbar.

So wie Murray Bradshaw schon bemerkt hat, war der *fabordón* die musikalische Gattung, die im Rahmen der Liturgie des 16. Jahrhunderts am häufigsten aufgeführt wurde. Aufgrund seiner musikalischen Merkmale, hat er allerdings während einer langen Zeit für die Forschung nur eine nebensächliche Rolle gespielt. Diese Arbeit zeigt nun, wie wichtig er für das Umfeld Spaniens war. Der *fabordón* ist in musikalischen, wie theoretischen, handschriftlichen und gedruckten, vokal- und instrumentalmusikalischen Quellen zu finden. Die Ergebnisse dieser Arbeit liefern der Forschung hoffentlich demzufolge neue Erkenntnisse und Anregungen.

FUENTES CITADAS

A. Fuentes polifónicas

- CO-B Gutiérrez Fernández Hidalgo Codex* (Bogotá, Archivo Capitular, *Gutiérrez Fernández Hidalgo Codex*)
- D-Ju 34* (Jena, Friedrich-Schiller-Universität, Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek, Ms. 34)
- D-Mbs Mus. Ms. 52* (Múnich, Bayerische Staatsbibliothek, Ms. Mus. 52)
- D-Mbs Mus. 89* (Múnich, Bayerische Staatsbibliothek, Ms. Mus. 89)
- D-Mbs 2 Mus. pr.23*, handschriftlicher Beiband (Múnich, Bayerische Staatsbibliothek, Ms. Mus. pr. 23, handschriftlicher Beiband)
- E-AL 3* (Alquézar, Biblioteca de la Colegiata, Ms. 3)
- E-Bbc M1166/1967* (Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M1166/1967)
- E-Bbc M454* (Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M454)
- E-Bbc M586* (Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M586)
- E-Bbc M587* (Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M587)
- E-Bbc M681* (Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M681)
- E-Bbc M682* (Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M682)
- E-Bbc M708* (Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M708)
- E-Bbc M786* (Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M786)
- E-Bbc M787* (Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M787)
- E-Bbc M788* (Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M788)
- E-Bbc M789* (Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M789)
- E-Boc 5* (Barcelona, Biblioteca del Orfeó Català, Ms. 5)
- E-Boc 6* (Barcelona, Biblioteca del Orfeó Català, Ms. 6)
- E-Boc 7* (Barcelona, Biblioteca del Orfeó Català, Ms. 7)
- E-E 4* (San Lorenzo de El Escorial, Monasterio, Real Biblioteca, Ms. 4)
- E-GRc 4* (Granada, Archivo Capitular, Ms. 4)
- E-GRcr 4* (Granada, Capilla Real, Ms. 4)

E-GRmf 975 (Granada, Biblioteca Manuel de Falla, Ms. 975)
E-LEDc 1 (Ledesma, Colegiata de Santa María, Ms. 1)
E-LERc 1 (Lerma, Colegiata de San Pedro, Ms. 1)
E-Mn 1359 (Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. 1359)
E-MO 750 (Montserrat, Biblioteca de la Abadía, Ms. 750)
E-Mp 1335 (Madrid, Palacio Real, Ms. 1335)
E-PAbm R.6829 (Palma de Mallorca, Biblioteca Juan March, Ms. R.6829)
E-Sc 2 (Sevilla, Archivo Capitular, Ms. 2)
E-Sc 7-1-28 (Sevilla, Biblioteca Colombina, Ms. 7-1-28)
E-Sc 14 (Sevilla, Archivo Capitular, Ms. 14)
E-Sc 17 (Sevilla, Archivo Capitular, Ms. 17)
E-SE s.s. (Segovia, Archivo Capitular, Ms. s.s.)
E-SE 4 (Segovia, Archivo Capitular, Ms. 4)
E-Tc 12 (Toledo, Archivo Capitular, Ms. 12)
E-Tc 18 (Toledo, Archivo Capitular, Ms. 18)
E-Tc 21 (Toledo, Archivo Capitular, Ms. 21)
E-Tc 25 (Toledo, Archivo Capitular, Ms. 25)
E-Tc 34 (Toledo, Archivo Capitular, Ms. 34)
E-TZ 2/3 (Tarazona, Archivo Capitular, Ms. 2/3)
E-TZ 5 (Tarazona, Archivo Capitular, Ms. 5)
E-Vp s.s. (Valladolid, Parroquia de Santiago, Ms. s.s.)
E-Zac 14 (Zaragoza, Archivo de Música de las Catedrales, Ms. 14)
F-Pn 4379 (París, Bibliothèque Nationale, Ms. 4379)
GCA-Gc 4 (Guatemala City, Archivo Capitular, Ms. 4)
I-MC 871 (Montecassino, Biblioteca dell'Abbazia, Ms. 871)
I-VEcap 759 (Verona, Biblioteca Capitolare, Ms. 759)
I-Rvat lat. 10776 (Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. lat. 10776)

I-MOd 3 (Módena, Biblioteca e Archivio Capitolare, Ms. 3)

I-MOd 11 (Módena, Biblioteca e Archivio Capitolare, Ms. 11)

I-MOe M11-12 (Módena, Biblioteca Estense e Universitaria, Mss. M11-M12)

I-MOe a N.13 (Módena, Biblioteca Estense e Universitaria, Ms. a N.13)

I-Sc K.I.2 (Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, Ms. K.I.2)

I-Rn 130 (Roma, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II, Ms. 130)

I-TRbc 88, (Trento, Castello del Buon Consiglio, Biblioteca, Ms. 88)

I-TVd 24 (Treviso, Biblioteca Capitolare della Cattedrale, Ms. 24)

MEX-Pc 19 (Puebla, Catedral, Archivo de Música Sacra, Ms. 19)

NL-Uu 3.L.16 (Utrecht, Bibliotheek der Rijkuniversiteit, Ms. 3.L.16)

P-VV 8 (Vila Viçosa, Fundação da Casa de Brangança, Biblioteca do Paço Ducal, Arquivo Musical, Ms. 8)

P-Cug 6 (Coimbra, Biblioteca Geral da Universidade, MM 6)

P-Cug 7 (Coimbra, Biblioteca Geral da Universidade, MM 7)

P-Cug 9 (Coimbra, Biblioteca Geral da Universidade, MM 9)

P-Cug 12 (Coimbra, Biblioteca Geral da Universidade, MM 12)

P-Cug 18 (Coimbra, Biblioteca Geral da Universidade, MM 18)

P-Cug 36 (Coimbra, Biblioteca Geral da Universidade, MM 36)

US-NYhsa 278 (Nueva York, Hispanic American Society, Ms. 278)

US-BLI 2 (Bloomington, Indiana University, Lilly Library, Ms. 2)

US-BLI 3 (Bloomington, Indiana University, Lilly Library, Ms. 3)

US-BLI 8 (Bloomington, Indiana University, Lilly Library, Ms. 8)

US-BLI 9 (Bloomington, Indiana University, Lilly Library, Ms. 9)

US-Cn Case MS VM 2417, C36, vol. 1 (Chicago, Newberry Library, *Case MS VM 2417, C36, vol. 1*)

ZA-Csa 3.b.12 (Ciudad del Cabo, South African Library, Ms. 3.b.12)

Martín Lutero, *Geistliche Lieder auff's new gebeessert* (Witenberg, 1533)

Luys Milán, *Libro de música de vihuela de mano intitulado El Maestro* (Valencia, 1536)

Vesperarum Precum Officia (Wittenberg, 1540),

Alonso Mudarra, *Tres libros de música en cifra para vihuela* (Sevilla, 1546)

Enríquez de Valderrábano, *Libro de música de vihuela intitulado Silva de Sirenas* (Valladolid, 1547)

Di Adriano et di Iachet I salmi ... a uno e a duoi chori (Venecia, 1550)

Vicente Lusitano, *Liber primus epigramaticum a5, a6 & a8* (Roma, 1551)

Diego Pisador, *Libro de música de vihuela* (Salamanca, 1552)

Diego Ortiz, *Tratado de glosas* (Nápoles, 1553)

Miguel de Fuenllana, *Orphénica lyra* (Sevilla, 1554)

Clemens non Papa, *Souterliedekens* (Amberes, 1556-57)

Luis Venegas de Henestrosa, *Libro de cifra nueva para tecla, arpa y vihuela* (Alcalá de Henares, 1557)

Antonio de Cabezón, *Obras de música para tecla, arpa y vihuela puestas en cifra por Hernando de Cabezón su hijo* (Madrid, 1578).

Claudio Monteverdi, *Vespro della beata Virgine* (Venecia, 1610)

B. Fuentes téóricas

Ars musice qui apellatur liberalis (Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M1799):

Musica mensurabilis et inmensurabilis (San Lorenzo de El Escorial, Monasterio, Real Biblioteca, C-III-23)

Practica Artis Musice de Amerius

Hyeronimus de Moravia, *Tractatus de musica*

Jacobus de Liège, *Speculum musicae*

Guilelmus Monachus, *Artis de praeceptis musice*

Domingo Marcos Durán, *Lux bella* (Sevilla, 1492)

Franchino Gaffurio, *Practica Musicae* (Milán, 1496)

Cristóbal de Escobar, *Introducción muy breve de canto llano* (Salamanca, c1496)

- Alonso Spañón, *Introducción muy útil e breve de canto llano* (Sevilla, 1504)
- Diego del Puerto, *Portus musice* (Salamanca, 1504)
- Francisco de Tovar, *Libro de música práctica* (Barcelona, 1510)
- Martínez de Bizcargui, *Intonationes según uso de los modernos* (Burgos, 1515)
- Gaspar de Aguilar, *Arte de principios de canto llano* (¿, 1530-37)
- Henricus Glareanus, *Dodecachordon* (Basilea, 1547)
- Pedro Ferrer, *Intonario general para todas Las yglesias de España* (Zaragoza, 1548)
- Bartolo de Sassoferrato, *De fluminibus Tyberiadis* (Lyón, 1552)
- Vicente Lusitano, *Introduitione Facilissima, et novissima, di canto fermo, figurato, contraponto semplice, et in concertó...* (Roma, 1553).
- Juan Bermudo, *Declaración de los instrumentos musicales* (Osuna, 1555)
- Luis de Villafranca, *Breve instrucción de canto llano* (Sevilla, 1565)
- Tomás de Santa María, *Libro llamado Arte de tañer fantasía* (Valdadolid, 1565)
- Francisco de Montanos, *Arte de música theorica y practica* (Valladolid, 1592)
- Juan Francisco de Cervera, *Arte y summa de canto llano compuesta y ordenada de algunas curiosidades* (Valencia, 1595)
- Pedro Cerone, *El Melopeo y Maestro tractado de música theorica y pratica en que se pone por extenso lo que uno para hazerse perfecto musico ha menester saber* (Nápoles, 1613)
- T. Morley, *A plain and easy introduction to Practical music* (Londres, 1597)
- Andrés Lorente, *El porqué de la música* (Alcalá de Henares, 1672)
- Joseph Torres y Martínez Bravo, *Reglas generales de acompañar en órgano, clavicordio y arpa de* (Madrid, 1702)

C. Libros litúrgicos

- E-Bbc M705* (Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M705): Antifonario
- E-Bbc M888* (Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M888): Antifonario
- E-Boc s.s.* (Barcelona, Biblioteca de l'Orfeó Català, Ms. s.s.): Psalterium-Hymnarium
- E-Bbc M251* (Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M251): Intonario

F-Pn lat. 1143 (París, Biblioteque Nationale, fonds latin Ms. 1143) : Antifonario

Consueta Ecclesie Barcinonesis (Archivo Capitular, Mss. 77^a y 77b)

Breviarium secundum Illerdensis ecclesiae consuetudinem (Lérida, 1479)

Intonarum Toletanum (Alcalá de Henares, 1515)

Breviarium secundum consuetudinem monachorum congregationis sancti Benedicti (J. Rosenbach, 1519)

Ordinarium Sacramentum Urgellensis (Lyon, 1548)

Ordinarium Sacramentorum secundum laudabilem ritum diocesis Gerundensis (Lyon, 1550)

Breviarium secundum consuetudinem Sanctae Ecclesiae Toletane (Lyon, 1551)

Breviarium secundum novum ritum Vicensis ecclesiae (Lyon, 1557)

Breviarium Barcinonensis (J. Cortey, 1560)

Procesionarium secundum morem almis ordinis Praedicatorum Sanctissimi Patris Dominici (Salamanca, 1563)

Breviarium Romanum (Roma, 1568)

Ordinari o Manual per als curats, qui ab diligentia voldran entendre tot lo necessari dels sagraments, y la administració de aquells (Barcelona, 1568)

Ordinarium Barcinonense (Barcelona, 1569)

BIBLIOGRAFÍA Y EDICIONES MUSICALES

- Aguirre Rincón, Soterraña, *Ginés de Boluda (ca.1545 - de. 1604): biografía y obra musical*. Valladolid: Sociedad V Centenario del Tratado de Tordesillas, 1995.
- , «Boluda, Ginés de». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, 2ª edición. Londres: MacMillan Publishers, 2001, vol. 3, 841-842.
- Alén, María Pilar, «El uso de instrumentos en la liturgia de la Catedral de Santiago de Compostela (ca. 1570-1620)», *Los instrumentos musicales en el siglo XVI. Encuentro Tomás Luis de Victoria y la Música española del Siglo XVI (1º. 1993. Avila)*, ed. Alfonso de Vicente. Avila: Fundación Cultural Santa Teresa, 1997, 135-140.
- Andrés, Gregorio de, «Perfil artístico del palentino Francisco de Reinoso. Obispo de Córdoba». *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses* 67 (1996): 89-128.
- Anglès, Higiní (ed.), *Johannis Pujol. Opera Omnia*, vols. 1-2. Publicaciones de la Sección de Música. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1926.
- , *La Música en la Corte de los Reyes Católicos, I-III*. Monumentos de la Música Española I, V y X. Barcelona: Instituto Español de Musicología, 1941-1951.
- , *La Música en la Corte de Carlos V, con la transcripción del «Libro de Cifra Nueva para tecla, arpa y vihuela» de Luys Venegas de Henestrosa (Alcalá de Henares, 1557)*. Monumentos de la Música Española II. Barcelona: Instituto Español de Musicología, 1944.
- Anglès, Higiní, y Casademunt, Sergi (eds.), *Johannis Pujol. Opera Omnia*, vols. 3-4. Barcelona: Biblioteca de Catalunya. Publicaciones de la Sección de Música, 2007.
- Anglès, Higiní, y Pedrell, Felipe (eds.), *Antonio de Cabezón. Obras de música para tecla, arpa y vihuela recopiladas y puestas en cifra por Hernando de Cabezón su hijo; editado por Felipe Pedrell; nueva edición por Higinio Anglés*, 3 vols. Monumentos de la Música Española XXVII-XXIX. Barcelona: CSIC/ Instituto Español de Musicología, 1982.
- Apel, Willi, *Harvard Dictionary of Music*. 2ª ed. Cambridge: Belknap Press, 1969.
- Apfel, Ernst, «Zur Folia und zu anderen Ostinato-Modellen». *Die Musikforschung* 28 (1975): 291-296.
- Asensio Palacios, Juan Carlos, *El canto gregoriano. Historia, liturgia, formas...* Madrid: Alianza, 2003.

- , «More hispano/ More toletano. La elección del cantus firmus no romano en las tradiciones polifónicas hispanas». Ponencia presentada al Simposio "Los siglos de Oro", Utrecht Festival Oudiemuzik, 2008.
- , «Before retiring at the close of day...': The Hymnary for Compline in the Escorial's Choirbook Collection». Ponencia presentada a la Medieval and Renaissance Music Conference (Barcelona, 2011).
- Atlas, Allan, *Music at the Aragonese Court of Naples*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
- , «The Musical Manuscript Montecassino 871: A Neapolitan Repertory of Sacred and Secular Music of the Late Fifteenth Century by Isabel Pope; Masakata Kanazawa», *Notes* 37 (1980): 45-47.
- Bailey, Terence. «Psalm». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, 2ª edición. Londres: MacMillan Publishers, 2001, vol. 20, 451-463.
- Baker, Norma K., *An Unnumbered Manuscript of Polyphony in the Cathedral of Segovia: its Provenance and History*. Tesis doctoral, University of Maryland, 1978.
- Banner, Lisa A., *The religious Patronage of the Duke of Lerma, 1598-1621*. Aldershot: Ashgate, 2009.
- Barbieri, Francisco Asenjo, *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*. Madrid: Real Academia de las Bellas Artes de San Fernando, 1890.
- , *Biografías y documentos sobre música y músicos españoles (Legado Barbieri)*, ed. Emilio Casares Rodicio. Madrid: Fundación Banco Exterior de España, 1986, 2 vols.
- Batlle, Carme, *Història de Catalunya, 3. L'expansió aixm edieval (segles XII-XV)*. Barcelona: Edicions 62, 1999.
- Bent, Margaret, «Res facta“ and ”Cantare Super Librum». *Journal of the American Musicological Society* 36/3 (1983): 371-391.
- Bergquist, Peter, *Orlando di Lasso. Sämtliche Werke (neue Reihe)*. Vol. 25. Basilea: Bärenreiter, 1993.
- Bernadó, Marius, «Sobre el origen y la procedencia de la tradición himnódica hispánica a fines de la Edad Media». *Revista de Musicología* 16/4 (1993): 107-125
- Bessler, Heinrich (ed.), *Guillaume Dufay (ca. 1400-1474). Opera omnia. Tom. V Compositiones liturgicae minores*. Corpus Mensurabilis Musicae 1. Neuhausen: Hänssler-Verlag, 1966.
- Blackburn, Bonnie J., «On Compositional Process in the Fifteenth Century». *Journal of the American Musicological Society* 40/2 (1987): 210-284.

- Borg, Paul W., *The polyphonic music in the Guatemala music manuscripts of the Lilly Library*. Tesis doctoral, Indiana University, 1985.
- Bradshaw, Murray, *The origin of the Toccata*. Musicological Studies and Documents 28. Dallas: American Institute of Musicology, 1972.
- , «Juan Cabanilles: The Toccatas and Tientos». *The Musical Quarterly* 59/2 (1973): 285-301.
- , *The falsobordone: a study in Renaissance and Baroque Music*. Musicological Studies and Documents 34. Stuttgart: American Institute of Musicology/Hänssler Verlag, 1978.
- , «Giovanni Luca Conforti and Vocal Embellishment: from formula to artful improvisation». *Performance Practice Review* 8/1 (1995): 5-27.
- , «Falsobordone». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, 2ª edición. Londres: MacMillan Publishers, 2001, vol. 8, 538-539.
- Brown, Howard M., *Instrumental music printed before 1600: a bibliography*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1965.
- , *Embellishing 16th-Century Music*. Oxford: Oxford University Press, 1976.
- Bukofzer, Manfred F., *Geschichte des englischen Diskants und des Fauxbourdons nach dem theoretischen Quellen*. Estrasburgo: Heitz, 1936.
- , *Studies in Medieval & Renaissance Music*. Londres: J.M. Dent & Sons Ltd, 1951.
- , «Fauxbourdon Revisited». *The Musical Quarterly* 38/1 (1952): 22-47.
- Bussolini, Giorgio, y Fortes (eds.), *Codice VEcap 759: Verona, Biblioteca capitolare (sec. XV)*. Boloña: Ut Orpheus, 2006.
- Cabeza Rodríguez, Antonio, «Palencia en la Roma española: discurso de toma de posesión como Académico Numerario». *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses* 80 (2009): 45-106.
- Cabrol, Ferdinand, «Fêtes chrétiennes». *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de Liturgie*, eds. Ferdinand Cabrol y Henri Leclercq Paris: Letouzey et Ané, 1903-1951, vol. V,1, cols. 1403-1452.
- Calahorra, Pedro, *La música en Zaragoza en los Siglos XVI y XVII*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1977, 2 vols
- (ed.), *Opera Polyphonica. Melchor Robledo, 2. Oficio coral: antífonas, cánticos; invitorios, salmos, versículos; composiciones en castellano*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1988.

- , (ed.), *Autores hispanos de los siglos XV-XVI de los Ms. 2 y 5 de la Catedral de Tarazona*. Polifonía Aragonesa 9. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1995.
- Caldwell, John. «Nunc dimittis». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, 2ª edición. Londres: MacMillan Publishers, 2001, vol. 18, 236.
- . «Te Deum». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, 2ª edición. Londres: MacMillan Publishers, 2001, vol. 25, 190-193.
- Canguilhem, Philippe, «Le projet FABRICA: Oralité et écriture dans les pratiques polyphoniques du chant ecclésiastique (XVIe-XXe siècles)». *Journal of the Alamire Foundation* 2 (2010): 272-281.
- . «Pratique et contexte du faux-bourdon et du chant sur le livre en France (XVIe–XIXe siècles)». *Études gregoriennes* 38 (2011): 181-199.
- . «Singing upon the book according to Vicente Lusitano». *Early Music History* 30 (2011): 55-103.
- Cárdenas Serván, Inmaculada, *El Polifonista Alonso Lobo y su entorno*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1987.
- Carver, Anthony F., «The Psalms of Willaert and His North Italian Contemporaries». *Acta musicologica* 47/2 (1975): 270-283.
- . «Polychoral Music: A Venetian Phenomenon?» *Proceedings of the Royal Musical Association* 108 (1983 de 1982): 1-24.
- . *Cori spezzati: The Development of Sacred Polychoral Music to the Time of Schütz*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998, 2 vols.
- . «Ruffino d'Assisi». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, 2ª edición. Londres: MacMillan Publishers, 2001, vol. 21, 873
- Castaño, Enrique, *Arquitectura y Música: Policoralidad en la Capilla Real del Alcázar de Madrid*. Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2006.
- Cattin, Giulio, «Canti polifonici del repertorio benedettino in uno sconosciuto “Liber quadragesimalis” e in altre fonti italiane dei secoli XV e XVI». *Benedictina* 19 (1972): 445-537.
- Cazaux, Isabelle, y Brobeck, John T., «Sermisy, Claudin de». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, 2ª edición. Londres: MacMillan Publishers, 2001, vol. 23, 128-134.
- Cervera, Luís, *La Iglesia Colegial de San Pedro en Lerma*. Burgos: Caja de Ahorros Municipal de Burgos, 1981.
- Chia, Julián de, *La festividad del Corpus en Gerona*. 2ª ed. Gerona: Paciano Torres, 1895.

- Climent, José (ed.), *Cançoner de Gandia*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1995.
- Corrigan, Vincent (ed.), *Paris, i l ioth ue nationale, fonds latin 3*. Ottawa, Canada: Institute of Mediaeval Music, 2001.
- Cramer, Eugene C., *Tomás Luis de Victoria: A Guide to Research*. Nueva York: Routledge, 1998.
- , *Studies in the music of Tomás Luis de Victoria*. Aldershot: Ashgate, 2001.
- Crawford, David E., *Vespers Polyphony at Modena's Cathedral in the first half of the Sixteenth Century*. Tesis doctoral, University of Illinois, 1967.
- D'Alessi, Giovanni, «Precursors of Adriano Willaert in the Practice of “Coro Spezzato”». *Journal of the American Musicological Society* 5/3 (1952): 187-210.
- Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, ed. Ludwig Finscher, Segunda edición rev. Kassel: Bärenreiter, 1994-2007, 27 vols.
- Díez Pérez, Maria A., «Aportación documental al estudio de la música en la catedral de Valladolid desde 1580 hasta 1597». *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología* 6/2 (1990): 25-47.
- Doe, Paul, y Planchart, Alejandro E., «Psalm». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, 2ª edición. Londres: MacMillan Publishers, 2001, vol. 20, 467-471.
- Eggebrecht, Hans H., *Studien zur musikalischen Terminologie*. Studien zur musikalischen Terminologie, Abhandlungen der Mainzer Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Geistes- und Sozialwissenschaftliche Klasse 10. Wiesbaden, 1955.
- Elders, Willem, «The Lerma Codex: a newly-discovered choirbook from seventeenth-century Spain». *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 20 (1967): 187-205.
- Elders, Willem. «Clemens non Papa, Jacobus». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, 2ª edición. Londres: MacMillan Publishers, 2001, vol. 6, 28-33.
- Esses, Maurice, *Dance and instrumental diferencias in Spain during the 17th and 18th centuries*. Stuyvesant, Nueva York: Pendragon Press, 1992.
- Ester Sala, Maria, «Difusió en català del'obra de J. Bermudo a l'Ordinarium Barcinonense de 1569». *Recerca Musicològica* 5 (1985): 13-43.
- Etzion, Judith (ed.), *Mathei Rosmarini. Opera Omnia Latina, III. Cantica B. Mariae Virginis et Psalmi: 8&12 vocum*. Corpus mensurabilis musicae 109. Holzgerlingen: Hänssler, 2001.
- Eulmee, Park, *De preceptis artis musicae of Guilelmus Monachus: A new edition, translation and commentar*. Tesis Doctoral, Ohio State University, 1993.

- Falconer, Keith, «The modes before the modes: antiphon and differentia in Western chant», *The study of Medieval Chant. Paths and Bridges, East and West. In Honour of Kenneth Levy*, ed. Peter Jeffery. Cambridge: Boydell Press, 2001, 130-145.
- Fallows, David, «I fogli parigini del Cancionero Musical e del manoscrito teórico della Biblioteca Colombina». *Rivista Italiana di Musicologia* 27 (1992): 25-40.
- Fallows, David. «Binchois, Gilles de Bins dit». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, 2ª edición. Londres: MacMillan Publishers, 2001, vol. 3, 578-593.
- Ferand, Ernest, *Die Improvisation in der Musik. Eine entwicklungsgeschichtliche und psychologische Untersuchung*. Zurich: Rhein, 1938.
- , «Sodaine and unexpected music in the Renaissance». *The Musical Quarterly* 37 (1951): 10-27.
- , «Improvised vocal counterpoint in the late Renaissance and early Baroque». *Annales Musicologiques* 4 (1956): 129-174.
- , «Didactic Embellishment Literature in the Late Renaissance: A Survey of Sources», *Aspects of Medieval and Renaissance Music: A Birthday Offering to Gustave Reese*, ed. Jan La Rue, Nueva York: Norton, 1966, 154-172.
- Feros, Antonio, *Kingship and Favoritism in the Spain of Philip III, 1598-1621*. Cambridge, Massachusetts: Cambridge University Press, 2000.
- Finscher, Ludwig, «Psalm», *Musik in Geschichte und Gegenwart*, ed. Ludwig Finscher. Kassel: Bärenreiter, 1994-2007, Sachteil, 7, cols. 1876-1878.
- Fiorentino, Giuseppe, «La música de “hombres y mugeres que no saben de música”: polifonía de tradición oral en el Renacimiento español». *Revista de Musicología* 31/1 (2008): 9-39.
- , *Música española del Renacimiento entre tradición oral y transmisión escrita: el esquema de folía en procesos de composición e improvisación*. Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2009.
- Fischer, Klaus, «Ubekannte Kompositionen Victorias in der Biblioteca Nazionale in Rom». *Archiv für Musikwissenschaft* 32/2 (1975): 124-138.
- , *Die Psalmkompositionen in Rom um 1600 (ca. 1570-1630)*. Regensburg: Bosse, 1979.
- Fischer, Kurt v., «Organal and Chordal Style in Renaissance Sacred Music: New and Little-Known Sources», *Aspects of Medieval and Renaissance Music: A Birthday Offering to Gustave Reese*, ed. Jan LaRue. Nueva York: W. W. Norton, 1966, 173-182.
- Floristán, Alfredo, *Historia de España en la Edad Moderna*. Barcelona: Ariel, 2004.

- Gallico, Claudio, ed. *Lodovico Viadana: Cento concerti ecclesiastici*. Mantua/Kassel: Istituto Carlo D'Arco-Bärenreiter, 1964.
- García Cárcel, Ricardo, *Historia de España siglos XVI y XVII: La España de los Austrias*. Madrid: Cátedra, 2003.
- Gialdroni, Giuliana, *Introduction to Vincenzo Lusitano, Introductione facilissima et novissima di canto fermo, figurato, contraponto semplice et in concerto (Venice, 1553)*. Lucca: Libreria Musicale Italiana Editrice, 1989.
- Giardina, Adriano, «Who wrote the Second Ave maris stella of Tomás Luis de Victoria?», *Tomás Luis de Victoria y la cultura musical en la España de Felipe III*, eds. Javier Suárez-Pajares y Manuel del Sol. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2013, 115-126.
- Gombosi, Otto, «Zur Frühgeschichte der Folia». *Acta musicologica* 8 (1936): 119-129.
- Gómez, Maricarmen, *La música en la casa real catalano-aragonesa durante los años 1336-1432. I. Historia y documentos II. Música*. Barcelona: Bosch, 1979, 2 vols.
- , «Un miserere de Flecha. Edición y breve comentario». *Recerca Musicològica* 6-7 (1986): 29-39.
- , «En torno a la ensalada y los orígenes del teatro lírico español», *Cultura y representación en la Edad Media: actas del seminario celebrado con motivo del II Festival de «Teatre i Música Medieval d'Elx», octubre -noviembre de 1992*, ed. Evangelina Rodríguez. Alicante: Instituto Alicantino Juan Gil-Albert, 1994, 191-212.
- , «Una versión a 5 voces del villancico “Señores, el qu'es nascido” del Cancionero de Uppsala». *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología* 11/1-2 (1995): 157-172.
- , (ed.) *Bartomeu Cárceres. Opera omnia*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1996.
- , «La polifonía vocal española del Renacimiento hacia el Barroco. El caso de los villancicos de Navidad». *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología* 17/1-2 (2001): 77-114.
- , «Pastrana, Pedro de». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, 2ª edición. Londres: MacMillan Publishers, 2001, vol. 19, 228-229.
- González Marín, Luis Antonio, y María Carmen Martínez García, «Robledo, Melchor». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, 2ª edición. Londres: MacMillan Publishers, 2001, vol. 21, 475-476.
- González Novalín, José Luis, *El Inquisidor General Fernando de Valdés (1483-1568): Su vida y su obra*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 2007.

- Gregori, Josep Maria, «Els Cantors de la Capella Musical de la Seu de Barcelona al segle XVI». *Recerca Musicològica* 6-7 (1986): 41-48.
- , «La música litúrgica de Joan Pau Pujol», *Joan Pau Pujol: la música d'una època*, eds. Francesc Bonastre et al. Mataró: Patronat municipal de cultura, 1994, 119-135.
- Griffiths, John, «At Court and at Home with the vihuela de mano: Current Perspectives of the Instrument, its Music and Its World». *Journal of the Lute Society of America* 22 (1989): 1-27.
- , «The Vihuela: Performance Practice, Style, and Context», *Lute, Guitar, and Vihuela: Historical Performance and Modern Interpretation*, ed. Victor Coelho. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, 158-179.
- , «Fuenllana, Miguel de», *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, 2^a edición. Londres: MacMillan Publishers, 2001, vol. 9, 313.
- , «Pisador, Diego», *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, 2^a edición. Londres: MacMillan Publishers, 2001, vol. 19, 783-784.
- , «Valderrábano, Enríquez de», *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, 2^a edición. Londres: MacMillan Publishers, 2001, vol. 26, 202-203.
- , «Luis Milán, Alonso Mudarra y la canción acompañada». *Edad de Oro* 22 (2003): 7-28.
- , «La vihuela en la época de Felipe II», *Políticas y Prácticas musicales en el mundo de Felipe II: Estudios sobre la música en España, sus instituciones y sus territorios en la segunda mitad del siglo XVI*, eds. John Griffiths y Javier Suárez-Pajares. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2004, 415-448.
- , «Printing the Art of Orpheus: vihuela tablatures in sixteenth-century Spain», *Early music printing and publishing in the Iberian world*, eds. Ian Fenlon y Tess Knighton. Kassel: Reichenberger, 2006, 181-214.
- , «Venegas, Cabezón y la música “Para tecla, harpa y vihuela”», *Cinco siglos de música de tecla española : actas de los Symposia FIMTE 2002-2004*, ed. Luisa Morales. Almería: Asociación Cultural Leal, 2007, 153-168.
- , «Hidalgo, mercader, sacerdote o poeta: vihuelas y vihuelistas en la vida urbana». *Hyspanica Lyra* 9 (2009): 14-25.
- , «La producción de libros de cifra musical en España durante el siglo XVI». *Hyspanica Lyra* 12 (2010): 10-27.
- Gümpel, Karl-Werner, «El canto melódico de Toledo: algunas reflexiones sobre su origen y estilo». *Recerca Musicològica* 8 (1988): 25-45.

- Guzmán, Juan Bautista, *Obras musicales del insigne maestro español del siglo XVII, Juan Bautista Cómes*. Madrid: Imprenta del Colegio nacional de Sordo-mudos y de Ciegos, 1888.
- Gy, Pierre-Marie, «L'Office du Corpus Christi et s. Thomas d'Aquin: état d'une recherche». *Revue des sciences philosophiques et théologiques* 64 (1980): 491-507.
- Ham, Martin, «Worklist», *Cristóbal de Morales. Sources, Influences, Reception*, eds. Owen Rees y Bernadette Nelson. *Studies in Medieval and Renaissance Music* 6. Woodbridge, Suffolk: Boydell Press, 2003, 297-393.
- Hamm, Charles, «Manuscript Structure in the Dufay Era». *Acta musicologica* 34 (1962): 166-84.
- Hamm, Charles, y Kellman, Herbert (eds.), *Census-catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music, 1400-1550*. *Renaissance Manuscript Studies* 1. Beuhausen-Suttgart: American Institute of Musicology/Hänssler Verlag, 1979, 4 vols.
- Hardie Morlet, Jane, «Kyries tenebrarum in Sixteenth-Century Spain». *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología* 4/1-2 (1988): 161-194.
- Harper, John, *The Forms and Orders of Western Liturgy from the Tenth to the Eighteenth Century: A Historical Introduction and Guide for Students and Musicians*. Oxford: Oxford University Press, 1991.
- Hernández Castelló, Esteban, (ed.), *Salmos de vísperas manuscrito musical 130 de la Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele II de Roma*. Ávila: Obra Social de Caja de Ávila, 2003.
- , *Il manoscritto musicale 130 della Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele II di Roma*. Tesis doctoral, Università degli studi di Bologna, 2005.
- Howard, Thomas T., *The Music of Juan Navarro Based on Pre-Existent Musical Materials*. Tesis doctoral, University of Texas, 1990.
- Howell, Almonte, y Miguel Ángel Roig-Francolí, «Santa María, Tomás de». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, 2ª edición. Londres: MacMillan Publishers, 2001, vol. 22, 252-253.
- Hudson, Richard, «Folia, fedele and falsobordone». *The Musical Quarterly* 58 (1972): 398-411.
- Hudson, Barton, y Martin Ham, «Crecquillon, Thomas», *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, 2ª edición. Londres: MacMillan Publishers, 2001, vol. 6, 653-657.
- Hughes, Andrew, «Modal Order and Disorder in the Rhymed Office». *Musica Disciplina* 37 (1983): 29-51.
- Jacobs, Charles, *La interpretación de la música española del siglo XVI para instrumentos de teclado*. Madrid: Dirección General de Relaciones Culturales, 1959.

- (ed.), *Miguel de Fuenllana. Orphenica lyra*. Oxford: Clarendon Press, 1978.
- , «Ornamentation in Spanish Renaissance Vocal Music». *Performance Practice Review* 4/2 (1991): 116-185.
- Jambou, Louis. «Venegas de Henestrosa, Luis», *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, 2ª edición. Londres: MacMillan Publishers, 2001, vol. 26, 384-385.
- , «Villanueva, Martín de», *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, 2ª edición. Londres: MacMillan Publishers, 2001, vol. 26, 634.
- Jambou, Louis, y Reynaud, François, «Doble enigma en torno a la figura de Luis Venegas de Henestrosa (†1570). Su testamento». *Revista de Musicología* 7/2 (1984): 419-439.
- Jeppesen, Knud, «Palestriniana: ein unbekanntes Autogramm und einige unveröffentlichte Falsibordoni des Giovanni Pierluigi da Palestrina», *Miscelánea en homenaje a Monseñor Higinio Anglés*. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1958, vol. 1, 417-430.
- Jiménez Cavallé, Pedro, «Los inventarios de música de la Catedral de Jaén en los siglos XVI y XVII». *Senda de los Huertos. Revista Cultural de la Provincia de Jaén* 17 (1990): 67-76.
- , *Documentario musical de la Catedral de Jaén. I. Actas Capitulares*. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1998
- Joaquim, Manuel, *Vinte livros de musica polifonica do Paço Ducal da Vila Viçosa*. Lisboa: Casa de Ramos, Alsonso & Moito, 1953.
- Karr, John (ed.), *An Anthology of Fifteenth-Century Italian Psalms*. Ottawa: The Institute of Mediaeval Music, 2010.
- Katschthaler, Johannes, *Storia della musica sacra*. Torino: Società Tipografico-Editrice Nazionale, 1910.
- King, Archdale A., *Liturgies of the Religious Orders*. Londres: Longmans, Green & Co., 1955.
- Kirk, Douglas, *Churching the Shawms in Renaissance Spain: Lerma, Archivo de San Pedro, Ms. Mus. 1*. Tesis doctoral, McGill University, 1993, 2 vols.
- , «Instrumental music in Lerma c. 1608». *Early Music* 23 (1995): 393-409.
- , «Newly-Discovered Works of Philippe Rogier in Spanish and Mexican Instrumental Manuscripts», *Encomium Musicae. Essays in Memory of Robert J. Snow*, eds. David Crawford y Grayson Wagstaff. Hillsdale, Nueva York: Pendragon Press, 2002, 47-74.

- , *Music for the Duke of Lerma. Canciones and motets of four, Five and Six Voices. The music of Archivo de San Pedro de Lerma ms. mus. 1.* Watertown: Anherst Early Music, 2006.
- Kirsch, Winfried, *Die Quellen der mehrstimmigen Magnificat und Te Deum Vertonungen bus zur Mitte des 16. Jahrhunderts.* Tutzing: Hans Schneider, 1966.
- Kiwi, Edith, *Studien zur Geschichte des italienischen Liedmadrigals.* Würzburg: Konrad Triltsch, 1937.
- Knighton, Tess, *Music and musicians at the court of Fernando of Aragon, 1474-1516.* Tesis doctoral, Cambridge University, 1984, 2 vols.
- Kreitner, Kenneth, «Music and Civic Ceremony in Late Fifteenth-Century Barcelona». Tesi doctoral, Duke University, 1990.
- , «Minstrels in Spanish churches, 1400-1600». *Early Music* 20/4 (1992): 532-548.
- , «The dates (?) of the Cancionero de la Colombina», *Fuentes Musicales en la Península Ibérica, ca.1250 - ca. 1550. Actas del Coloquio Internacional , Lleida, 1-3 abril 1996*, eds. Maricarmen Gómez y Marius Bernadó. Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs, 2001, 121-140.
- , *The Church Music of Fifteenth-Century Spain.* Woodbridge: Boydell Press, 2004.
- , «The repertory of the Spanish cathedral bands». *Early Music* 37/2 (2009): 267-286.
- Kurtzman, Jeffrey., «The liturgy of Vespers and the 'Antiphon Problem'», *The Monteverdi Vespers of 1610: Music, Context, Performance.* Oxford: Oxford University Press, 2000, 56-78
- Lawes, Robert C., *The Seville Cancionero: Transcription and Comentary.* Tesis doctoral, North Texas State College, 1960.
- Lee, Carolyn, *Spanish polyphonic song, c. 1460-1535.* Tesis doctoral, University of London, 1980.
- León Tello, Francisco J., *Estudios de Historia de la Teoría Musical.* Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1962.
- Lippman, Edward, *A History of Western Musical Aesthetics.* Lincoln/Londres: University of Nebraska Press, 1992.
- Llorens Cisteró, José M. (ed.) *Cuatro Villancicos por Cárceres (siglo XVI).* Cuadernos de Música Antigua 1. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1980.
- (ed.), *Francisco Guerrero (1528-1599). Opera omnia, XI. Salmos de vísperas, Pasionarios.* Monumentos de la Música Española LXII. Barcelona: CSIC/ Instituto Español de Musicología, 1978.

- López-Calo, José, *La Música en la Catedral de Granada en el siglo XVI*. Vol. 1. 2 vols. Granada: Fundación Rodríguez Acosta, 1963.
- , *Historia de la música española, 3. Siglo XVII*. Madrid: Alianza, 1983.
- , *La música en la catedral de Burgos*. Vol. 3. 11 vols. Burgos: Caja de Ahorros del Círculo Católico, 1996.
- Lorenzo, Josemi, «Gracia Baptista y otras organistas del siglo XVI ibérico». *Revista de Musicología* 34/ 2 (2011): 263-284.
- Lowinsky, Edward, *Tonality and Atonality in Sixteenth-Century Music*. Berkeley: University of California Press, 1961.
- , «Canon Technique and Simultaneous Conception in Fifteenth-Century Music: A Comparison of North and South», *Essays on the Music of J. S. Bach and Other Divers Subjects, A Tribute to Gerhard Herz*, ed. Robert Weaver. Louisville, Kentucky: The University of Louisville, 1981, 181-222.
- Luis Iglesias, Alejandro, «El código de la parroquia de Santa María de Ledesma». *Revista de Musicología* 12/1 (1989): 175-197.
- Lülfing, Hans, «Klug, Joseph». *Neue Deutsche Biographie*. Berlin: Duncker & Humblot, 1980.
- Lundberg, Mattias, *Tonus Peregrinus: the History of a Psalm-tone and its use in Polyphonic Music*. Farnham, Burlington: Ashgate, 2011.
- Macchiarella, Ignazio, *Il falsobordone fra tradizione orale e tradizione scritta*. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1994.
- Marín López, Javier, *Música y Músicos entre dos mundos: La Catedral de México y sus Libros de Polifonía (Siglos XVI-XVIII)*. Tesis Doctoral, Universidad de Granada, 2008, 3 vols.
- Mathiesen, Thomas J., «“The Office of the New Feast of Corpus Christi” in the Regimen Animarum at Brigham Young University». *The Journal of Musicology* 2/1 (1983): 13-44.
- Maynard, Judson D., *An Anonymous Scottish treatise on music from the Sixteenth Century: British Museum, Additional Ms. 4911*. Tesis doctoral, Indiana University, 1961, 2 vols.
- McMurry, William M., «Ferdinand, Duke of Calabria, and the Estensi: A relationship honored in music». *Sixteenth Century Journal* 8 (1977): 17-30.
- Moll, Jaime, «Músicos de la Corte del Cardenal Juan Tavera (1523-1545), Luis Venegas de Henestrosa». *Anuario Musical* 6 (1951): 156-161.
- , «Notas para la historia musical de la corte del Duque de Calabria». *Anuario Musical* 18 (1963): 123-35.
- Moser, Andreas, «Zur Genesis der Folies d’Espagne». *Archiv für Musikwissenschaft* 1 (1918): 358-371.

- Mota Murillo, Rafael, *Libro de missas, motetes, salmos, magnificats, y otras cosas tocantes al culto divino de López Velasco. Vol. I: Estudio biográfico, histórico y analítico*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1980.
- Nelson, Bernadette, *The integration of Spanish and Portuguese organ music within the liturgy from the latter half of the 16th century to the 18th century*. Tesis doctoral, Universidad de Oxford, 1986.
- , «Alternatim practice in 17th-century Spain». *Early Music* 22/2 (1994): 239-260.
- , «Pie Memorie». *The Musical Times* 136 (1995): 338-344.
- , «A Choirbook for the Chapel of Don Fernando de Aragón, Duke of Calabria: The Sacred Repertory in Barcelona M.1166/1967», *Fuentes Musicales en la Península Ibérica, ca.1250 - ca. 1550. Actas del Coloquio Internacional, Lleida, 1-3 abril 1996*, eds. Maricarmen Gómez y Marius Bernadó. Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs, 2001, 219-252.
- , «The court of don Fernando de Aragón, Duke of Calabria in Valencia, c.1526-c.1550: music letters and the meetings of cultures». *Early Music History* 32 (2004): 194-224.
- Nettl, Bruno, «Thoughts on Improvisation: A Comparative Approach». *The Musical Quarterly* 60/1 (1974): 1-19.
- Noone, Michael, *Andrés de Torrentes (c1510-1580), Spanish Polyphonist and Chapelmaster: Opera Omnia, Biography and Source Study*. Tesina, Universidad de Sydney, 1982, 2 vols.
- , «Los ministriles en la Catedral de Toledo en la segunda mitad del siglo XVI», *Los instrumentos musicales en el siglo XVI. Encuentro Tomás Luis de Victoria y la Música española del Siglo XVI (1º. 1993. Avila)*, ed. Alfonso de Vicente. Avila: Fundación Cultural Santa Teresa, 1997, 125-134.
- , *Music and Musicians in the Escorial Liturgy under the Habsburgs, 1563-1700*. Rochester: Rochester University Press, 1998.
- , *El Códice 25 de la Catedral de Toledo*. Patrimonio Musical Español 12. Madrid: Fundación Especial Caja Madrid, 2003.
- , «A Sixteenth-Century Manuscript Choirbook of Polyphony for Vespers at Toledo Cathedral by Andrés de Torrentes (c. 1510-80)», *Pure Gold: Golden Age Sacred Music in the Iberian World. A Homage to Bruno Turner*, eds. Tess Knighton y Bernadette Nelson. Kassel: Reichenberger, 2011, 3-26.
- Noone, Michael, y Skinner, Graeme, «Toledo Cathedral's manuscript polyphonic choirbooks ToleBC 18, ToleBC 25, and ToleBC 34 and their origins», *New Music" 00 -1600: Papers from an International Colloquium on the Theory, Authorship and Transmission of Music in the Age of the Renaissance*, ed.

- Manuel P. Ferreira. Lisboa/Évora: CESEM/Centro de História da Arte da Universidade de Évora, Editora Casa do Sul, 2009, 129-170.
- Nugent, Nicolas, y Eric Jas, «Gombert, Nicolas». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, 2ª edición. Londres: MacMillan Publishers, 2001, vol. 10, 118-124.
- O'Connor, Michael B., *The polyphonic compositions on Marian texts by Juan de Esquivel Barahona: A study of institutional Marian devotion in late Renaissance Spain*. Tesis doctoral, Florida State University, 2006.
- O'Regan, Noel, «The Performance of Roman Sacred Polychoral Music in the Late Sixteenth and Early Seventeenth. Centuries: Evidence from Archival Sources». *Performance Practice Review* 8/2 (1995): 107-146.
- , «What can the organ partitura to Tomás Luis de Victoria's Missae, Magnificat, motecta, psalmi et alia quam plurima of 1600 tell us about performance practice?» *Performance Practice Review* 14 (2009): 1-14.
- Olson, Greta, «Required Early Seventeenth-Century Performance Practices at the Colegio-Seminario de Copus Christi, Valencia». *Studies in Music* 21 (1987): 10-38.
- Page, Christopher, «Machaut's 'Pupil' Deschamps on the Performance of Music: Voices or Instruments in the 14th-Century Chanson?» *Early Music* 5 (1977): 484-491.
- Pajares Barón, Máximo (ed.), *Francisco Losada (h.1612-1667). Vida y obra de un maestro de capilla*. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1993.
- Pascher, Joseph, *El Año Litúrgico*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1965.
- Pedrell, Felipe, *Hispaniae schola musica sacra. Opera varia (saecul. XV, XVI, XVII et XVIII)*. Barcelona: Joan Baptista Pujol, 1884-1908, vols. II, VI y VIII.
- (ed.), *Thomae Ludovici Victoria Abulensis Opera omnia, 3. Cantica B..M.V. vulgo Magnificat et Canticum Simeonis*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1904.
- , *Catàlech de la Biblioteca musical de la Diputació de Barcelona*. Barcelona: Palau de la Diputació, 1908, 2 vols.
- Perales de la Cal, Ramón (ed.), *Cancionero de la Catedral de Segovia (Edición facsimilar del Códice de la Santa Iglesia Catedral de Segovia)*. Segovia: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia, 1977.
- Pérez Pastor, Cristóbal, «Escrituras de concierto para imprimir libros». *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 3ª época* 1 (1897): 363-371.
- Perkins, Leeman, «The L'Homme Armé Masses of Busnoys and Ockeghem: A Comparison». *Journal of Musicology* 3/4 (1984): 363-391.

- Pirro, André, «Un Manuscrit musical du XVe siècle au Mont-Cassin». *Cassinensia* 1 (1929): 205-208.
- Pirrota, Nino, *Le due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*. Turín: RAI Radiotelevisione Italiana, 1969.
- , *Musica tra Medioevo e Rinascimento*. Turín: Giulio Einaudi, 1984.
- Pope, Isabel, «La Vihuela y su música en el ambiente humanístico». *Nueva Revista de Filología Hispánica* 15 (1961): 395-402.
- Pope, Isabel, y Kanazawa, Masakata, *The Musical Manuscript Montecassino 871: A Neapolitan Repertory of Sacred and Secular Music of the Late Fifteenth Century*. Oxford: Clarendon Press, 1978.
- Preciado, Dionisio, «Juan de Anchieta (c.1462-1523) y los salmos del Códice Musical de la Parroquia de Santiago de Valladolid», *Encomium Musicae. Essays in Memory of Robert J. Snow*, eds. David Crawford y Grayson Wagstaff. Hillsdale, Nueva York: Pendragon Press, 2002, 209-229
- Primeira Parte Do Index Da livraria De Musica Do Muyto Allo, E Poderoso Rey Dom Joao o IV, Anno 1649. Por Paulo Paulo Craesbeck*. Kessinger, 2010.
- Prizer, William, «Music and Ceremony in the Low Countries: Philip the Fair and the Order of the Golden Fleece». *Early Music History* 5 (1985): 113-153.
- , «The Frottola and the Unwritten Tradition». *Studi Musicali* 15/1 (1986): 3-37.
- Pujol, Emilio (ed.), *Alonso Mudarra. Tres libros de música en cifra para vihuela*. Monumentos de la Música Española VII. Barcelona: CSIC/ Instituto Español de Musicología, 1984.
- Querol, Miguel (ed.), *Cancionero Musical de la Casa de Medinaceli (siglo XVI)*. Vol. 1. Monumentos de la Música Española VIII. Barcelona: CSIC/ Instituto Español de Musicología, 1949.
- (ed.), *Cancionero Musical de la Colombina (siglo XV)*. Monumentos de la Música Española XXXIII. Barcelona: CSIC/ Instituto Español de Musicología, 1971.
- (ed.), *Música barroca española, II. Polifonía Policoral Litúrgica*. Monumentos de la Música Española 41. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas/Instituto Español de Musicología, 1982.
- Randel, Don M., «Sixteenth-Century Spanish Polyphony and the Poetry of Garcilaso». *The Musical Quarterly* 60/1 (1974): 61-79.
- Rankin, Susan, «Cantar con pulcritud: la Polifonía antes del Calixtino», *El Codex Calixtinus en la Europa del siglo XII. Música, Arte, Codicología y Liturgia. Simposium*, ed. Juan Carlos Asensio Palacios, 145-156. Instituto Nacional de Artes Escénicas y de la Música, 2011, 145-156.

- Rapp, Regula, y Drescher, Thomas (eds.), *Improvisatorische Praxis vom Mittelalter bis zum 18. Jahrhundert*. Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis 31. Winterthur: Amadeus, 2007.
- Rees, Owen, *Polyphony in Portugal*. Nueva York & Londres: Garland, 1995.
- Reglà, Joan, *Els Virreis de Catalunya*. Historia de Catalunya: Biografies Catalanes 9. Barcelona: Vicens-Vives, 1980.
- Reynaud, François, *La polyphonie tolédane et son milieu, des premiers témoignages aux environs de 1600*. Paris: CNRS & Brepols, 1996.
- Riemann, Hugo, *Handbuch der Musikgeschichte*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1907, 2 vols.
- Roa, Francisco, y Felipe Gertrudix. *El libro de música de vihuela de Diego Pisador (Salamanca, 1552): Estudio, revisión y transcripción*. Madrid: Pygmalión, 2002, 3 vols.
- Robledo Estaire, Luis, et al. (eds.), *Aspectos de la cultura musical en la corte de Felipe II*. Madrid: Fundación Caja Madrid, Editorial Alpuerto, 2000.
- Rodríguez, Esperanza, «El repertorio polifónico de la Colegiata de Orihuela según un inventario de la segunda mitad del siglo XVI». *Anuario Musical* 63 (2008): 3-24.
- Roig-Francolí, Miguel Ángel, *Compositional Theory and Practice in Mid-Sixteenth-Century Spanish Instrumental Music: The «Arte de Tañer Fantasía» by Tomás de Santa María and the Music of Antonio de Cabezón*. Tesis doctoral, Indiana University, 1990.
- , «Playing in consonances. A Spanish Renaissance technique of chordal improvisation». *Early Music* 23/3 (1995): 461-471.
- Romero Naranjo, Francisco J., *Desarrollo de la policoralidad en España en el siglo XVII: Estudio de las obras litúrgicas en latín de Diego Durón de Ortega (1653 - 1731) comparado con sus antecesores y coetáneos*. Madrid: Gosálvez, 2009.
- Romeu, Josep, *La Música en la Corte de los Reyes Católicos, IV-1,2. El Cancionero Musical de Palacio*. Monumentos de la Música Española XIV-1,2. Barcelona: CSIC/ Instituto Español de Musicología, 1965.
- , «Mateo Flecha el Viejo, la corte literario-musical del Duque de Calabria y el Cancionero llamado de Upsala». *Anuario Musical* 13 (1958): 25-102.
- Ros-Fábregas, Emilio, *The Manuscript Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M.454: Study and Edition in the Context of the Iberian and Continental Manuscript Traditions*. Tesis doctoral, City University of New York, 1992, 2 vols.

- , «Pujol, Joan Pau». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, 2ª edición. Londres: MacMillan Publishers, 2001, vol. 20, 593-594.
- , «Script and Print: The Transmission of Non-Iberian Polyphony in Renaissance Barcelona», *Early Music Printing and Publishing in the Iberian World*, eds. Ian Fenlon y Tess Knighton. Kassel: Reichenberger, 2006, 299-328.
- Rubio Piqueras, Felipe, *Música y músicos toledanos. Contribución a su estudio*. Toledo: J. Peláez, 1923.
- , *Códices Polifónicos de la S.I.C.P. de Toledo*. Toledo: s.n., 1925.
- Rubio, Samuel, *Antología polifónica sacra*. Madrid: Editorial Cocolsa, 1954, 2 vols.
- , *La Polifonía Clásica*. Madrid y El Escorial: Biblioteca La Ciudad de Dios, 1956.
- (ed.), *Juan Navarro. Psalmi, Hymni, Magnificat... ad Antiphonae B. Virginis*. Real Monasterio de El Escorial: Biblioteca La Ciudad de Dios, 1978.
- , «La consonancia (acordes) en el “Arte de Tañer Fantasía” de Fray Tomás de Santa María». *Revista de Musicología* 4 (1981): 5-40.
- Ruhland, Konrad, *Der mehrstimmige Psalmvortrag im 15. und 16. Jahrhundert: Studien zur Psalmodie auf der Grundlage von Faburden, Fauxbourdon und Falsobordone*. Tesis doctoral, Ludwig-Maximilians-Universität zu München, 1975.
- Ruiz Fidalgo, Lorenzo. *La imprenta en Salamanca*. Madrid: Arco Libris, 1991, vol. 1.
- Ruiz, Juan, «Ministriles y extravagantes en la celebración religiosa», *Políticas y Prácticas musicales en el mundo de Felipe II: Estudios sobre la música en España, sus instituciones y sus territorios en la segunda mitad del siglo XVI*, eds. John Griffiths y Javier Suárez-Pajares. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2004, 199-239.
- , *La Librería de Canto de Órgano. Creación y pervivencia del repertorio del Renacimiento en la actividad musical de la catedral de Sevilla*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2007.
- , «La difícil transición hacia el Renacimiento». En *Historia de la Música en España e Hispanoamérica. Volumen 1. De los orígenes hasta c. 1470*, eds. Maricarmen Gómez y Juan Ángel Vela. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2009, 319-365.
- , «“The Sounds of the Hollow Mountain”: Musical Tradition and Innovation in Seville Cathedral in the early Renaissance». *Early Music History* 29 (2010): 189-239.
- , «The Unica in MS 975 of the Manuell de Falla Library: A Music Book for Wind Band», *Pure Gold: Golden Age Sacred Music in the Iberian World*. A

- Homage to Bruno Turner*, eds. Tess Knighton y Bernadette Nelson. Kassel: Reichenberger, 2011, 59-78.
- , «Música sacra: El esplendor de la tradición», *Historia de la Música en España e Hispanoamérica. Volumen 2. De los Reyes Católicos a Felipe II*, eds. Maricarmen Gómez y Juan Ángel Vela. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2012, 291-396.
- , «Recepción y pervivencia de la obra de Victoria en las instituciones eclesiásticas de la Corona de Castilla», *Tomás Luis de Victoria y la cultura musical en la España de Felipe III*, eds. Alfonso de Vicente y Pilar Tomás. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2012, 301-351.
- , «Un psalterium-himnarium hispalense en la Biblioteca del Orfeó Català», *A Musicological Gift: Libro Homenaje for Jane Morlet Hardie*, eds. Maricarmen Gómez y Kathleen Nelson. Lions Bay, Canada: Institute of Mediaeval Music, 2013, 283-311.
- , «Creación del canon de polifonía sacra en las instituciones religiosas de la Corona de Castilla, 1550-1626», *Estudios. Tomás Luis de Victoria. Studies*, eds. Javier Suárez-Pajares y Manuel del Sol. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2013, 217-250.
- Ruiz, Juan, y Christoforidis, Michael, «Manuscrito 975 de la Biblioteca de Manuel de Falla. Una nueva fuente polifónica del siglo XVI». *Revista de Musicología* 17 (1994): 205-236.
- Russell, Eleanor, «Pastrana, Pedro de», *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie. Londres: MacMillan Publishers, 1980, vol. 14, 297.
- Sargent, Joseph M., *The Polyphonic Magnificat in Renaissance Spain: Style and Context*. Tesis doctoral, Stanford University, 2009.
- Schering, Arnold, *Aufführungspraxis alter Musik*. Leipzig: Quelle & Meyer, 1931.
- Schmidt, Günther, «Zur Frage des Cantus Firmus im 14. und beginnenden 15. Jahrhundert». *Archiv für Musikwissenschaft* 15/4 (1958): 230-250.
- Schröder, Otto (ed.), *Johann Walter. Sämtliche Werke*. Kassel: Bärenreiter, 1973, vol. 4.
- Schubert, Peter, «Musical Commonplaces in the Renaissance», *Music Education in the Middle Ages and the Renaissance*, eds. Susan Forscher et al. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 2010, 161-192.
- Schwartz, Roberta F., *En busca de la liberalidad: Music and Musicians in the Courts of Spanish nobility, 1460-1640*. Tesis doctoral, University of Illinois, 2001.
- Seay, Albert (ed.), *Guilelmi Monachi De Preceptis Artis Musicae*. Corpus Scriptorum de Musica 11. American Institute of Musicology, 1965.

- Sierra López, Juan M., *El misal toledano de 1499*. Toledo: Instituto Teológico de San Ildefonso, 2005.
- Snow, Robert J. *The Extant Music of Rodrigo de Ceballos and its Sources*. Detroit: Information Coordinators, 1980.
- , «Music by Francisco Guerrero in Guatemala». *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología* 3/1 (1987): 153-202.
- , «Liturgical Reform and Musical Revisions: Reworking of their Vespers Hymns by Guerrero, Navarro and Durán de la Cueva», *Livro de Homenagem a Macario Santiago Kastner*, eds. Maria Cidrais Rodrigues, Manuel Morais, y Vieira Nery. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1992, 465-499.
- (ed.), *A New-World Collection of Polyphony for Holy Week and the Salve Service. Guatemala City, Cathedral Archive, Music MS4*. Monuments of Renaissance Music 9. Chicago y Londres: University of Chicago Press, 1996.
- Snow, Robert, «Ceballos, Rodrigo de». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, 2ª edición. Londres: MacMillan Publishers, 2001, vol. 5, 325-326.
- , *Obras completas de Rodrigo de Ceballos*. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura-Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1997-2003, 4 vols.
- Stevenson, Robert, *Spanish Cathedral Music in the Golden Age*. Berkeley: University of California Press, 1961.
- , «Miguel de Fuenllana. Orphenica Lyra. Ed. Charles Jacobs (Clarendon Press, Oxford, 1978)». *Revista Musical Chilena* 145 (1979): 115-118.
- , *La Música en la Catedral de Sevilla, 1478-1606. Documentos para su estudio*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1985.
- , «Montanos, Francisco de». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, 2ª edición. Londres: MacMillan Publishers, 2001, vol. 17, 14-15.
- , «Ortiz, Diego». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, 2ª edición. Londres: MacMillan Publishers, 2001, vol. 18, 762-763.
- , «Pérez de la Parra, Ginés». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, 2ª edición. Londres: MacMillan Publishers, 2001, vol. 19, 342.
- , «Victoria, Tomás Luis de». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, 2ª edición. Londres: MacMillan Publishers, 2001, vol. 26, 531-537.

- Stock, Brian, *Listening for the Text. On the Uses of the Past*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 1997.
- Suárez-Pajares, Javier, *La Música en la Catedral de Sigüenza, 1600-1750*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1998, 2 vols.
- Subirá, José, *Historia de la música española e hispano-americana*. Barcelona: Salvat, 1953.
- The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, Segunda edición. Londres: MacMillan Publishers, 2001.
- Treitler, Leo, «“Centonate” Chant: Übles Flickwerk or E pluribus unus?» *Journal of the American Musicological Society* 28/1 (1975): 1-23.
- , «History and the Ontology of the Musical Work». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 51/3 (1993): 483-497.
- , «Homer and Gregory: The transmission of epic poetry and plainchant». *The Musical Quarterly* 60/3 (1974): 333-372.
- , «Medieval Improvisation». *World of Music* 33, n.º 3 (1991): 66-91.
- , «Oral, Written and Literate Process in the Transmission of Medieval Music». *Speculum* 56 (1981): 471-491.
- , «Orality and literacy in the music of the Middle Ages». *Parergon Ser. NS* 2 (1984): 143-174.
- , «What Kind of Story is History?», *Music and Historical Imagination*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1989, 157-175.
- , *With Voice and Pen. Coming to know Medieval Song and how It was made*. Oxford: Oxford University Press, 1997.
- Trowell, Brian, «Fauxbourdon». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, 2ª edición. Londres: MacMillan Publishers, 2001, vol. 8, 614-620.
- Trumble, Ernest, *Fauxbourdon: an Historical Survey*. Musicological Studies 3. Brooklyn, Nueva York: Institute of Mediaeval Music, 1959.
- , «Intervallic and Cantus Firmus in Late Fauxbourdon and Faburdon», *Encomium Musicae. Essays in Memory of Robert J. Snow*, eds. David E. Crawford y Grayson Wagstaff. Hillsdale, Nueva York: Pendragon Press, 2002. 593-614.
- Urchueguía, Cristina, *Die mehrstimmige Messe im «Goldenen Jahrhundert». Überlieferung und Repertoirebildung in Quellen aus Spanien und Portugal (ca. 1490–1630)*. Würzburger musikhistorische Beiträge 25. Tutzing: Hans Schneider, 2003.

- , *Die mehrstimmige Messe in Quellen aus Spanien, Portugal und Lateinamerika (ca. 1490-1630)*. RISM Serie B/XV. Munich: G. Henle, 2005.
- Vicente, Alfonso de, «Los orígenes de la música Policoral en España. Algunas hipótesis y muchas preguntas», *La tradición policoral en Italia, en la Península Ibérica y en el Nuevo Mundo. Actas del XXXIV Seminario di Studio «La musica delle antiche civiltà mediterranee»*. Fondazione Ugo e Olga Levi, Venezia 27-29 ottobre 2005, eds. Iain Fenlon y Juan José Carreras. Kassel: Reichenberger, 123-170 (en prensa).
- Wagner, Klaus, *Martín de Montedoca y su prensa*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1982.
- Ward, John, «The Editorial Methods of Venegas de Henestrosa». *Musica Disciplina* 6/1-3 (1952): 105-113.
- , *The Vihuela de mano and its music (1536-1576)*. Tesis doctoral, New York University, 1953.
- Wegman, Robert, «From Maker to Composer: Improvisation and Musical Authorship in the Low Countries, 1450-1500». *Journal of the American Musicological Society* 49/3 (1996): 409-479.
- Welker, Lorenz, «Improvisation». *Musik in Geschichte und Gegenwart*, ed. Ludwig Finscher. Kassel: Bärenreiter, 1994-2007, vol. 4, cols. 558-560.
- Williams, Patrick, *The great favourite*. Manchester y Nueva York: Manchester University Press, 2006.
- Zaldívar, Álvaro, «Aportaciones sobre la discrepancia modal entre Bermudo y Santa María: El sexto Modo cantado siempre con bemol». *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología* 3 (1987): 203-223.
- Zauner, Sergi, «Lamentaciones de Jeremías en Barcelona: tradición cantollanista pretridentina y apuntes sobre el contexto de interpretación del género polifónico a finales del siglo XVI». *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología* 26 (2010): 79-108.
- , «La Recepció del Concili de Trento a Barcelona: Efectes primerencs sobre la Música Litúrgica». *Miscel·lània litúrgica catalana* 21 (2013): 285-306.
- Zenck, Hermann, y Gerstenberg, Walter (eds.) *Adriani Willaert Opera Omnia, vol. 7. Psalmi Vesperales 1550*. Corpus Mensurabilis Musicae 3. American Institute of Musicology, 1972.
- Zumthor, Paul, *Introduction à la poésie orale*. Paris: Seuil, 1983.