

Universitat Autònoma de Barcelona

Facultad de Filosofía y Letras

Departamento de Arte y Musicología

Tesis Doctoral

**La teoría de canto de órgano y contrapunto en el
Renacimiento español:**

**La *Sumula de canto de organo* de Domingo Marcos Durán
como modelo**

Autor:

Santiago Galán Gómez

Directora:

Maricarmen Gómez Muntané

2014

La teoría de canto de órgano y contrapunto en el Renacimiento español

La Sumula de canto de organo de Domingo Marcos Durán como modelo

Sumario

Índice de ilustraciones	5
Índice de tablas	7
Índice de ejemplos	9
PRESENTACIÓN	11
INTRODUCCIÓN	17
1. Domingo Marcos Durán, músico y teórico	19
2. Teoría de la música y teoría de la práctica musical	31
3. A propósito de la improvisación	41
PRIMERA PARTE: EL CONTEXTO. Humanismo musical en la España del siglo XV y la educación musical universitaria	49
CAPÍTULO I. Humanismo musical en la España del siglo XV	51
1. ¿Un Renacimiento musical en España?	52
2. Humanismo y teóricos musicales españoles	62
a. El humanismo musical español	62
b. Autores y autoridades en los tratados renacentistas españoles	70
CAPÍTULO II. La Sumula de canto de organo en el contexto de la tratadística contemporánea	85
1. La estructura de la <i>Sumula</i> respecto a otros tratados españoles	88
2. La estructura de la <i>Sumula</i> respecto a los tratados europeos	98
a. Enseñanza musical en las universidades europeas	101
b. El <i>quadrivium</i> y la enseñanza musical en Salamanca	113
c. La <i>Sumula</i> y los tratados europeos equivalentes	122
SEGUNDA PARTE: EL TEXTO. El canto de órgano, el contrapunto y la composición según la <i>Sumula</i> de Marcos Durán	127
CAPÍTULO III. Conceptos de música mensural en la <i>Sumula de canto de organo</i>	129
1. Música mensurable y canto de órgano	129
2. La notación de figuras musicales en la <i>Sumula</i>	137
3. La lectura de la música mensural	157
4. La mensuración en disminución y las proporciones	170
5. Las alteraciones de la medida musical	180

CAPÍTULO IV. Contrapunto “del viso” y la tradición de tablas de intervalos consonantes en España	193
1. Redes de transmisión de la teoría del “contrapunto” en Europa y España en los siglos XIV y XV	194
2. Contrapunto del viso en los tratados españoles del siglo XV	202
3. Tablas de consonancias en la tratadística española de finales del XV	214
4. Las tablas de Marcos Durán y las <i>tabulae salmantinas</i> de Juan de Urrede	224
CAPÍTULO V. Las tablas de deducciones y de conjuntas para el contrapunto en la <i>Sumula de canto de organo</i>	243
1. Precedentes y contexto	243
2. Las conjuntas en la tratadística española en los inicios del siglo XV	247
3. Las conjuntas de Ramos de Pareja a Diego del Puerto	261
4. El concepto de conjunta en Marcos Durán	268
5. El contrapunto con conjuntas en España: de Fernand Estevan a Durán	274
6. La práctica del contrapunto con las deducciones diatónicas y de conjuntas	293
CAPÍTULO VI. La formación vocal del cantante según la <i>Sumula de canto de organo</i> . El compendio final de ejercicios	305
1. Antecedentes del entrenamiento vocal en los tratados	305
2. Ejercicios para la entonación de intervalos	311
3. Ejercicios para la lectura rítmica	317
4. Ejercicios para desarrollar la “expresiva y la garganta”	322
5. <i>Cum Sancto Spiritu</i> , un ejemplo final de polifonía	323
CONCLUSIONES GENERALES	327
TERCERA PARTE: La <i>Sumula de canto de organo</i> de Marcos Durán. Edición crítica	335
APÉNDICE: El tratado musical de Pedro de Osma (sección en castellano), edición preliminar	419
BIBLIOGRAFÍA	431

Índice de ilustraciones

- 1a. Ramos de Pareja, *Musica practica*, III.3. 1b. Franchino Gafurio, *Practica musice*, frontispicio
2. Marcos Durán, *Sumula*: figuras del canto de órgano
3. Diego del Puerto, *Portus musice*: figuras del canto de órgano
4. Marcos Durán, *Sumula*: alteración de figuras en mensuración perfecta
5. Figuras de canto de órgano en *E-Bbc* 1325
6. Equivalencias entre figuras en *E-Bbc* 1325
7. Encina, *Gran gasajo siento yo* (CMS 165): Contratenor
8. Indicación de semibreves alteradas mediante un 2 en la *Sumula*
9. Indicación de semibreve alterada mediante un 2 (CMC 64)
10. Semibreves alteradas mediante un 2 (CMP 3)
11. Ejemplos de contrapunto disminuido (Biblioteca Nacional de Catalunya, M 883, fol. 30^v)
12. Francisco de Montanos, *Arte de musica*: «Exemplo de consonancias comunes a 4»
13. Urrede (?), *tabulae* tercera y cuarta (Biblioteca de la Universidad de Salamanca, incunable BG – I.155)
14. Ramos de Pareja, Canon circular
15. Fernand Estevan, *Reglas de canto plano*: deducciones
16. Vich, Archivo y Biblioteca Episcopal, Ms 208, fol. 13^v
17. Tabla de consonancias para el contrapunto (Biblioteca del Escorial, Ms ç-III-23, fol. 42^v).
18. Ramos de Pareja, *Musica Practica*: tablas de consonancia
19. Marcos Durán, *Sumula de canto de organo*: fol. c v (detalle)
20. Marcos Durán, *Sumula de canto de organo*: longa bipartida

Índice de tablas

1. Ediciones de las obras de Marcos Durán
2. Divisiones de la música según Arístides Quintiliano
3. Tratados teóricos de autores españoles (1410-1510)
4. Autoridades citadas por los teóricos musicales españoles (1410-1520)
5. Organización de materias en los principales tratados españoles (1480-1510)
6. Contenido de la sección sobre canto de órgano en la *Sumula*
7. Figuras diminutas del canto de órgano
8. Figuraciones con corcheas en el Cancionero Musical de la Colombina
9. Figuraciones con corcheas en el Cancionero Musical de Palacio
10. Figuraciones con corcheas en el Cancionero Musical de Segovia
11. Figuraciones con corcheas blancas en el Cancionero Musical de Segovia
12. Niveles de mensuración en la *Sumula*
13. Mensuraciones en la *Sumula*
14. Marcos Durán, *Sumula*: signos de *modus cum tempore*
15. Marcos Durán, *Sumula*: signos de mensuración por pausas
16. Ejemplos de inicios anacrúsicos en el Cancionero Musical de Palacio
17. Desplazamiento de las relaciones entre figuras en disminución
18. Cambios de mensuración en piezas del Cancionero Musical de Palacio
19. Tratados publicados con relaciones de consonancias (primera mitad del siglo XVI)
20. Diego del Puerto, *Portus musice*: consonancias a tres y cuatro voces
21. Francisco Tovar, *Libro de musica practica*: consonancias a tres y cuatro voces
22. Marcos Durán, *Sumula*: clasificación de las especies del contrapunto
23. Marcos Durán, *Sumula*: consonancias sobre la quinta y sus compuestas (a). Consonancias sobre la sexta y sus compuestas (b). Consonancias por debajo del dúo Tenor-Alto (c)
24. Las nueve *tabulae* del manuscrito de Salamanca
25. El nombre de Goscalcus en los tratadistas españoles
26. Ejemplos del canto llano para el uso de las conjuntas en Fernand Estevan y en Goscalcus
27. Vich. Archivo y Biblioteca Episcopal, Ms 208, fol. 13^v: deducciones
28. Marcos Durán, *Sumula de canto de organo*: tablas de deducciones y conjuntas para el contrapunto
29. Marcos Duran, *Sumula de canto de organo*: deducciones
30. Marcos Durán, *Sumula de canto de organo*: intervalos consonantes para la primera deducción becuadro bajo
31. Marcos Duran, *Sumula de canto de organo*: consonancias para la séptima conjunta

Índice de ejemplos

1. Ritmo principal con corcheas en las principales fuentes españolas hacia 1500
2. Agricola, *Elaes* (CMS 147): inicio del Tenor (a) y transcripción de la figuración con semibreve negra (b)
3. Tinctoris, *Tout a par moy* (CMS 161): inicio del Cantus (a) y transcripción (b)
4. Escobar, *Las mis penas madre* (CMP 59): inicio del Cantus (a) y transcripción (b)
5. Equivalencia de la breve entre C y O
6. Equivalencia de la breve entre Ø y 3
7. *Sumula*: indicación de mínimas alteradas con número (a) y transcripción (b)
8. Diego del Puerto, *Exemplum trium et quattuor vocum*
9. Combinaciones posibles para Tenor y segunda voz a tercera, y Contra baja a sexta inferior
10. Manuscrito de Salamanca, tabla II: ejemplos de consonancias resultantes
11. Conjuntas según Goscalcus (a.) y Estevan (b.)
12. Domingo Marcos, *Lux bella*: conjuntas
13. Domingo Marcos, *Comento sobre Lux bella*: conjuntas
14. Voces para el contrapunto en la primera deducción
15. Marcos Durán, *Sumula de canto de organo*: realización de consonancias para la deducción por becuadro bajo
16. Marcos Durán, *Sumula de canto de organo*: realización de consonancias para la séptima conjunta
17. Ejercicios de entonación del unísono
18. Ejercicios de entonación de segundas
19. Segundo ejercicio de entonación de segundas
20. Ejercicios de entonación de terceras
21. Entonación de terceras por grados conjuntos
22. Entonación de terceras por salto
23. Entonación de séptimas
24. Entonación de octavas
25. Entonación de novenas
26. Entonación de doceavas
27. Entonación de quinceavas
28. Equivalencia de longa a semibreves negras
29. Equivalencia de la longa de dos colores
30. Discantes sobre un hexacordo de mínimas
31. Discantes con bordaduras descendentes y ascendentes
32. Marcos Durán, *Sumula*: práctica de las proporciones más usadas

PRESENTACIÓN

El *annus mirabilis* de 1492 arrancaba con la celebración en los reinos cristianos de la Conquista de la Granada nazarí, pues el día dos de enero era entregada la Alhambra, y el día seis entraban los Reyes Católicos en la ciudad, completando la recuperación de los territorios que tantos siglos antes habían sido ocupados por los invasores musulmanes. De esta manera, los “miembros y pedazos de España, que estaban por muchas partes derramados, se redujeron y ayuntaron en un cuerpo y unidad de reino”.¹ Para las celebraciones, desde Granada a Sevilla, de Toledo a Barcelona, se organizaron procesiones y misas en todas las ciudades importantes de España, las cuales debieron incluir música cantada y a buen seguro en muchos casos polifónica. ¿Cómo era exactamente esa música? ¿Cómo se cantaba y cómo se aprendía en los reinos hispánicos esa polifonía?

Por ventura ese mismo de 1492 publicaba en Sevilla su primera obra un joven bachiller extremeño de la Universidad de Salamanca, Domingo Marcos Durán, la modesta pero exitosa arte de canto llano titulada *Lux bella*, a la que seguirían en Salamanca dos volúmenes en los años posteriores: la glosa *Comento sobre Lux bella* en 1498, y como tercera obra del autor, el primer tratado sobre polifonía publicado en español, la *Sumula de canto de organo, contrapunto y composicion vocal y instrumental, practica y speculativa*, hacia 1503, objeto de nuestro estudio.

A pesar de la importancia que significó inaugurar la producción editorial de la teoría de la polifonía en España, la *Sumula de canto de organo* no ha recibido por parte de los especialistas la atención que sin duda merece, apareciendo tan solo mencionada en diversas obras de carácter general, junto con los otros escritos de Domingo Marcos o con tratados de otros autores de aquellos años. Por ello, y con el objetivo de ofrecer por primera vez una edición crítica de este tratado, es con el que nos embarcamos en la tarea de realizar la presente Tesis.² La magnitud de la tarea a emprender se hizo pronto evidente, puesto que el texto de Domingo Marcos, señalado tradicionalmente como un ejemplo de obra práctica de ayuda al aprendizaje, a causa del escaso estudio que se le había dedicado, precisaba ser contextualizado convenientemente no sólo en el marco de la cultura musical de los reinos hispánicos a finales del siglo XV, sino en el más general europeo con el que apuntaba claras relaciones, a la vez que demostraba sus propias particularidades derivadas de la tradición local en la que se inserta. La tratadística

¹ A. de Nebrija, *Gramática de la Lengua castellana*, dedicatoria a la reina Isabel (Salamanca, 1492).

² Las referencias más relevantes se resumen rápidamente: R. Stevenson, *Spanish Music in the Age of Columbus*, pp. 63-73; F. J. León Tello, *Estudios de historia de la teoría musical*, pp. 425-435, *passim*; R. C. Vogel, *The theoretical writings of Domingo Marcos Durán*, Tesis Doctoral de la Ohio State University, que traduce al inglés la obra de nuestro autor y ofrece un breve comentario; y la irregular miscelánea de J. Subirá, *Los tres tratados musicales de Domingo Marcos Durán* (Madrid, 1977).

musical española del momento, calificada en general de manera bien vaga como de “práctica” y acusada a veces como de “carácter medieval”, no ha recibido en realidad un estudio profundo como fenómeno cultural local pero coherente en sí mismo, y al mismo tiempo como parte integral del panorama cultural del momento en toda Europa, incluyendo no sólo el pensamiento musical sino sus relaciones con el humanismo que perfunde por todo el continente. Los fundamentos históricos de esta producción, y su relación con el resto del panorama del pensamiento musical europeo del momento debían ser los factores determinantes que llevan a la extraordinaria producción impresa de tratados en España en los años de Domingo Marcos, así como a la aparición de figuras tan relevantes como Bartolomé Ramos de Pareja, todo lo cual en definitiva pone los cimientos de las grandes figuras españolas en este campo que darán lustre al siglo XVI. Pero a estas alturas, esta labor de investigación se encontraba por realizar en la profundidad que merece.

La labor de llenar este vacío ha implicado, para comenzar, un proceso de investigación de fuentes teóricas musicales diversas, largo y sistemático, pero imprescindible, dado que como decimos, la historia de la teoría musical en los siglos de la Baja Edad Media y el primer Renacimiento en España, convenientemente contextualizada con la producción europea equivalente del momento, y dentro de un discurso centrado en la historia cultural general, es terreno tratado más bien superficialmente. En especial por lo que respecta al siglo XV, un siglo tan complejo para el caso de los reinos peninsulares, sus intrincadas e inestables relaciones internas y las que desarrolló con los importantes movimientos culturales que se desarrollaba en Europa en esos años, en particular de la mano de las novedades en tierras italianas.

El estudio tomó inició con un análisis de las fuentes teóricas de los autores del siglo XV, de los cuales derivaba la tradición que en principio se debía reflejar en una obra como la *Sumula*. Para establecer con precisión las relaciones, era necesario considerar todas las fuentes del momento que fuesen accesibles, puesto que desde un principio fue patente que las nociones sobre teoría musical formaban un complejo intelectual que en buena parte constituía un substrato común a las regiones de Europa, en las cuales además cada una superponía a la producción teórica los elementos particulares derivados de las prácticas locales. Este análisis de elementos globales y elementos locales, además, no se podía restringir a los años de actividad de Domingo Marcos, puesto que la base de su producción, como sucede en el resto de autores europeos del momento, se hallaba en toda la tradición teórica anterior. Por ello fue obligatorio un estudio del máximo de fuentes teóricas relacionables de los siglos medievales, labor que se ha visto enormemente facilitada por la excelente producción de ediciones de tratados que a día de hoy están disponibles para el estudio. A estas ediciones, entre las que queremos destacar las de Albert Seay para el American Institute of Musicology, o la serie de tratados editados en la colección *Greek and Latin Music Theory* por la Universidad de Nebraska, se suman las facilidades que ofrecen las nuevas tecnologías, entre las que nos han sido especialmente útiles las ediciones *online* como el *Thesaurus Musicarum Latinarum* de la Universidad de Indiana, así como el *Lexicon musicum*

Latinum que publica la Bayerische Akademie der Wissenschaften. En el contexto español es necesario todavía emprender una iniciativa de magnitud similar, pero es de loar la que llevó hace años a la publicación de los facsímiles de tratados españoles del primer Renacimiento en la serie Viejos libros de Música, de la mano de Carlos Romero de Lecea (1910-1999).

Una vez concretado el substrato cultural del que surge el pensamiento musical europeo de estos siglos, se hizo posible desarrollar un análisis detallado de los diversos contenidos teóricos de la *Sumula*, lo cual se ha acabado materializando en una contextualización pormenorizada de las enseñanzas sobre polifonía en España en torno al 1500, como producto característico del contexto español pero con unas relaciones evidentes con el entorno cultural europeo. Como veremos en las conclusiones, la *Sumula* constituye una evidencia del momento de cambio y de final de una época que se concretaba en esos años, un auténtico final de tradiciones seculares medievales, incluyendo toda una manera de transmitir la práctica musical de manera oral, comprendiendo el canto polifónico, y a la vez el inicio de una nueva época en la que cada vez más la escritura y la composición premeditada se imponen y afectan a las maneras de ejercitarse la polifonía, y de transmitir este conocimiento en los tratados.

Dedicada en definitiva la *Sumula* a la práctica real del canto medido y la polifonía en el contexto de su época, ha sido inevitable asimismo indagar en los propios testimonios de esta misma práctica, para lo cual se ha intentado manejar una serie de fuentes musicales relevantes para el caso. El objetivo ha sido lógicamente poder obtener un atisbo del reflejo que en la vida musical real tenían los preceptos que emanaban del tratado de Marcos Durán. Como se verá, gran parte de la práctica musical que se deriva de los contenidos de este tratado, hace referencia a una tradición de raíces y transmisión oral, por lo que de manera lógica escasean los testimonios escritos de esta polifonía, sencillamente porque nunca fueron necesarios ni abundantes. Pero en algunos aspectos se propondrán algunas conclusiones combinando ambos tipos de fuentes de información, los tratados teóricos y la música escrita superviviente.

En el trabajo de contextualización, por supuesto, ha sido fundamental manejar la gran cantidad de literatura especializada generada en los últimos años al respecto del desarrollo de la teoría musical medieval y renacentista, la cual ciertamente se ha centrado principalmente en el estudio de la tratadística extranjera, pero como pretendemos demostrar, la inmensa mayoría del discurso aplicado a toda esta producción teórica es perfectamente asimilable al caso español, con los matices y precisiones pertinentes. De este fondo de conocimiento da fe la bibliografía utilizada, que detallamos en el apartado correspondiente al final del trabajo.

El estudio se estructura en los siguientes apartados: una introducción, tres secciones y dos apéndices. En la introducción, el primer apartado ofrece una actualización y profundización en la biografía de Domingo Marcos, su relación con la Universidad de Salamanca y con figuras como Ramos de Pareja o Pedro de Osma. En el curso de la

preparación de este estudio hemos podido localizar el tratado musical de Pedro de Osma, de hacia 1447-1467, desatendido hasta el punto de considerarse hasta el día de hoy perdido. Presentamos la transcripción provisional de la parte en castellano en el Apéndice 1, puesto que de su texto se derivan diversas informaciones que obligaron a modular necesariamente algunas de las cuestiones y conclusiones del resto de nuestro trabajo. El segundo apartado de la introducción caracteriza la producción de los teóricos españoles de finales del siglo XV respecto a los conceptos de Teoría musical y Teoría de la práctica musical. En un tercer apartado ofrecemos unas consideraciones a propósito de la noción de improvisación en este contexto.

La primera parte de este trabajo analiza el contexto cultural, por lo que respecta a la teoría musical, en el que se produce la *Sumula de canto de organo*. En un primer capítulo se revisa y profundiza en el problema del humanismo musical español del siglo XV, un asunto hasta ahora tratado de forma demasiado superficial. El segundo capítulo analiza la estructura de la *Sumula* en comparación a la producción nacional e internacional del momento, lo cual además implicó actualizar el problema de la enseñanza musical en las universidades del momento, tanto en los reinos hispánicos como en Europa.

La segunda parte analiza y discute a fondo el texto del tratado de Domingo Marcos, como prototipo de ejemplo de la producción española del momento sobre teoría del canto de órgano y el contrapunto, en relación a los demás tratados españoles así como los europeos. Para tal propósito, el tercer capítulo (primero de la segunda parte) analiza las nociones de música mensural que ofrece Domingo Marcos, y expone las consecuencias que se pueden derivar de las mismas para el problema de la práctica musical real de aquellos años. El cuarto capítulo estudia la sección de contrapunto de la *Sumula*, y analiza el problema de la improvisación polifónica en el siglo XV como un fenómeno español, pero asimilable a otras prácticas equivalentes en Europa, con las que comparte ciertos principios, pero de la que es diversa en factores que el atento estudio de la *Sumula* revela. Además de discutir el problema de las tradiciones y redes de difusión del contrapunto en los siglos tardo-medievales, en este caso nos referimos a las tablas de consonancias en la tratadística del Cuatrocientos español, que son la herramienta fundamental primera que ofrece nuestro autor en su tratado, y que se contextualiza para el caso general europeo. El siguiente capítulo, el quinto, analiza al detalle la siguiente herramienta de aprendizaje musical de la *Sumula*, tales cuales son las tablas de sílabas de solmización que Domingo Marcos desarrolla por extenso en el tratado, y ofrece una explicación de su utilidad y sistemática de uso, como factor de importante vigencia en los años de nuestro autor, pero con una larga tradición rastreable en España en muchos decenios anteriores. En esta discusión tendrán un papel relevante las conjuntas como elemento destacado de la práctica musical en la España del siglo XV, tanto en el canto llano como en la polifonía. El sexto y último capítulo estudia el apéndice final de la *Sumula*, en el que una completa colección de ejercicios para el entrenamiento vocal ofrece una herramienta única en su momento, por la rigurosidad de su planteamiento y la exhaustividad de su exposición.

La tercera parte de nuestro trabajo constituye la edición crítica del texto de la *Sumula de canto de organo*, en la que se ofrece asimismo la transcripción de todos los ejemplos musicales, las numerosas tablas de aprendizaje y los ejercicios finales de entrenamiento vocal que cierran el tratado.

Completamos el trabajo con un apéndice en el que se presenta la transcripción preliminar del tratado musical en castellano de Pedro de Osma, que hemos podido recuperar en el transcurso de nuestra investigación, en espera de finalizar la edición crítica del mismo, junto con la versión en latín que le antecede, la cual tenemos en realización actualmente.

Agradecimientos

El presente trabajo, aunque fruto de un esfuerzo personal, hubiera sido imposible de culminar sin el apoyo, en una u otra medida, de las siguientes personas que merecen mi reconocimiento.

En primer lugar, la directora de la Tesis, Maricarmen Gómez, quien no solo tuvo el acierto de sugerir el tema de la investigación, sino que con inagotable paciencia ha guiado con mano firme y ánimo constante mi trabajo estos años. Ha sido un privilegio contar con su ayuda, modelo de dedicación y al mismo tiempo de rigurosidad sin concesiones. Quede aquí pues constancia de mi agradecimiento y admiración.

Han sido muy enriquecedores los intercambios de impresiones y de puntos de vista con Sergi Zauner, compañero de facultad y de doctorado, con quien a lo largo de estos años hemos podido conversar largamente sobre nuestros respectivos trabajos de doctorado, y a quien agradezco además la generosa ayuda que me ha prestado siempre que se lo he solicitado.

Los siguientes profesores han tenido la amabilidad de atender a mis ocasionales consultas, y por ello les expreso aquí mi agradecimiento: Jesús Alturo (Universitat Autònoma de Barcelona), Bernat Hernández (Universitat Autònoma de Barcelona), Ascensión Mazuela-Anguita (Institució Milà i Fontanals, Barcelona) y Juan Ruiz Jiménez (Granada).

Finalmente, agradezco a mi familia y en especial a mis padres como responsables del amor a la lectura y al estudio que desde pequeño me inculcaron, pues de él se origina el impulso que lleva tras los años a completar un trabajo como el presente. Y por supuesto, el apoyo incondicional y el ánimo constante de mi mujer, sin el cual ni siquiera se hubiese llegado a iniciar la aventura que como fruto deja este trabajo de Tesis Doctoral.

INTRODUCCIÓN

1. Domingo Marcos Durán, músico y teórico

La biografía de Domingo Marcos Durán se ha reconstruido en base a la escasa información que él mismo incorporó en los proemios de sus tres tratados publicados y conservados hoy. Sobre estos mínimos datos se han establecido suposiciones que por asociación han intentado completar lagunas, con un éxito más bien irregular, cuando no con equivocaciones evidentes.³

Domingo Marcos afirma que nació como hijo “legítimo” de Juan Marcos e Isabel Fernández, en la «noble villa que se dice de Alconétar o de las Garrovillas» (*Sumula de canto de organo*, fol. a 1^v), la cual se sitúa a unos cuarenta kilómetros al norte de Cáceres. Por sus palabras se deduce que pudo nacer hacia 1465, pues en 1492, fecha de publicación de su primer tratado, era bachiller en Salamanca, y hacia 1503 asegura en el prólogo de la *Sumula de canto de organo* haber gastado casi veinticinco años de su vida en el estudio de la música. El rey Alfonso X de Castilla había dado el título de villa a la antigua aldea de Garrovillas, situada a orillas del Tajo, la cual acogió a los habitantes de la población próxima de Alconétar tras quedar esta última anegada por una subida del río. De esta manera quedó constituida la villa denominada Alconétar de Garrovillas, como cabeza de una comunidad de villa y tierra, junto con las aldeas de Cañaveral, Hinojal y Santiago del Campo, en una posición estratégica de importancia ya reconocida desde tiempos de la dominación romana, precisamente por su puente sobre el Tajo, en la secular Vía de la Plata, importancia que mantuvo durante toda la Edad Media.⁴

En los años del nacimiento de Domingo Marcos, la villa se encontraba bajo el señorío de la casa condal de Alba de Liste, título concedido por Enrique IV de Castilla en 1459, como premio por su fidelidad, a Enrique Enríquez (h. 1400-1489), hijo de Alfonso Enríquez, primer Almirante de Castilla, y hermano del heredero de ese título, don Fadrique Enríquez.⁵ Enrique Enríquez, primer Conde de Alba de Liste, había casado en 1432 con doña María Teresa de Guzmán (h. 1405-1479), hija de Enrique de Guzmán, segundo conde de Niebla y hermana del también llamado Enrique de Guzmán, futuro duque de Medina Sidonia. Fue por medio de su esposa que la villa de Garrovillas pasó al patrimonio del condado de Alba de Liste, puesto que el rey Juan II de Castilla haría donación de Alconétar de Garrovillas en 1434 al padre de doña María Teresa. En Garrovillas haría testamento el conde Enrique Enríquez, a 24 de julio de 1480, y en el monasterio franciscano de San Antonio, a las afueras de Garrovillas, que él mismo

³ La más reciente revisión de la biografía de Marcos Durán, es la de P. Barrios, “Domingo Marcos Durán. Un teórico musical extremeño del Renacimiento. Estado de la cuestión.”, pp. 91-127. Anteriormente destacan las informaciones recopiladas en R. Stevenson, *Spanish Music in the Age of Columbus*, p. 63 y ss., y F. J. Leon Tello, *Estudios de Historia de la Teoría Musical*, p. 229 *passim*.

⁴ A. L. Rol Benito, *Un pasado cercano, Garrovillas de Alconétar (1480-1604)*, p. 15. La Vía de la Plata correspondía a una antigua calzada romana que comunicaba Mérida (Emerita Augusta) y Astorga (Asturica Augusta). El nombre nada tiene que ver con el noble metal, sino que es una adaptación por parte de los cristianos del término que se aplicaba a este camino durante la dominación árabe, “al-balath”, o “pavimento”, es decir, “camino empedrado”. Véase al respecto J. M. Roldán, *Iter ab Emerita Asturicam, el Camino de la Plata*, p. 19. Similar origen árabe tiene el término Alconétar, “los puentes”.

⁵ E. Ortega, “Los Enríquez, Almirantes de Castilla”, pp. 23-65.

había sufragado, dispuso ser sepultado como muestra del favor que a esta villa profesaba. Los años de infancia de Domingo Marcos, turbulentos políticamente por el final del reinado de Enrique IV y la transición definitiva al de los Reyes Católicos, son testimonio de un importante crecimiento demográfico en esta villa, gracias esencialmente a la inmigración y al sustento basado en el cultivo de cereales, viña o zumaque, además de diversos tipos de ganadería, que llevaría avanzado el siglo XVI a considerar Garrovillas como la cuarta localidad en la provincia en cuanto a población, detrás de Plasencia, Cáceres y Trujillo.⁶

El apellido Durán en Garrovillas en los inicios del siglo XVI está documentado como perteneciente a judíos o conversos de esta villa, tal como dan fe diversos apuntes, por lo que cabe suponer que esta misma era la filiación original de la familia de Domingo Marcos.⁷ Un médico o boticario, como el judío Jorge Durán de Garrovillas que consta en un documento de 1528, era oficio de innegable asociación a aquellos que profesaban la fe hebraica, o que se habían convertido, algo muy común en Extremadura tras los terribles pogromos de 1391. Era igualmente tradicional que el aprendizaje de este oficio de boticario por parte de los judíos extremeños se realizase en la Universidad de Salamanca, donde alguno de ellos llegó a ser incluso catedrático de la disciplina.⁸

Por la dedicatoria que Domingo Marcos hizo en su primera obra conocida, *Lux bella* (Sevilla, 1492), al obispo de Coria Pedro Jiménez [de Práxamo], y dado que esta villa encabezaba la diócesis a la que pertenecía Garrovillas, se había supuesto generalmente que nuestro autor realizó sus primeros estudios musicales en la Catedral de Coria, como niño de coro.⁹ Esta es, no obstante, una afirmación de dudosa veracidad, puesto que durante la supuesta infancia de Marcos Durán, Jiménez de Práxamo ni era obispo, ni se hallaba en Coria. En esos años la sede cauriense, todavía un edificio románico de claustro gótico, hasta que precisamente bajo el mandato posterior del obispo Pedro Jiménez se iniciase la reforma que a lo largo de doscientos cincuenta años completaría el edificio que hoy conocemos,¹⁰ tenía una vida musical sobre la que no se conserva documentación que nos pudiese iluminar acerca del posible paso de Domingo Marcos por esa sede. En realidad, la evidencia que representa la dedicatoria presente en

⁶ A. L. Rol Benito, *op. cit.* p. 31.

⁷ A. L. Rol Benito, *op. cit.* p. 226. También F. Serrano, *El secreto de los Peñaranda*, p. 149 y ss.

⁸ F. Serrano, *El secreto...*p. 129, *passim*. Así el caso de Andrés Jaramillo, del linaje judeoconverso de los Mulero-Vázquez.

⁹ Aunque la documentación conservada sobre los seises de Coria que provenían específicamente de Garrovillas sólo es posterior a los tiempos de Marcos Durán. Véase P. Barrios Manzano, *La música en la Catedral de Coria, 1590-1755*, p. 30. La vida musical en Coria se documenta ya desde el siglo XIV, cuando se menciona por ejemplo un maestre “Pedro de los órganos” en 1305, y hay noticias explícitas sobre los niños o “mozos” de coro en el XV. Véase J.-L. Martín, *Documentación medieval de la Iglesia Catedral de Coria*, p. 55, 234, *passim*.

¹⁰ Abunda en la literatura la fecha de 1498 como inicio de esta reforma de la Catedral, bajo iniciativa del obispo Pedro Jiménez, cosa imposible dada la cierta fecha de fallecimiento del mismo en 1495. Seguramente el error viene por confusión con la fecha 1489, la de inicio de su obispado. Los años del obispado de Jiménez de Práxamo debieron ser los de impulso del proyecto, que se haría efectivo a partir de su fallecimiento. Véase sobre los años iniciales del mismo F. M. Sánchez Lomba, “Martín de Solorzano: la influencia de Santo Tomás de Ávila en los proyectos constructivos de la Catedral de Coria”, p. 65 y ss.

su *Lux bella* no se puede aducir para apoyar la suposición de un Marcos Durán niño de coro en Coria, ya que Pedro Jiménez no fue nombrado obispo de esa sede hasta 1489, tras dedicar los años anteriores a impartir Teología en Salamanca. En los años de infancia de Marcos Durán se sucedieron diferentes obispos en Coria: Íñigo Manrique de Lara (hasta 1475), Francisco de Toledo (1475-1479), Juan de Ortega (1479-1485), Diego de Fonseca (1486) y Vasco Ramírez de Rivera (1487-1488) hasta llegar al nombramiento de Pedro Jiménez en 1489, cuando Domingo Marcos por supuesto ya es adulto. Por ello, parece más razonable situar el contacto de Domingo Marcos con Pedro Jiménez cuando ambos debieron coincidir como profesor y alumno en Salamanca, y así establecieron la relación que evidencia la dedicatoria en el tratado. Por otro lado, tal como afirma Domingo Marcos en el comienzo de su segundo tratado, el titulado *Comento sobre Lux bella* de 1498, nuestro autor había «gastado en este muy noble y así florecido estudio de Salamanca largos años desde mi tierna edad» (fol. a ii). Ya sería extraño que Marcos Durán conociese al destinatario de la dedicatoria de su primer tratado desde su supuesta infancia en Coria, y este hecho no se reflejase en ninguno de sus proemios. Por tanto, más que aceptar una infancia en Coria, se podría suponer que sus años de estudiante en Salamanca comenzaron ya a edad temprana, hacia mediados o finales de los años setenta, y allí conocería a Jiménez de Práxamo.

Por entonces este muy joven Domingo Marcos también pudo llegar a coincidir en la Universidad salmantina con el teórico musical original de Baeza, Bartolomé Ramos de Pareja, justo antes de que éste emigrase hacia Italia. Bonnie J. Blackburn invocó la autoridad de Robert Stevenson para afirmar que en 1465 Ramos ya había salido de Salamanca hacia Bolonia, donde publicaría en 1482 su tratado *Musica Practica*, puesto que, según esta autora, Stevenson informa de que la cátedra de música a partir de ese año 1465 estaba ocupada por Martín González de Cantalapiedra.¹¹ En realidad Stevenson no afirma cosa tal, sino que tan solo reconoce que el predecesor inmediato de Cantalapiedra en la cátedra fue Fernando Gómez de Salamanca, no Ramos.¹² La afirmación de la profesora Blackburn se apoyaría en dos supuestos: que Ramos debía ser el titular de la cátedra hasta 1465, lo cual no está confirmado por evidencia alguna, y que una vez accedió Cantalapiedra a la misma, el hecho supuso inmediatamente la partida de Ramos de la ciudad. Son en nuestra opinión dos suposiciones infundadas, y podemos del mismo modo afirmar que Ramos pudo permanecer más allá de 1465 en la ciudad, que pudo tener una ocupación docente en Salamanca diferente de la propia cátedra de música, o incluso que el propio Marcos Durán pudo nacer algo antes de lo supuesto.¹³ Adelantando un poco la fecha imaginada de nacimiento de Durán y retrasando hacia 1475 la de partida de Ramos, se habilita perfectamente la posibilidad de un conocimiento personal entre ambos autores, quizás mediados los años setenta.

¹¹ B. J. Blackburn, “Music theory and musical thinking after 1450”, p. 316 nota, remitiendo a la obra de R. Stevenson *Spanish Music in the Age of Columbus*, p. 55-63.

¹² R. Stevenson, *op. cit.* p. 132 nota.

¹³ Las clases especiales fuera del desarrollo curricular oficial de la Universidad salmantina, sufragadas por colectas de los estudiantes, eran un fenómeno bien conocido, que de hecho fue explícitamente prohibido a partir de 1480, sin que se tenga noticia del éxito que tal prohibición llegó a alcanzar. Véase P. Valero, *La Universidad de Salamanca en la época de Carlos V*, p. 155.

Desde luego, se trataría de un contacto entre alumno adolescente y profesor, quizás incluso un contacto indirecto. El propio Ramos de Pareja afirma explícitamente que “leyó” música en Salamanca:

Hoc autem iam, cum in studio legeremus Salmantino... (*Musica practica*, II.3.6)

De lo que se entiende que su puesto en el Estudio debió ser el de “lector”, el cual era una especie de profesor invitado a sugerencia del Catedrático propietario de la plaza, y con la aceptación de los propios estudiantes.¹⁴ Por los comentarios que el mismo Ramos incluye en su obra, sabemos de las animadas disputas que con ilustres colegas como Pedro de Osma, catedrático de Prima de Teología entre 1463 y 1479 pero también autor de un tratado sobre música, mantuvo en las aulas del centro, a las que pudo asistir el joven Domingo Marcos, así como también tenemos noticia de otro tratado musical hoy perdido escrito en aquellos años por Ramos, en el que se trataba de música en lengua vulgar. Pedro de Osma acabará sufriendo proceso y expulsión de Salamanca por sus posturas teológicas en 1479, proceso en el que precisamente participará como acusador Pedro Jiménez de Préxamo, en esos años seguramente ya protector del joven Domingo Marcos.¹⁵ Como se mostrará en el capítulo siguiente, Marcos Durán es el único teórico español que cita en sus escritos a Ramos de Pareja como autoridad (además de a Pedro de Osma) lo que anima a aceptar este posible contacto personal en Salamanca que sugerimos. Siendo harto infrecuentes las citas mutuas entre teóricos musicales españoles en los finales del siglo XV, si no es para realizar un ataque personal, la que realiza Domingo Marcos sobre Ramos en su tratado, así como los puntos de contacto notables entre las doctrinas teóricas de ambos autores, son datos que en conjunto apoyan la posibilidad de este contacto. A la vez que probablemente vetan la de que Marcos Durán hubiese sido alumno directo de Ramos, circunstancia que nuestro autor sin duda hubiese dejado reflejado en alguno de sus prolijos proemios.

Domingo Marcos Durán pudo haber sido un estudiante más de los muchos que pasaron por Salamanca en sus años, un estudiante que obtendría su grado de bachiller con el que marchar a obtener cualquier puesto de canónigo, y así ganarse su sustento hasta el fin de sus días, quedando en el anonimato y diluyéndose su figura en el olvido de los siglos. De no ser por la extraordinaria circunstancia por la que, a lo largo de los años de su vida, llegó a publicar una serie de tratados musicales de los que se conserva una decena de ejemplares, tratados pioneros en España y en Europa en diversos aspectos (véase Tabla 1).

¹⁴ Sobre esta tipología específica de puesto docente véase P. Valero, *La Universidad de Salamanca en la época de Carlos V*, p. 186.

¹⁵ El futuro obispo de Coria Jiménez ya había escrito en 1478 una *confutatio* contra los errores doctrinales de Pedro de Osma, y tuvo un papel activo en el juicio guiado por el arzobispo de Toledo Alonso Carrillo, y celebrado *in absentia* en Alcalá en 1479. Del lado de Pedro de Osma se situaron sus colegas salmantinos, como Hernando de Talavera, Diego de Deza o Fernando de Roa. Tras el juicio se quemó la obra de Pedro de Osma, y se pretendió incluso quemar la misma cátedra del maestro, lo que impidieron los miembros del claustro salmantino. Véase I. Iannuzzi, “La condena a Pedro Martínez de Osma”, p. 36, *passim*. Sobre el tratado musical perdido de Pedro de Osma, que hemos podido localizar en la Biblioteca Nacional de Nápoles, véase más adelante.

Tabla 1. Ediciones de las obras de Marcos Durán

	Edición	Ejemplares conservados
<i>Lux bella</i>	Sevilla: Cuatro alemanes compañeros, 1492	- Biblioteca Nacional de España, incunable 2.165. - Biblioteca Municipal de Évora, incunable 462. - British Library, Rare books & music, K8F1.
<i>Comento sobre Lux bella</i>	Salamanca: [J. de Porras], 1498	- Biblioteca Nacional de España, incunable 2.165. - Biblioteca Nacional de Portugal, incunable 1355. - Huntington Library and Art Gallery, Rare books 86907.
<i>Sumula de canto de organo, contrapunto y composicion vocal y instrumental, pratica y speculativa</i>	Salamanca: [J. Gysser], hacia 1503	- Biblioteca Nacional de España, incunable 2.165. - Biblioteca Nacional de Portugal, incunable Res. 381 P.
<i>Lux bella</i>	Salamanca: [J. Gysser], 1509	- Biblioteca Nacional de Portugal, incunable Res. 378 P.
<i>Lux bella</i>	Toledo: 1510 [¿?]	- Ninguno.
<i>Lux bella</i>	Sevilla: J. Cromberger, 1518	- Library of Congress, Washington, Sig. 23-4270.

En la lista que ofrecemos de su obra incluimos la posible edición de 1510 en Toledo del primer tratado de Marcos Durán, el titulado *Lux bella*, de la que ningún ejemplar se conserva y que se conoce tan sólo por una cita de Nicolás Antonio de 1783.¹⁶ Contra la existencia de esta edición toledana sólo se ha esgrimido la cercanía a la edición de 1509 en Salamanca, pero esta objeción nos parece insuficiente, dada la existencia de otros casos tan notables como las múltiples ediciones del tratado de Gonzalo Martínez de Bizcargui, *Arte de canto llano y contrapunto y canto de organo*, de las que se conoce impresiones en 1508, 1509, 1511, 1512, 1515, 1528, 1535, 1543, 1549 y 1550. No solo creemos que es razonable la existencia de la edición toledana perdida del *Lux bella*, sino que hasta consideramos muy posible la existencia de otras impresiones perdidas y por

¹⁶ N. Antonio Hispalensi I. C., *Bibliotheca hispana nova*, vol. 1, p. 330. La objeción que apuntamos a continuación la pone P. Barrios, quien por otro lado cita la edición de 1788. Véase en su “Domingo Marcos Durán, un teórico musical extremeño”, p. 97. Las imprecisiones de Nicolás Antonio son evidentes, pero aunque pudiese equivocar el año de la edición, más difícil parece que confundiese Salamanca con Toledo.

ello hoy ignoradas, dada la popularidad que obtuvo la obra y la abundancia de citas en los decenios posteriores, a lo que se suma el fácil deterioro y desaparición que unas ediciones tan sencillas y utilitarias debieron sufrir. No obstante, aunque no haya sobrevivido a los siglos ningún ejemplar de esta posible edición de 1510, la hemos incluido en la Tabla 1 en la que enumeramos así todas las ediciones de las que se tiene noticia, con o sin ejemplares conservados.

Todas estas obras están prologadas por el propio autor, quien además declara la realización de correcciones hasta llegar a la última de 1518. Por un lado, esto nos da noticia cierta de que Domingo Marcos alcanzó al menos este año en vida, y por otro lado, nos informa cuan competitivo era el mercado de las Artes de canto llano, pues una vez fallecido nuestro autor, ninguna otra edición al parecer se hizo de su obra, tomando el relevo otros autores que inmediatamente ocuparon el nicho económico que representaba este tipo de publicaciones.

Quizás bien entrado en su veintena, Domingo Marcos publica por tanto en Sevilla el primer tratado a su nombre del que tenemos noticia, *Ars cantus plani composita brevissimo compendio Lux bella nuncupata*, en 1492 (Sevilla, Cuatro alemanes compañeros). En esos años, según confiesa el autor, su grado académico era todavía de “bachiller” en Salamanca. Esta breve obra constituye el primer tratado musical que sale de una imprenta española, y a pesar del título en latín, Marcos Durán optó por usar el castellano en la confección de lo que constituye un sucinto pero completo resumen de teoría del canto llano, completado además con una colección de entonaciones para los salmos. Es un ejemplar de lo que el propio autor identifica como un “Arte de canto llano”, un pequeño manual de ayuda a los estudiantes que se inician en el aprendizaje del canto monódico de la Iglesia. Es por el momento imposible explicar con total certeza la razón por la que Domingo Marcos publicó su primera obra en Sevilla. En 1492 por supuesto la imprenta ya funcionaba en Salamanca, al menos desde mediados de los setenta, años en los que se habían publicado desde libros litúrgicos hasta las *Introductiones latinae* de Antonio de Nebrija.¹⁷ Posiblemente, en 1492 no había todavía un impresor en Salamanca capaz de producir los grabados necesarios para los ejemplos musicales del *Lux bella*, y por ello Domingo Marcos debió acudir a los “cuatro alemanes compañeros” que en Sevilla sí ofrecían esta posibilidad. Estos impresores eran Pablo de Colonia, Johann Pegnitzer, Magnus Herbst y Thomas Glöckner, quienes desarrollaban su actividad en la ciudad del Guadalquivir desde 1490, y antes del libro de Marcos Durán ya habían impreso un *Antiphonarium et graduale ad usum ordinis S. Hieronymi* (Sevilla, hacia 1491).¹⁸

Es significativa de nuevo aquí la figura de Jiménez de Práxamo, el destinatario de la dedicatoria de este primer tratado de Domingo Marcos, puesto que precisamente en

¹⁷ Muy poco después por tanto de instalarse la primera imprenta documentada en España, la de Juan Parix de Heidelberg en Segovia, que produce el *Sinodal de Aguilafuente* bajo el patrocinio del obispo Juan Arias Dávila. El primer incunable conservado con certeza de esta primera producción salmantina son las citadas *Introductione Latinae* de Nebrija, de 1480.

¹⁸ Pablo de Colonia dejó la compañía en 1493, por lo que los demás pasaron entonces a firmar como “Tres alemanes compañeros”.

1491 el ya obispo de Coria había hecho publicar en Sevilla por estos mismos “cuatro alemanes compañeros” la obra *El Tostado sobre sant Matheo*, lo que sugiere que fue él, en tratos directos con los impresores, quien favoreció e incluso quizás sufragó esta edición del tratado de Domingo Marcos. No se puede descartar tampoco la posibilidad de que en esta etapa inicial de su vida adulta, Domingo Marcos se encontrase en Sevilla intentando hacerse un hueco en la vida musical de la ciudad, muy activa por la repetida presencia de la corte real en la misma, o atraído por la promesa de la más que posible creación de nuevos beneficios o canonjías que prometía la conquista inminente ese año del reino nazarí de Granada.¹⁹ Domingo Marcos era demasiado joven y sin duda escasamente significado para pretender acceder a uno de los nuevos puestos, que irían a parar a manos de músicos como Juan de Anchieta o Francisco de Morales, pero alguien tenía que recoger justamente las vacantes que dejaban los maestros o cantores que promocionaban gracias a la conclusión de la Reconquista.

El grado de bachiller que exhibe Domingo Marcos en el *incipit* del tratado *Lux bella* era el primero de los tres que en su tiempo se podía obtener en el estudio salmantino, siendo los dos siguientes los de licenciado y doctor o maestro, en cualquiera de las cinco facultades: Cánones, Leyes, Teología, Medicina y Artes o Filosofía.²⁰ Los juristas y médicos se graduaban de doctor, mientras que los teólogos y artistas, lo hacían como maestro. Un bachillerato habilitaba para comenzar la docencia en las aulas del estudio, al menos en las cátedras de los niveles inferiores, y tanto en medicina como en artes, los bachilleres debían superar un examen específico tras los años obligatorios de estudio. Un bachiller podía alcanzar la licenciatura tras unos años de práctica docente, que en el caso de Domingo Marcos hasta donde sabemos no se completaron: en el tercer y último tratado del que tenemos noticia, la *Sumula de canto de organo*, hacia 1503, nuestro autor se presenta todavía como bachiller, unos diez años después de haber publicado con la misma graduación su primer tratado. Superar el bachillerato y acceder a los considerados “grados mayores”, con los que tras un tiempo y un importante desembolso económico se podía acceder a una cátedra, o a un alto puesto en la administración civil o eclesiástica, era un proceso al que llegaba a acceder sólo una minoría de estudiantes, pues era lo común abandonar los estudios tras completar el grado de bachiller. Para la ceremonia de su obtención, era necesario contar con un padrino, un doctor o maestro de la facultad correspondiente. En el caso de Domingo Marcos parece que éste pudo ser Jiménez de Práxamo, por lo que el bachillerato que Marcos Durán emprendió hubiera debido ser el de Teología, a pesar de que la materia de la que él mismo habla en sus textos es la de las Artes:

¹⁹ T. Knighton, *Música y músicos en la Corte de Fernando el Católico: 1474-1516*, p. 84. Un ejemplo de la asignación de tales beneficios es el documento por el que los Reyes Católicos proponen a Juan de Anchieta para una canonjía en Granada, de 28 de mayo de 1492 (véase en T. Knighton, *op. cit.*, p. 289). En todo caso, no ha aparecido de momento evidencia documental de la posible actividad de Domingo Marcos en los archivos relevantes de la ciudad de Sevilla (agradezco aquí a Juan Ruiz Jiménez los amables comentarios sobre su propia labor investigadora en estos archivos, confirmando la ausencia por el momento de datos sobre nuestro autor en los mismos).

²⁰ J. L. Polo y J. Hernández de Castro, *Ceremonias y grados en la Universidad de Salamanca. Una aproximación al protocolo académico*, p. 8. También P. Valero, *La Universidad de Salamanca en l'època de Carlos V*, p. 163.

Haviendo yo gastado en este muy noble y así florescido estudio de Salamanca largos años desde mi tierna edad, abrazándome con las artes liberales y filosofía según que mis flacas fuerças más han podido arribar, en que me parescía haver alcanzado alguna partecilla del fin de mi deseo, especialmente en la música a que más mi natural me convidava. (*Comento sobre Lux bella*, fol. a ii)

Sus palabras revelan el interés que dominó los años de estudio de Domingo Marcos en Salamanca, aquél por las artes humanísticas y en especial por la música, aunque su educación religiosa es evidente en todos sus escritos, orientados a la formación del cantante útil especialmente para el servicio religioso. En cualquier caso, lo cierto es que todo bachiller en Teología debía haber obtenido antes el bachillerato en Artes, por lo que podría haber sido éste el que ostentaba nuestro autor.

Una obra eminentemente práctica como *Lux bella*, seguramente de bajo coste por su extensión pero de gran utilidad por su contenido, se puede considerar una herramienta de entrada en el círculo académico pero con la vista puesta además en su uso en el entorno de la enseñanza del coro catedralicio. El pequeño manual tuvo un importante éxito en su ámbito, como demuestran no solo las citas posteriores del nombre del autor que se repiten durante casi dos siglos en diversos tratados, sino el mismo hecho de que se reimprimiera en 1509, ahora en Salamanca por Juan Gysser, en una versión “corregida y enmendada”, examinada por mandato del mismo obispo de Salamanca, que en aquellos años era Juan de Castilla y Enríquez (1498-1510), tal como exigía la legislación respecto a todo libro editado en España.²¹ Todavía tenemos noticia y un ejemplar de una tercera edición del manual, hecha en 1518 en Sevilla por Jacobo Cromberger. Esta edición, así como la de 1509, se dedicaba a Bernaldino (*sic*) Manrique de Lara, seguramente el segundo Señor de las Amayuelas, hijo de don Garcí Fernández Manrique, además de maestresala del Rey Católico y conocido como Bernardino Manrique el Músico. Al parecer, este noble, aliado tradicional de los Reyes Católicos, también participó en la educación del malogrado príncipe Juan, justamente por sus habilidades con la música, a la que el hijo de los Reyes Católicos era muy aficionado.²²

En 1498 Domingo Marcos sacó a la luz su segunda obra, una glosa de su primer tratado titulado *Comento sobre Lux bella*, impresa en Salamanca, y dedicada en este caso a don Alfonso de Fonseca. Dado que su primer protector, el obispo Jiménez de Práxamo había fallecido en 1495, de la nueva dedicatoria así como de palabras relevantes del proemio de este su segundo tratado, se deduce que Domingo Marcos buscaba en la figura de Alfonso de Fonseca un nuevo protector y acaso mecenas, algo

²¹ Entre otras fundaciones, durante el obispado de Juan de Castilla, además de obispo profesor en Salamanca, se instauró la capilla de Talavera, en el claustro de la Catedral vieja, donde en ciertas solemnidades se cantaba misa por el rito mozárabe. Su biblioteca personal fue legada a su muerte a la Catedral, con lo que ayudó a fundar la propia biblioteca de esta sede. Sobre la exigencia de revisión de todo libro en España a partir de 1502, volvemos más adelante.

²² Noticia sobre Bernaldino “músico” la da D. Clemencín en el volumen especial de las *Memorias de la Real Academia de la Historia*, (Madrid: Imprenta de I. Sancha, 1821), vol. 6, p. 413. Respecto a la vida musical en el entorno del príncipe Juan, véase Gonzalo Fernández de Oviedo, *Libro de Cámara Real del Príncipe don Juan*, p. 165 y ss.

que esperaba conseguir con su dedicatoria. Así lo parece justificar nuestro autor en el proemio al tratado:

[...] conoçía yo la bondad en estremo de vuestra merced y quan deseoso se muestra de amparar y defender no solamente a los que le sirven con sus personas, mas a los que biven con tal deseo. (fol. a ii^v)

Parece claro que quien “vive con tal deseo” es el propio Domingo Marcos, y así aprovecha la dedicatoria para intentar obtener el amparo del nuevo señor, amparo que al parecer en 1498 todavía no posee. El tratado, un extenso y detallado comentario a las enseñanzas brevemente resumidas en el tratadito anterior, evidencia una actitud claramente intelectual, se podría decir que más humanista, al amparo del ambiente salmantino en el que Marcos Durán llevaba ya unos años participando seguramente como profesor asociado dada su condición de bachiller con diversos años de antigüedad. Domingo Marcos se sirve de nuevo del castellano como lengua de redacción, lo que es consecuencia no sólo del interés por alcanzar un máximo de posibles lectores, sino que se enmarca en un contexto de posición central de la lengua romance en el ambiente humanista del estudio salmantino en aquellos años, como tendremos ocasión de discutir en el siguiente capítulo de este trabajo. Aunque en el frontispicio de la copia conservada en la Biblioteca Nacional de Madrid figura anotada la inscripción: «Comento sobre el libro llamado *Lux bella* compuesto por el licenciado Domingo Duran», hay que tener en cuenta que éste es un añadido manuscrito, seguramente muy posterior a la edición del libro, por lo que la indicación de “licenciado” es a todas luces incorrecta. Sólo hay que pasar página para encontrar el *incipit* impreso del propio Marcos Durán, en el que declara su condición de bachiller, no de licenciado: «Comienza una glosa del bachiller Domingo Marcos Durán...», condición que se mantiene años después tal como el propio autor declara en su tercer tratado y en las reediciones de su primer *Lux bella*.

En efecto, unos pocos años más tarde, en fecha sin determinar de manera exacta, nuestro autor publica su tercer tratado en Salamanca, ahora dedicado a la música polifónica: la *Sumula de canto de organo, contrapunto y composición vocal y instrumental, practica y speculativa*, dedicada de nuevo a Alfonso de Fonseca, a quien se identifica en este caso como Arzobispo de Santiago.²³ Se admite hoy que tanto éste como el destinatario de la dedicatoria del tratado anterior, no son sino el segundo arzobispo de este nombre, a quién sucedería en 1507 su hijo Alfonso III de Fonseca. Este tercer tratado de Marcos Durán, el primero impreso en España sobre polifonía, se publicó en Salamanca, y con él volvió nuestro autor a retomar el espíritu práctico y utilitario de su primer *Lux bella*, pero con el beneficio de los años de dedicación, consigue además elevar el nivel del contenido conceptual para ofrecer una completa y sólida instrucción sobre polifonía. Rica y completa en contenidos pero absolutamente

²³ Otras obras dedicadas a este Arzobispo en estos años, en la línea incipiente de mecenazgo del humanismo que caracterizaría en adelante a su familia, son el *Carmen bucolicum* de Antonio Geraldino (hacia 1501) o el *De synonymis elegantibus* de Alonso de Palencia (1491). Véase M. Vázquez, “El Arzobispo Don Alonso II de Fonseca. Notas para su estudio”, p. 113.

utilitaria a la vez, como esperamos demostrar con el estudio detallado de esta postrera obra del autor garrovillano.

En el *explicit* del tratado, Domingo Marcos apunta:

Esta obra vista et esaminada mandó imprimir el muy reverendo, noble e virtuoso señor Don Alfonso de Castilla rector del Estudio de la muy noble cibdad de Salamanca. (fol. b iii^v)

Al haber tenido que ser “vista y examinada”, hay que entender que la publicación de la *Sumula* se hizo bajo la ordenanza dada a 8 de julio de 1502 en Toledo, por las cuales los Reyes Católicos establecían que todo libro impreso o importado en España debía pasar examen y obtener licencia de los mismos monarcas o de las personas que en la ley se determinan.²⁴ En Salamanca, la licencia de impresión era prerrogativa del obispo de la ciudad, y así consta en el texto de la *Sumula*. También hay que tener en cuenta que el Alfonso de Castilla mencionado por Domingo Marcos fue rector en Salamanca entre 1502 y 1503. El tratado, como queda dicho, está dedicado a Alfonso II de Fonseca, Arzobispo de Santiago hasta 1507, lo que ofrece una horquilla temporal para la edición de la *Sumula* de entre 1502-1507. J. Norton propuso la fecha de 1503,²⁵ lo cual concuerda además perfectamente con el hecho de que Diego del Puerto publique en 1504 y en Salamanca su propio tratado, el titulado *Portus musice*, el cual presenta una serie notable de similitudes con la *Sumula* de Marcos Durán, al mismo tiempo que demuestra una dependencia con ésta que obliga a considerar anterior la obra de Domingo Marcos. En definitiva, el año de 1503 se revela como el más plausible para datar la publicación del último tratado de Marcos Durán.

Nuestro autor opta por usar el término *Sumula* en el título como indicación tanto del sentido de breve recopilación de saberes, como de alusión además a un término común en el entorno universitario salmantino, puesto que la llamada Cátedra de Súmulas de este Estudio se ocupaba de la dialéctica como introducción al *Organon* aristotélico. Ambas acepciones se revelan de esa misma manera en el prólogo de Johannes Versor a la edición de 1496 de las *Sumulas* de Pedro Hispano, precisamente el texto normativo en la Cátedra de Súmulas de Salamanca hasta el siglo XVI:

Este es el tratado de Súmulas en el que Pedro Hispano presenta compendiosamente lo que en los libros de lógica de Aristóteles, Porfirio y Boecio se contiene de forma prolja [...] y Súmula es diminutivo de Suma [...] y se define así: la Súmula es un breve compendio que

²⁴ *Novísima recopilación de las leyes de España*, tomo 4, libro VIII, pp. 122-23. Los libros impresos o importados sin ajustarse a la ley, debían ser quemados en público, y el responsable multado con el valor de los libros quemados, que se debía repartir entre el denunciante, el juez que sentenciare y el Fisco real. Parece evidente que los Reyes Católicos habían matizado la positiva actitud que en 1480 les había llevado, en las Cortes de Toledo, a librar de todo “almojarifazgo, diezmo ni portazgo” la importación de libros, con los que esperaban que “se hiciesen los hombres letRADOS”. En la citada pragmática de 1502, los Reyes dejaban clara su preocupación ante la proliferación de libros “viciosos [...] de materias apócrifas y reprobadas [...] hechos de cosas vanas y supersticiosas”. Señalemos que estas ordenanzas no tenían validez en Cataluña ni en Valencia, por causa de la vigencia de sus propios fueros al respecto.

²⁵ F. J. Norton, *A descriptive catalogue of printing in Spain & Portugal*, nº 544.

comprende en forma resumida y general lo que en los libros de lógica se trata de manera difusa y especial.²⁶

Parece claro que con el título Domingo Marcos pretendía atraer un público de estudiantes universitarios tanto por la concisión del contenido del tratado que se deduce del título, como por la resonancia de prestigio que el término *Sumula* otorgaba, por asociación con las obras de estudio en Salamanca dedicadas a la doctrina de la lógica aristotélica. Sin despreciar por otro lado la utilidad que el mismo tratado podía tener para los estudiantes de un coro catedralicio, la cual se desprende del mismo contenido y de diversos comentarios que Marcos Durán deja escritos en la obra. Como nos proponemos estudiar en detalle en los próximos capítulos, este tercer tratado de Domingo Marcos completaba la exposición de los conocimientos necesarios para todo desempeño de la música vocal en su tiempo, desde los principios del canto llano expuestos en su primer *Lux bella* hasta la polifonía realizada a partir de diversas técnicas expuestas en la *Sumula de canto de organo*. Incluso, como colofón final, este tercer tratado proporcionará a modo de apéndice una novedad absoluta en su tiempo: un completo método de formación técnica vocal para ejercitarse de manera sistemática la entonación y la lectura rítmica, los embellecimientos de las melodías y la práctica de polifonía escrita, o canto de órgano.

Llegado este punto en las primeras décadas del siglo XVI, se pierde toda pista directa sobre el devenir de la vida del autor. Resta la certeza de que en 1518 seguía en activo y como bachiller todavía, como se deduce de la reedición mejorada de su *Lux bella* que él mismo prepara. A pesar de los largos años de asociación al entorno académico salmantino, y a pesar del logro que significaba la edición de tres obras tan completas y útiles para la formación de los estudiantes, Domingo Marcos no parece haber superado su condición de bachiller para llegar a licenciado, aún menos a maestro. Por otra parte, los catedráticos de Música (o de Canto, como aparecen en algún documento de la época) en Salamanca en los años finales del siglo XV de los que se tiene noticia, no demuestran haber sido en general músicos activos en el campo de la teoría, puesto que de ellos ningún tratado o noticia de obra alguna ha sobrevivido. Martín González de Cantalapiedra, que también era Chantre de la Catedral, consta como catedrático de 1465 a 1479, y aunque no se puede negar que fuese en su momento un “catedrático de talla”, su actividad docente no dejó huella en forma de tratado o doctrina, ni en forma de producción musical.²⁷ Le sucedió Alonso de Córdoba a costa

²⁶ En latín en el original: «Iste est tractatus Magistri Petri in quo ipse compendiose determinat de his que in libris logice Aristotelis, Boetii et Porfirii prolixè continent [...] summula est diminutivum a summa [...] et diffinitur sic: Summula est quidam breve compendium in brevi et generali comprehendens illa que in libris logicalibus difusse et in speciali tractant». Tomo la traducción del prefacio a la edición de los *Comentarios y cuestiones* de Pedro de Oña a la “Física” de Aristóteles, de A. Álvarez Gómez *et al.*, p. 132. También al respecto de la Cátedra de Súmulas, L. E. Rodríguez, *Historia de la Universidad de Salamanca*, vol. 2, p. 560.

²⁷ S. Guijarro, *Maestros, escuelas y libros. El universo cultural de las catedrales en la Castilla medieval*, p. 105. D. García Fraile, “La Cátedra de Música de la Universidad de Salamanca durante diecisiete años del siglo XV (1464-1481)”, p. 70.

de Diego de Fermoselle, hermano de Juan del Encina, quien no consiguió la plaza a pesar de haber sido maestro substituto y obtener mayor número de votos; el hecho de estar cumpliendo prisión impuesta por las autoridades del Estudio le impidió acceder a la cátedra. Otro candidato que se quedó sin la plaza en esta oposición fue el músico flamenco Johannes Urrede, quien en un estilo algo prepotente quiso alterar las normas de la votación obligando a aceptar sólo votos de músicos, para lo que esgrimió su cercanía con los Reyes a modo de medida de presión, que en todo caso no surtió efecto alguno en la decisión del rectorado.²⁸ Alonso de Córdoba sí se conoce como músico activo, puesto que dos obras suyas se conservan en el Cancionero de Palacio, y además se ha propuesto su colaboración poética con Juan de Flores hacia 1480, aunque no faltan voces que se oponen a identificar a ese Flores poeta con el Juan de Flores músico.²⁹ Parece que Domingo Marcos no llegó realmente a introducirse en este círculo de licenciados y maestros en Artes, quien sabe si por simple falta de medios económicos, y dado el carácter de sus tratados en general, y de la *Sumula de canto de organo* en particular, no parece sino que desempeñase su actividad en Salamanca como maestro substituto o como ayudante en la formación musical de los cantantes de la Catedral, en la que tampoco nos consta que llegase a actuar como maestro de coro. Por la bula de 1489 de Inocencio VIII, la Cátedra de Música en Salamanca era precisamente una de las que quedaban exentas de la obligación de estar regentadas por un Maestro o Doctor, por lo que debía ser habitual encontrar a bachilleres leyendo estas clases, los cuales podían a menudo resultar «más útiles y suficientes para regir las tales Cátedras, que los Doctores y Maestros».³⁰ Cabe considerar una posibilidad más, que Domingo Marcos como bachiller tuviese licencia para “leer” su materia en su domicilio, posibilidad contemplada por los estatutos del Estudio, circunstancia que en todo caso podría haber dejado constancia en algún documento, puesto que por normativa el bedel de la Universidad tenía obligación de publicar las clases que se debían impartir cada año de esta particular manera.³¹

Se ha afirmado repetidamente que Domingo Marcos pasó sus últimos años como cantor y maestro de capilla en Santiago de Compostela, hasta su posible muerte en 1529. Pero al parecer, José López Calo ha dejado claro que esta información es errónea, por provenir de una confusión con otro músico de la sede compostelana, llamado Lorenzo Durán.³² Tras los años de actividad de Domingo Marcos, la teoría de la música en España prosiguió su transcurrir, y su inevitable evolución, proporcionando a lo largo del siglo XVI nombres tan importantes como los de Francisco Salinas o Juan Bermudo, quienes trataron con profundidad y extensión de este arte, y editaron a su vez sus propios volúmenes, que a la postre responderían a las nuevas maneras de entender la

²⁸ D. García Fraile, “La cátedra de Música de la Universidad de Salamanca durante diecisiete años del siglo XV (1464-1481)”, p. 78.

²⁹ Véase sobre esta polémica identificación, Juan de Flores, *Grimalte y Gradisa*, p. 50.

³⁰ Citado en P. Valero, *La Universidad de Salamanca en la época de Carlos V*, pp. 199-200.

³¹ P. Valero, *op. cit.*, p. 164.

³² Según indica P. Barrios Manzano, “Domingo Marcos Durán, un teórico musical extremeño del Renacimiento. Estado de la cuestión”, p. 3. De hecho, hemos podido localizar el nombre de este maestro de capilla Lorenzo Durán ya registrado en el *Cancionero Musical de Galicia*, de C. Sampedro y J. Filgueira, p. 82.

música. Estos autores dejarían atrás los tiempos y los usos propios de los años de la obra de Domingo Marcos Durán, especialmente por lo que respecta a la teoría del canto de órgano y del contrapunto. Pero en cuanto a la teoría del canto llano, inmutable en sí misma por su propia naturaleza, el nombre de Domingo Marcos no se perdió en el olvido. Su autoridad siguió viva entre los músicos dedicados al canto eclesiástico, y su nombre siguió citándose entre sus sucesores españoles, desde el mismo Juan Bermudo a los Cervera, Villegas, Monserrate o Thalesio, ya en el siglo XVII.³³

2. Teoría de la música y teoría de la práctica musical

Los tratados españoles del siglo XV, de los que la *Sumula de canto de organo* constituye un ejemplar único por su sistemático ordenamiento y su práctico tratamiento de las materias, forman parte de la tradición europea de escritos sobre teoría musical que, como disciplina del conocimiento, desde sus orígenes había intentado distinguir claramente entre teoría propiamente dicha, y teoría de la práctica musical. La distinción entre ambas ramas del conocimiento musical se retrotrae a los pensadores de la Grecia clásica, y tiene unas raíces aristotélicas que al parecer fueron aplicadas por primera vez al caso de la música por Arístides Quintiliano (*fl.* entre el siglo III y los inicios del siglo IV). Según afirmaba este teórico:

De la totalidad de la música una parte se llama teórica y la otra práctica. La teórica es la que estudia minuciosamente las leyes técnicas – los capítulos generales y las partes de éstos – y además, la que examina los principios supremos – las causas naturales y las consonancias con los entes. La práctica es la que obra según las leyes técnicas y persigue su objetivo; ésta también se llama educativa. (*Sobre la música*, I.5)

Arístides subdividía además estas dos ramas fundamentales, teoría y práctica, en otras menores más precisas (véase la Tabla 2), en un sistema sofisticado cuya incidencia posterior en el sistema de la enseñanza musical, especialmente a lo largo de la Edad Media, fue no obstante más bien escasa, al menos de manera directa.

³³ A. Mazuela, *Artes de canto (1492-1626) y mujeres en la cultura musical del mundo ibérico renacentista*, vol. 1, p. 80.

Tabla 2. Divisiones de la música según Arístides Quintiliano

- 1. Música teórica
 - a. Física
 - i. Aritmética
 - ii. Física
 - b. Técnica
 - i. Armónica
 - ii. Rítmica
 - iii. Métrica
- 2. Música práctica
 - a. Uso
 - i. Composición melódica
 - ii. Composición rítmica
 - iii. Composición poética
 - b. Expresión
 - i. Interpretación instrumental
 - ii. Interpretación vocal
 - iii. Interpretación escénica

Aunque, como decimos, la influencia particular de la obra de Arístides Quintiliano fuese relativa a lo largo de la Edad Media, no hay que olvidar que un sistema parecido a este, en la estela del aristotelismo cultivado por los pensadores árabes del siglo X, tal como fue el propuesto por al-Farabi (m. 950), sí tuvo una gran difusión por Europa gracias a las exitosas traducciones al latín provenientes de la escuela de traductores de Toledo, especialmente de la pluma de Domingo Gundisalvus, arcediano de Cuéllar (hacia 1110-1181).³⁴

La división de la música en teórica y práctica, como se ha señalado, tiene un fundamento en el pensamiento aristotélico, y así se deduce de lo expresado en la *Ética a Nicómaco* (VI.4), donde se discute sobre la *téchnē*, o “arte”, lo que en términos de música diferenciaría entre la realizada con conocimiento de los fundamentos teóricos y normativos, “el modo de ser productivo acompañado de la razón verdadera”, y el “uso” o la práctica musical por simple imitación. Esta distinción es un lugar común habitual, bien presente en la literatura y el pensamiento de los tratadistas españoles desde el siglo XV, quienes distinguen nítidamente el “cantar por arte” del “cantar por uso”, siguiendo la estela de un Juan de Lucena, que ya en su *De vita beata* de 1463 distinguía el “cantar por razón” del “cantar por uso”.

³⁴ Véase más adelante en el capítulo I de este trabajo. También R. W. Wason, “Musica practica: Music as Pedagogy”, p. 50. M. C. Gómez Muntané, *Historia de la Música en España e Hispanoamérica*, vol. 1, p. 172. F. J. León Tello, *Estudios de historia de la teoría musical*, p. 94. Sobre los orígenes de la división entre música teórica y práctica en el pensamiento aristotélico son ilustradoras las reflexiones de Ch. Thomas Leitmeir en “Sine auctoritate nulla disciplina est perfecta”, p. 33 y ss.

La aplicación de divisiones como la de la tabla precedente, u otras similares, para intentar organizar la enseñanza musical a lo largo de los siglos medievales no consiguió en ningún momento establecer un sistema prevalente por el cual los “músicos” se diferenciasen claramente de los “cantores” a nivel de aprendizaje. Autores como Hucbaldo testimonian los esfuerzos que por parte de algunos de ellos se realizaban para intentar conjugar de alguna manera la teoría heredada de los griegos especialmente a través de la obra de Boecio, con la práctica musical que fundamentalmente interesaba a nivel de la sistematización de las melodías usadas en el canto litúrgico. Tanto la obra de Hucbaldo (presente en España en el Ms 42 de Ripoll, del siglo XI) como la de otros autores que tratan de alcanzar este maridaje de teoría y práctica (el pionero Aureliano de Réome, los anónimos *Musica enhiriadis* o *Scolia enhiriadis*, el *Alia musica*, además de otros diversos autores anónimos, que trataron de la constitución del monocordio o de las *fistulae*, así como la fundamental obra de Guido de Arezzo) fueron bien conocidos a lo largo de los siglos medievales en España, como testimonian las diversas fuentes conservadas.³⁵ La consideración de la música como actividad práctica más que como especulación, no obstante, ya tenía una tradición propia entre los pensadores españoles, pues se puede retrotraer hasta el propio pensamiento de San Isidoro de Sevilla, quien afirmaba: «musica est peritia modulationis sono cantuque consistens» (*Etimologías*, III.15).

Es importante advertir que ningún escritor español sobre música en estos siglos califica su trabajo de “teoría”.³⁶ Incluso los que se ocupan en sus tratados de los asuntos más especulativos, como Ramos de Pareja, o Guillermo de Podio, titulan a sus obras *Musica practica* y *Ars musicorum*, respectivamente. La preocupación principal de estos autores es considerar la música como una actividad que tiene un producto real, y que se merece la consideración de “arte”. El término “arte” en este contexto define las reglas de actuación para una determinada actividad, en este caso la música, reglas que se basan en una serie de conceptos teóricos sin los cuales tal actividad práctica no se verifica de manera auténtica o completa. En el caso de que el arte se practique de manera que no responda completamente a las reglas establecidas, los autores españoles aplican a la actividad resultante el calificativo de “uso”, como en la expresión “cantar por uso”. Esta última posibilidad se admite, aunque situándola a un nivel inferior respecto a la práctica “por arte”, o sea, con conocimiento de los fundamentos teóricos de la práctica. Así se deduce por ejemplo de las alusiones del autor anónimo del tratado conservado en el

³⁵ Textos de Aureliano se localizan en el probablemente español Cod. 683 de la Österreichische Nationalbibliothek en Viena (siglo XIV) y en el Ms b.I.12 de la Biblioteca del Monasterio del Escorial (siglo XIV); los *Musica enhiriadis* y *Scolia enhiriadis* en el Ms 42 de Ripoll (1018-1046) y en el Ms 9088 de la Biblioteca Nacional de Madrid (siglo XI-XII); diversos textos anónimos sobre el monocordio se encuentran en estos dos mismos manuscritos citados además de en el Ms 91 de la Biblioteca Nacional de Madrid (hacia 1200); sobre la constitución de *fistulae* trata en el Ms 9088 de Madrid ya citado, donde también se copia el *Alia musica*; el *Micrologus* de Guido aparece en el Ms 91 también señalado.

³⁶ Th. Christensen ofrece una interesante discusión acerca del origen etimológico de estos términos en la lengua griega, y su relación con el pensamiento musical, en “Introduction”, *The Cambridge History of Western Music Theory*, p. 3 y ss. Como apunta este autor, el término medieval habitual para designar un tratado teórico era el de *Speculum*, como había establecido Jacobus de lieja en su *Compendium de musica* (I.1), y no será hasta finales del siglo XV que autores como Gafurio utilizarían el término “theoria” para identificar sus tratados especulativos.

Escorial, escrito en 1480, pero no veamos en ello una actitud de discriminación absoluta entre los músicos del momento: en el espíritu de finales del siglo XV se gestaba un nuevo maridaje entre especulación y práctica musical. Como muestra, en 1482, Ramos de Pareja ilustraba con una poética metáfora su ánimo de instruir tanto a músicos especulativos como a prácticos, acorde con estos nuevos tiempos, en el prólogo de su tratado:

Non philosophos tantum aut mathematicos instituendos hic suscipimus; quilibet modo prima grammaticae rudimenta sit edocutus, nostra haec intelliget. Hic mus et elephas pariter natare, Daedalus et Icarus pariter volare posaunt. (*Musica practica*, Prologus)

Ramos no hace otra cosa que seguir una tradición bien establecida en el contexto español, y más concretamente en el salmantino del que él procede: en el tratado de Pedro de Osma, unos veinte o treinta años anterior al de Ramos de Pareja, el teólogo ya discutía sobre las diferencias entre las figuras del matemático y el “armónico” o cantante, y daba la preeminencia al músico práctico a la hora de decidir, por medio del oído, cuáles eran las consonancias adecuadas (en canto llano y en contrapunto), dejando para el matemático discurrir sobre las proporciones por medio del entendimiento:

[...] dezimos que en el canto no es tanto de creer en el entendimiento como el senso del oir, al qual deve ser dada entera fe cerca de toda consonancia o melodia. Este solo es juez verdadero el qual verdaderamente puede dezir qual bos concorda o discorda con otra. (*Tractado en que se demuestra la musica gregoriana...*, fol. 264)

Por tanto es patente como en la tratadística española de estos años, aunque siga presente la distinción tradicional medieval entre *musicus* y *cantor*, para la mayoría de autores se dará mayor importancia a desarrollar un conocimiento práctico de la música, sin dejar por ello de aportar los fundamentos teóricos que se consideren relevantes, y precisamente dejando de lado aquellas cuestiones que no se consideren pertinentes para la práctica musical real del momento, como pudieran ser las proporciones complejas o las discusiones detalladas de las proporciones numéricas de las afinaciones. Por ello, podemos afirmar que forma parte consustancial de la naturaleza de los teóricos españoles de estos años, perfectamente reflejado en el caso de Domingo Marcos Durán, el cultivar el ideal que adelantado el siglo XVI expresarán autores como Juan Bermudo, Francisco Salinas, o en el extranjero Giuseppe Zarlino: la realización de una música práctica sólidamente fundamentada en el conocimiento de los principios de la música teórica.³⁷

³⁷ Sin perjuicio de que estos autores puedan tomar partido por una u otra, y en general prefieran jerarquizar la música teórica por encima de la música práctica, como en el caso de Bermudo. Véase P. Otaola, *Tradición y modernidad en los escritos musicales de Juan Bermudo*, p. 82 y ss. También C. Collins Judd, *Reading Renaissance Music Theory, Hearing with the Eyes*, p. 179.

Asociada a la práctica musical como ejecutante, es obligado tener en cuenta la actividad igualmente práctica del compositor de música, ya sea como elemento complementario – autor de la música escrita que luego es ejecutada – o como elemento contrastante, enfrentado al caso del ejecutante que pueda ser capaz de componer *ex tempore*, es decir, improvisando. En ambos casos, los tratados de teoría musical del periodo que nos ocupa pueden aportar datos que ayuden a comprender las características de su actividad, sus elementos comunes así como sus divergencias. El propio Domingo Marcos incluye explícitamente el término “composición” en el título de la *Sumula*, además inmediatamente seguido del complemento “vocal”. ¿A qué tipo de actividad se está refiriendo nuestro autor con esta expresión? En este asunto tenemos que manifestar nuestro completo acuerdo con aquello que afirmaba Alejandro Planchart, cuando escribía «the kind of education that produced a composer rather than a theorist was generally not available in the universities».³⁸ En el siglo XV, no es sino razonable admitir que en general, la teoría musical más especulativa se asociaba al mundo universitario, mientras que aquellos tratados que contemplasen los aspectos prácticos de la música – especialmente las breves y utilitarias *Artes* de canto llano – debían pertenecer al mundo de las capillas de cantores, ya fuesen catedralicias o nobiliarias. En este asunto la *Sumula* de Marcos Durán se revela un ejemplar único, navegando entre dos aguas. Su estrecha relación con la Universidad de Salamanca será detallada en los capítulos sucesivos, pero sus diversos contenidos encaminan al estudioso a la consecución de habilidades para una polifonía propia de entornos religiosos, pues además son estos en los que se combinaban cantantes adultos y niños, formando el coro catedralicio. Además, por el carácter singular de las herramientas de aprendizaje contenidas en el tratado, la actividad de “composición” a que se refiere Domingo Marcos será básicamente una creación improvisada, sin negar por ello la posibilidad de realizar por escrito el resultado musical de tales técnicas.

Que la enseñanza del arte de la composición se basó en primer lugar en la transmisión oral y en la práctica de técnicas fundamentales, a lo largo del siglo XV y entrado el XVI, antes que en el estudio sobre complejos tratados llenos de detalladas reglas es algo que se puede afirmar con razonable seguridad, entre otros indicios gracias a que afortunadamente ha sobrevivido algún testimonio directo excepcional. Así el que explícitamente dejó escrito en 1552 Adrianus Petit Coclito, al referir cómo desarrollaba la enseñanza musical Josquin Desprez para sus pupilos.³⁹ La cita, aunque larga, merece

³⁸ A. E. Planchart, “Music in the Christian Courts of Spain”, p. 158. Acerca del proceso real de la actividad del compositor en estas décadas del Renacimiento, es especialmente detallado el estudio de J. A. Owens *Composers at work, The Craft of Musical Composition 1450-1600* (Oxford, 1997). Un abanico más amplio y diverso de aspectos relacionados con la enseñanza musical, y por ende la formación del compositor, es la obra editada por R. E. Murray, S. Forscher Weiss y C. J. Cyrus, *Music Education in the Middle Ages and the Renaissance* (Bloomington, 2010). Aunque se centra poco en los años que nos ocupan aquí, es no obstante interesante la visión que sobre la influencia del libro impreso tiene en la transmisión del conocimiento necesario al músico y especialmente al compositor de polifonía la obra de C. Collins Judd, *Reading Renaissance Music Theory, Hearing with the eyes* (Cambridge, 2000).

³⁹ Un interesante y detallado relato de la formación musical de los niños cantores, aunque un tanto idealizado por la importancia del centro al que se refiere, se encuentra en la obra de C. Wright, *Music and Ceremony at Notre Dame of Paris, 500-1550*, p. 174-180. El programa de estudio precisado por este autor se fundamenta especialmente en las disposiciones contenidas en la *Doctrina* de Jean Gerson (1404-1413).

la pena ser transcrita por lo detallado de la explicación, y su relación con el contenido del tratado de Marcos Durán que nos ocupa:

Item Praeceptor meus Iosquinus de Pratis nullam unquam praelegit aut scripsit Musicam, breui tamen tempore absolutos Musicos fecit, quia suos discipulos non in longis et friuolis praeceptionibus detinebat, sed simul canendo praeepta per exercitium et practicam paucis uerbis docebat. Cum autem uideret suos utcunque in canendo firmos, belle pronunciare, ornate canere, et textum suo loco applicare, docuit eos species perfectas et imperfectas, modumque canendi contra punctum super Choralem, cum his speciebus. Quos autem animaduertit acuti ingenij esse et animi laeti his tradidit paucis uerbis regulam componendi trium uocum, postea quatuor, quinque, sex et caetera, appositis semper exemplis, quae illi imitarentur. Non enim omnes ad componendi rationem aptos iudicauit Iosquinus, eos tantum eam docendos statuit, qui singulari naturae impetu ad pulcherrimam hanc artem ferrentur, quia multa dulciter composita esse aiebat, quibus similia aut meliora, uix unus e millibus componere posset.
(*Compendium musices*, II)

Mi profesor, Josquin Desprez, nunca nos leyó o escribió un tratado sobre Música, aunque en poco tiempo formaba músicos completos, pues a sus discípulos no los entretenía en largos e inútiles preceptos sino que por el ejercicio del mismo canto y con la práctica, con pocas palabras enseñaba. Cuando veía a sus [alumnos] firmes en el canto, pronunciar bellamente, adornar el canto, y aplicar el texto en su lugar, les enseñaba las especies perfectas e imperfectas, y el modo de cantar contrapunto sobre un canto [llano], con sus especies. Pero si advertía en algunos de ellos ingenio agudo y espíritu feliz, a éstos les enseñaba en pocas palabras las reglas para componer a tres voces, y después a cuatro, cinco, seis, etcétera, proporcionando siempre ejemplos que ellos imitasen. Josquin no consideraba a todos aptos para aprender composición, pues afirmaba que sólo debía enseñar a aquéllos llevados por su singular naturaleza e ímpetu a esta muy bella arte. Decía que muchas dulces composiciones se habían hecho, de las que apenas una entre mil se podría hacer iguales, o mejores.

Coclito encuentra natural que un afamado y reconocido compositor como Josquin no diese clases formales ni escribiese un tratado teórico (“scripsit Musicam”), lo cual no era obstáculo para que en breve tiempo pudiese formar entre sus alumnos a “absolutos músicos”. Con breves indicaciones, Josquin organizaba el orden de aprendizaje de sus

Compárese con el caso español bien circunstanciado por J. Ruiz Jiménez en “From mozos de coro towards seises”, p. 89 y ss. para el caso de la Catedral de Sevilla, en los siglos XV y XVI. Una amplia bibliografía sobre este asunto particular en J. A. Owens, *Composers at work*, p. 12.

pupilos en lo que aparece como un programa de estudios en forma de clases privadas:⁴⁰ primero entonación (“canendo firmos”), pronunciación, adorno del canto, y colocación del texto. Sólo tras dominar estos puntos, dominio que del texto parece inferirse que se obtenía de manera más intuitiva que razonada, Josquin pasaba al conocimiento teórico de las especies (intervalos) perfectas e imperfectas, y con este conocimiento se podía ya improvisar contrapunto (“canendi contra punctum super Choralem”) de una voz sobre un canto llano. Es significativo que aquí se detiene el proceso normal de aprendizaje, y el cantante ya se puede considerar como tal. Sólo en el caso de que el maestro detectase “agudo ingenio” en algún alumno, pasaba a estudiar el arte de la composición a tres o más voces, un arte superior que al parecer usaba ejemplos escritos como modelo para ser imitados: “appositis semper exemplis, quae illi imitarentur”.

Nos interesa señalar la correspondencia que se puede establecer entre este testimonio y la utilidad que para el aprendizaje descrito en el mismo podía tener un tratado como la *Sumula* de Marcos Durán. Los conocimientos de entonación melódica se adquirían por supuesto a base de practicar las melodías según se organizaban en el canto llano, para lo cual tendrían amplia ocasión de ejercicio los estudiantes especialmente en el entorno religioso, como parte de su educación general. El primer tratado de Marcos Durán, el titulado *Lux bella*, precisamente contenía el conocimiento necesario para esta práctica. Como se estudiará en el capítulo VI, en la *Sumula de canto de organo* como novedad se añadió todo un completo apéndice de ejercicios dedicados al perfeccionamiento de la entonación y la lectura rítmica, único en su tiempo. Respecto al problema de la colocación de la letra con la música que cita Coclito (“textum suo loco applicare”), también es un problema que contempla Marcos Durán en la *Sumula*, donde da indicaciones explícitas aunque breves que, en el caso del canto sobre polifonía, vemos que presuponían un conocimiento previo de la misma actividad en el canto llano:

Item la letra ordenamos *servatis servandis* como en el canto llano. Algunas veces pasa la melodía de cada boz faziendo su melodía o pneuma en bozes que puede entrar letra, pero esto se sufre en disminución por la brevidad de las figuras, que en las figuras mayores no se sufre este modo de proceder (fol. b iii^v).

Según Coclito, para hacer contrapunto los alumnos aprenden las especies perfectas e imperfectas, y asimismo se contempla en la *Sumula* de Marcos Durán, en la que no sólo se enumeran estos intervalos, sino que además se desarrolla por extenso y en forma de tablas todas las posibles consonancias para dos, tres, cuatro o más voces. Además, Marcos Durán ofrece dos herramientas diferentes: tablas de intervalos y tablas de sílabas de solmización. Éstas últimas son claramente útiles al cantante improvisador, que lee (en el papel o en su cabeza) el *cantus* sobre el que imagina y canta la nota correcta para contrapuntar. Las tablas de intervalos numéricos, en cambio, parecen ser más apropiadas para el último estadio en el aprendizaje que cita Coclito, el de la

⁴⁰ Aunque la afirmación de Coclito a propósito de su supuesto aprendizaje con Josquin, no ha podido de hecho ser comprobada por ninguna otra fuente.

composición de polifonía a partir de ejemplos escritos, en los cuales se puede aplicar más fácilmente estas relaciones de intervalos que las de sílabas de solmización.

Estas tablas pueden tentarnos a tomar partido en la antigua disputa sobre composición simultánea o sucesiva: la idea expuesta por Edward Lowinsky por la cual a lo largo del tránsito del siglo XV al XVI se produjo un cambio en la manera de componer música, análoga al desarrollo de la perspectiva en las artes visuales, por el cual se pasó de la composición separada y ordenada de cada una de las voces en una composición polifónica, a una concepción vertical de la creación polifónica, en la cual la polifonía pasaba a ser resultado de la construcción simultánea de las sonoridades acordales y por tanto homofónicas. Bonnie J. Blackburn revisó hace unos años esta propuesta, a la luz de diversos testimonios teóricos y prácticos, centrando el problema en precisar la diferenciación entre los términos *res facta* y *cantare super librum* usados por Tinctoris en su *Liber de arte contrapuncti* de 1477, y su relación con las actividades que se podrían calificar como “composición” e “improvisación” (o contrapunto), respectivamente.⁴¹ Así, el contrapunto implicaría añadir una voz a otra, en sucesión, mientras que *res facta* correspondería a la consecución de una polifonía de “tres, cuatro o más partes”, generadas de manera simultánea, en la que todas las voces concuerdan unas con otras, efecto preferentemente conseguido en una obra escrita, aunque no de manera exclusiva.

En el tratado de Marcos Durán, en efecto, no encontraremos ninguna indicación sobre qué voz debe componerse primero a la hora de crear polifonía, pues se limita a considerar el Tenor como fundamento de la polifonía, puesto que no es sino canto llano y de ahí su importancia. Tampoco figuran consejos acerca de la construcción de melodías nuevas con entidad propia, ni siquiera los ejemplos que en otros tratados muestran cómo enlazar pares de voces en movimiento. La *Sumula* sólo trata de consonancias, de notas individuales que deben concordar unas con otras verticalmente, ya sea pensando sus relaciones como intervalos musicales definidos numéricamente, o imaginados en base a su posición dentro de los hexacordos del *gamut* (las deducciones) y por ellos identificados por su sílaba de solmización. La polifonía según Marcos Durán se trabaja fundamentalmente gracias al uso sistemático de detalladas tablas, las cuales permiten obtener numerosas combinaciones de voces, siempre consonantes. La disonancia no se sistematiza, y se admite como subproducto inevitable o propio de determinados momentos en la ejecución musical, como las síncopas o las cláusulas finales. ¿No significa todo esto acaso una muestra evidente del procedimiento de composición simultánea de Lowinsky? Si fuese este el caso, ¿se entiende pues que de este procedimiento compositivo lo que se obtiene es la *res facta* de Tinctoris, dado que las voces se van construyendo de manera simultánea, no consecutiva? ¿Dónde queda la diferenciación entre contrapunto como actividad propia del cantante que actúa *super librum*, y el compositor que construye la polifonía escrita, la *res facta*, de manera simultánea?

⁴¹ B. J. Blackburn, “On Compositional Process in the Fifteenth Century”, especialmente p. 260 y ss.

Tal como se expone en detalle en el citado texto de la profesora Blackburn, los testimonios de Tinctoris y otros teóricos del siglo XV son demasiado diversos y ambiguos como para no aceptar que las prácticas reales que permitían crear polifonía en el momento eran demasiado variables como para admitir una sistematización estricta. En vez de buscar categorías más o menos estancas, es necesario admitir un escenario de diversos grados en la práctica polifónica, en la cual el estadio más elemental correspondería a la improvisación de una nota contra otra, el llamado contrapunto en sentido estricto, para el cual basta con aplicar directamente las reglas de consonancia, o las reglas de movimientos posibles de pares de voces, dependiendo de la tradición dominante en el contexto del que se trate. Esta polifonía elemental será la más usada en todo tipo de contextos musicales, y se considerará la habilidad fundamental de todo cantante. Este *cantare super librum* básico se podrá realizar también por más de dos cantantes, generando así una polifonía más compleja en la que varios músicos improvisan voces que intentan ser consonantes todas entre ellas, pero sin poder evitar que algunas disonancias no buscadas se produzcan. El propio Tinctoris advertía de que cierto contrapunto no escrito, por su nivel de acierto, se puede considerar como *res facta*. La *res facta* más propiamente dicha será por ello polifonía tan bien coordinada, que evita las disonancias descontroladas, y esto se obtiene siempre planificando por anticipado el contrapunto de todas las voces y plasmando el resultado por escrito. Incluso en algunos contextos, ciertos cantantes serán capaces de contrapuntar (improvisar) sobre polifonía ya escrita (improvisar sobre canto de órgano), combinando pues en una práctica virtuosa en extremo las dos maneras básicas de trabajar la música a voces: la improvisación y la escritura. Domingo Marcos aporta herramientas en la *Sumula* que permiten ejercitarse la improvisación de dos o más voces sobre un canto dado, obteniendo una sonoridad homofónica que no busca el efecto contrapuntístico complejo, sino la consonancia segura y efectiva. En nuestra opinión, la razón no es otra sino el contexto en el que se desarrolla la actividad de nuestro autor: la obra se dirige a estudiantes que necesitan ejercitarse las destrezas básicas del canto polifónico, en unos años en que la polifonía más usada en la Península Ibérica no se basa en contrapuntos complejos ni en artificios más propios de los polifonistas franco flamencos. La polifonía homofónica, directa y simple, es característica entre otras de la tradición española, sin que por ello se deba considerar ningún tipo de “reacción”, al menos en nuestro contexto, hacia una práctica anterior diferente o más compleja – como habían sido los artificios propios del Ars Nova. El tratado de Domingo Marcos nos dará la clave para entender el contexto de aprendizaje musical real del momento en España, y por ende del producto que esperaríamos encontrar en la mayoría de centros musicales españoles. Todo ello no es óbice para admitir que en ciertos contextos particulares como pudiera ser la Capilla real, en la que desarrollaban su actividad algunos de los músicos de mayor nivel del país, junto con alguno foráneo, se llegase a realizar producción polifónica más compleja, equivalente en su estilo y confección a la que desarrollaban por esos años otros compositores de vanguardia en el extranjero.

Por todo esto, es razonable admitir que la dicotomía histórica que proponía Lowinsky entre composición simultánea o sucesiva, llegado el final del siglo XV en el

que nos vamos a centrar, es realmente una cuestión de estilo, en lo cual podemos perfectamente coincidir con la opinión de J. A. Owens.⁴² Además, añadimos nosotros, es una cuestión de competencia del músico o músicos implicados: el cantante principiante seguirá estrictamente las reglas de consonancia y realizará una polifonía simultánea simple pero efectiva. La misma práctica servirá para tres o más cantantes que realizan el “canto del viso” de Marcos Durán, o del anónimo tratadista sevillano del manuscrito del Escorial, o de tantos otros tratadistas españoles del momento. El músico entrenado, trabajando en el contexto de una capilla musical en un entorno de alto nivel social y por consecuencia artístico, podrá llegar a imaginar combinaciones polifónicas de voces más sofisticadas, en las cuales las reglas de consonancia se sumarán al tratamiento de la disminución y de la disonancia para generar una *res facta* más característica de la composición sucesiva, y además generalmente por escrito, en la que las voces presentan una integridad horizontal que se combina con su corrección sonora vertical.

En definitiva, a pesar del uso del término “composición” en el título de la *Sumula de canto de organo*, resulta necesario reconocer que la actividad musical en cuanto a creación de polifonía que se pueda derivar de las enseñanzas contenidas en el último tratado de Marcos Durán, se basa en un importante componente técnico y casi automático, del cual resulta ajena toda aspiración puramente estética – por otra parte, anacrónica en el contexto en el que nos situamos. Como ya anotó Howard Mayer Brown,⁴³ no se van a encontrar tratados sobre “composición libre”, o textos que ayuden al aprendiz de compositor en su tarea con una cierta profundidad e intencionalidad estética hasta mediados del siglo XVI, y por ello textos como el caso de la *Sumula* y otros que tendremos ocasión de discutir, resultan ser en definitiva guías básicas, o compendios de las reglas fundamentales que ayudan a coordinar voces en consonancias adecuadas. Ninguno de ellos tratará de la idea musical, de la forma musical, de las diferencias entre géneros, de la evolución del discurso melódico, o de la misma progresión del efecto armónico resultante de la combinación de voces, en un marco amplio como sería un movimiento completo de misa, un motete, o una canción profana polifónica. No podemos sino concluir que estos tratados teóricos hasta finales del siglo XV, pretenden ayudar en la formación de ejecutantes hábiles en el desarrollo de polifonía sobre cantos dados, pero no “compositores” en el sentido decimonónico del término, el que todavía usamos generalmente en nuestros días.

⁴² J. A. Owens, *Composers at work*, p. 33. Respecto a las cuestiones estéticas aplicadas al pensamiento musical tardo medieval, en relación con el resultado sonoro de estas prácticas, son interesantes las reflexiones de R. C. Wegman en “Sense and sensibility in late-medieval music”, pp. 299-311.

⁴³ H. M. Brown, “Emulation, Competition and Homage: Imitation and Theories of Imitation in the Renaissance”, p. 9.

3. A propósito de la improvisación

La enseñanza contenida en la *Sumula de canto de organo* de Marcos Durán permite adquirir destrezas para realizar una polifonía que no está escrita en su totalidad. A partir de una melodía dada, un canto llano que se quiere realizar a varias voces, los cantantes podrán ejecutar nuevas melodías superpuestas gracias a los diversos recursos que proporciona el tratado. Para calificar esta actividad, utilizaremos de manera continua la expresión “improvisación”, sobre la que cabe apuntar algunas reflexiones.

El canto de voces no escritas en la tradición europea está bien documentado desde los tiempos carolingios, pues así aparece en los primeros tratados que contienen ejemplos de *organum*. No parece sensato dudar que esta práctica se cultivó de manera general en la mayor parte de Europa, aunque con la variabilidad local que cabe esperar de una práctica basada en una transmisión oral: no se va a encontrar una descripción detallada de cómo realizar estas improvisaciones polifónicas hasta el siglo XV, cuando la práctica tiene ya al menos cuatro siglos. Hacia 1412, Prosdocio de Beldomandi habla del *modus cantandi cantum planum binatim*, para el que se requieren habilidades especiales como cantante, e incluso diferencia entre *cantus vocalis et scriptus* (*Contrapunctus*, II.2), que en realidad es equivalente al *discantus simplex* que ya había expuesto en su tratado de 1336 Petrus *dictus Palma ociosa* (*Compendium de discantu mensurabili*, fol. 60a). Pero en todo este siglo ya es bien común por toda Europa un sistema de canto improvisado a la vista en el que se favorecen las consonancias imperfectas, sea el *faburden* o el *gymel* inglés, el *fauxbourdon* continental o el fabordón en España. Como mínimo desde el tratado de Fernand Estevan, en 1410, tenemos constancia de que se hable en la Península Ibérica de “contrapunto”, y que el término se contraponga siempre a la expresión “canto de órgano”, prefigurando la diferenciación que décadas después hará Tinctoris cuando trate del “cantare super librum” y de la “res facta”.

La práctica de este arte como tal está perfectamente sintetizada por ejemplo en la descripción que hace Reinhard Strohm, aunque él intenta diferenciar esta práctica de lo que sería la auténtica improvisación.⁴⁴ Para Strohm, el hecho de que esta técnica fuese en gran parte “premeditada” y totalmente “memorística”, basada en patrones musicales previamente aprendidos, es suficiente para descalificarla como auténtica improvisación. Nosotros no compartimos este razonamiento, pero aunque coincidimos con el autor en que al público le era indiferente si la música que se tocaba era o no improvisada, tampoco estamos de acuerdo en que para el músico fuese ésta una circunstancia intrascendente. Las partituras de aquella época que conocemos hoy, podían ser usadas como guiones de interpretación sobre las que los músicos del momento “improvisaban”, tanto adornando las melodías originales, escritas con mayor o menor sencillez, como creando variaciones “in situ”, lo que en la cultura anglosajona acostumbra a denominarse práctica “ex tempore”, por lo que desde luego creemos que sí debía ser

⁴⁴ R. Strohm, *The Rise of Euroean Music, 1380-1500*, p. 550.

relevante para los intérpretes tocar con música o sin música escrita delante.⁴⁵ Creemos que Ernest T. Ferand ya sintetizó el problema con extrema claridad cuando afirmó que en el Renacimiento y el Barroco, no todo lo que parece improvisación se improvisaba realmente, mientras que se pueden encontrar de continuo composiciones que se podrían llamar más adecuadamente improvisaciones.⁴⁶ El auténtico problema es por supuesto discernir la situación real en cada caso concreto.

En una época en la que no existe el concepto de “obra maestra” o de “repertorio” como lo entendemos hoy, nos parece lo más lógico suponer que los músicos, incluso cuando interpretaban piezas muy conocidas, se permitían libertades que podían llegar al extremo de considerarse improvisaciones sobre el material original, cualquiera que fuese la forma que éste presentase: un canto monofónico escrito, una melodía conocida, o un tejido polifónico completo. Los problemas que representa el uso del término improvisación a la hora de estudiar un tratado como la *Sumula de canto de organo* que nos ocupa son en definitiva diversos, y relativos a enfoques múltiples sobre el fenómeno musical en sentido amplio, algunos referentes a meras cuestiones terminológicas, pero otros que afectan a los mismos fundamentos de la práctica musical y el pensamiento que rige a ésta. Apuntemos a continuación algunas de estas cuestiones:

- a. ¿Existía realmente una teoría de la improvisación? ¿Era ésta diversa de la teoría de la composición? En los años de la *Sumula* la teoría musical se iba liberando definitivamente de las convenciones medievales de la tratadística escolástica y boeciana, especialmente arrastrada por las novedades conceptuales del humanismo. Particularmente en España incorpora de manera decidida enfoques prácticos y utilitarios, no sólo en las llamadas Artes de canto llano, sino en los primeros textos españoles sobre polifonía, alguno pionero en Europa en incorporar la noción de “Música práctica” directamente al título del mismo tratado, como la obra de Ramos de Pareja, y pionero en cuanto al enfoque estrictamente práctico como la de Marcos Durán que nos ocupa. Pero a pesar de ello, ninguna de estas obras es explícitamente un tratado de improvisación ni de composición: constituyen compendios de fundamentos teóricos que tienen siempre aplicaciones directas en la práctica, las cuales se efectúan por medio de herramientas especialmente ideadas para obtener un resultado musical, que puede resultar ser tanto escrito como improvisado. En el caso del tratado de Marcos Durán, las tablas y relaciones de consonancias y sílabas de solmización, con diversas tipologías que tendremos ocasión de estudiar al detalle, permiten en unos casos su aplicación en polifonía escrita, pero en otros claramente su aplicación a la improvisación vocal. Además, queda claro que para Domingo Marcos, las competencias del buen cantante van más allá de la correcta ejecución de la música escrita, o de una sencilla improvisación homofónica con

⁴⁵ La práctica paralela de recitación poética y cantada improvisada, está bien documentada en la corte aragonesa de Nápoles, bajo Alfonso el Magnánimo y su hijo Ferrante. Véase R. Strohm, *op. cit.* p. 551; también A. Atlas, *Music at the Aragonese court of Naples*, pp.82-83 para el caso de Serafino dall'Aquila.

⁴⁶ E. T. Ferand, “Improvised vocal counterpoint in the Late Renaissance and Early Baroque”, p. 129.

la aplicación de estas tablas. Al final del tratado encontraremos un conjunto de ejercicios de entrenamiento vocal único, cuya práctica podía permitir alcanzar unos niveles de casi virtuosismo que dan indicio del tipo de cantante que Domingo Marcos tiene en mente a la hora de realizar su tratado. Y este cantante no solo lee correctamente, sino que improvisa con elevada habilidad técnica, y con pleno conocimiento de las deducciones y alteraciones (conjuntas) correctas en cada momento. Además, la formación del cantor de contrapunto debe iniciarse desde joven, como así era costumbre en los coros españoles del momento. Recordemos cuan significativa son a este respecto las palabras de Johannes Tinctoris que, al final de su *Liber de arte contrapuncti* (III.9) de 1477 afirmaba no haber conocido ningún buen músico que hubiese comenzado su entrenamiento de “cantar sobre el libro” (improvisar contrapunto) por encima de los veinte años de edad. En el contexto de la enseñanza del contrapunto en España, como van a demostrar las técnicas contenidas en la *Sumula* de Marcos Durán, el lenguaje de la polifonía se aprendía fundamentalmente a base de recursos orales e improvisatorios, susceptibles en todo caso de ser copiados en forma escrita si se daba la circunstancia necesaria o apropiada.

- b. ¿Qué consideración tenía en el momento la música escrita respecto a la improvisada? Seguramente, como decimos, lo más común era encontrar el término medio: música improvisada sobre una composición previa, incluyendo una polifonía o canto de órgano completo. La posición que favorece la música escrita frente a la no escrita es característico de nuestra visión actual sobre el tema, pero no es en absoluto algo completamente ajeno a los años de Marcos Durán, e incluso anteriores. Sólo hay que considerar las palabras de asombro con que Juan Bermudo, en su *Declaración de instrumentos musicales*, recordaba el coro que improvisaba en la capilla del arzobispo de Toledo, cuyos cantores echaban un contrapunto que «si se puntara, se vendiera por buena composición». Claro que no hay que suponer aquí una diferencia de estatus entre contrapunto escrito o improvisado: basta con admitir que Bermudo tan sólo hace referencia al grado de complejidad, y éste es un criterio que puede permitir diferenciar música vocal improvisada de la escrita en los testimonios que han llegado a nuestros días. Sin dejar de recordar que los términos medios también deben existir: música escrita de alto nivel de artificiosidad, ajena en su casi totalidad a la improvisación; música escrita pero con embellecimientos cuya técnica delata la base improvisatoria, por el tipo de fórmulas o giros melódicos o por su relación con los “pasos” o motivos tan presentes en los tratados especialmente en el siglo XVI; o música escrita de extremada simpleza, la cual sería susceptible de embellecimiento en la práctica, por lo que la fuente escrita funcionaría a modo de borrador o recordatorio básico para el ejecutante. Aquí podemos proponer un factor añadido de decisión: el del grado de consonancia o coordinación entre las voces del contrapunto escrito: en 1477 Tinctoris avisaba de la imposibilidad de coordinar todas las voces en un contrapunto improvisado, por lo que se limitaba a exigir que al menos cada una coordinase con el Tenor. En una polifonía pensada sobre el papel, esta

coordinación será posible (seguramente incluso exigible) y delatará precisamente su carácter propio, más o menos ajeno a la improvisación. En cada caso, por último, será necesario asociar tanto la fuente como la música en sí al contexto en el que se va a utilizar, puesto que no tendrá el mismo nivel de desarrollo y embellecimiento improvisado una música para una ocasión de cierta solemnidad o seriedad que otra para contextos festivos o de entretenimiento. En este sentido los documentos relativos a oposiciones para los puestos de canto en los coros, dan en esta época y en las siguientes un alto valor a la capacidad improvisatoria del candidato, evidenciando que en ese contexto profesional concreto el improvisador era como mínimo igual de considerado que el compositor de polifonía escrita. O incluso más: un “compositor” con nombre y apellidos, que escribe su música y tiene prestigio, es un personaje que se asocia a los grandes centros de poder a los que ayuda a dar lustre y magnificencia. Un buen improvisador, es el artesano imprescindible en toda capilla que de manera habitual realiza polifonía improvisada sobre los cantos de la liturgia.

- c. ¿Cuál es el grado de fiabilidad de identificación de una fuente con respecto a su relación con la improvisación? El grado de complejidad que acabamos de señalar sería aparentemente un indicador adecuado, pero puede llevar fácilmente a engaño: una fuente aparentemente simple, con una polifonía sencilla, no tiene porqué asociarse necesariamente a una práctica improvisatoria importante, la cual se deriva de los grados de libertad que tales tipos de fuente permiten. Pero por contra, tampoco tiene que ser considerada necesariamente el producto de un compositor de escasa habilidad o experiencia, e incluso cabe preguntarse acerca de la lógica que lleva a incluir una pieza aparentemente sencilla, por ejemplo en una recopilación, junto a obras notablemente más sofisticadas. Sirva como ejemplo del caso las dos versiones polifónicas presentes en el Cancionero de la Colombina del fragmento del Canto de la Sibila “Juycio fuerte sera dado”, una anónima de polifonía muy simple, y otra atribuida a Triana con una polifonía más sofisticada.⁴⁷ La versión sencilla no tiene que ser forzosamente obra de un autor menor o inexperto, puesto que puede ser simplemente un apunte de la estructura polifónica básica sobre la que luego los cantantes improvisan embelleciendo en el momento de la ejecución, quizás siguiendo una práctica más antigua o tradicional. Al encontrarse ambas recopiladas en la misma colección, sin diferencias reseñables de notación que apunten a otra cosa, sería posible considerar la versión más sencilla, y en este caso además anónima, propia de una tradición más antigua de polifonía improvisada en España, y la más sofisticada de Triana como propia de un contexto más moderno, en el que no sólo la polifonía se complica por influencia

⁴⁷ Véase sobre el contexto de uso de estas versiones concretas del refrán del Canto de la Sibila, M. C. Gómez, “La polifonía vocal española del Renacimiento hacia el Barroco”, p. 86. También de la misma autora, “El Canto de La Sibila: Orígenes y Fuentes”, pp. 35–70. Sobre el uso de este canto en la Catedral de Sevilla, véase J. Ruiz, “The libro de la Regla Vieja of the Cathedral of Seville as a musicological source”, p. 259.

de las corrientes musicales del momento, sino que la propia necesidad del compositor de demostrar sus capacidades y dejarlas por escrito se inscribe en la modernidad que representa a finales del siglo XV e inicios del XVI la figura del compositor de prestigio, al servicio de las casas nobles o los ricos cabildos catedralicios.

- d. En definitiva ¿cómo entender una pervivencia importante del contrapunto improvisado en los años de Domingo Marcos? La polifonía escrita ya había recorrido un largo camino a finales del siglo XV, y alcanzado cotas artísticas del máximo nivel de la mano de numerosos autores, cuyas obras habían recorrido el continente y eran conocidas en mayor o menor medida por los músicos que se movían en los altos círculos sociales de cada región, en las capillas nobiliarias o en las sedes religiosas económicamente más dotadas.⁴⁸ Además, era de tener en cuenta la influencia que debían ejercer los compositores extranjeros, especialmente los franco-flamencos que viajaron a España y formaron parte de la red de contactos entre las cortes de los Reyes Católicos y la borgoñona, dejando testimonios musicales de su influjo como el Cancionero de Segovia y su importante colección de polifonía extranjera. Pero toda esta actividad con su producción asociada, con sus actividades musicales particulares, no había conseguido en España (ni en otras partes de Europa) hacia 1500 arrinconar otra tradición diferente, la del canto polifónico improvisado, la que testimonian en su obra los tratadistas españoles como vamos a comprobar en el caso de Marcos Durán. Es cierto que las capillas de los Reyes Católicos crecieron de continuo a lo largo de su reinado, especialmente a partir de 1500, pero también lo es que la gran mayoría de los músicos de estas capillas eran españoles, como lo habían sido en las capillas anteriores de Juan II o de Enrique IV (también en la napolitana de Alfonso V el Magnánimo). Algún extranjero notable se encuentra al servicio de los monarcas españoles, como Juan de Urrede, y otros importantes como Pierre de la Rue y Alexander Agricola acompañaron en su viaje a España a Felipe el Hermoso, pero son excepciones que por otro lado no implican en absoluto un aislamiento español respecto a la vida musical europea, puesto que a la vez diversos músicos españoles se movieron entre España y el Reino Aragonés de Nápoles, y numerosos cantores españoles trabajarían en la capilla papal en Roma.⁴⁹ Aceptando una prevalencia

⁴⁸ Podemos recordar en este sentido el revelador testimonio que constituye la lista de compositores europeos del momento, que inserta en su texto el autor sevillano anónimo del tratado de 1480 hoy conservado en el Escorial (Ms. c-III-23), lista equiparable a la que presenta por su parte Tinctoris, así como las citas a obras concretas que se encuentran en los textos de los tratadistas españoles, incluyendo el mismo Marcos Durán en la *Sumula*.

⁴⁹ La estancia de la capilla flamenca de Juana, la hija de los Reyes Católicos y viuda de Felipe el Hermoso, cuyo cuerpo se negó a enterrar hasta 1508, a los dos años de la prematura muerte de éste, despidiendo así a los músicos flamencos que retenía consigo, debe considerarse una situación excepcional. Véase M. C. Gómez, *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 2, p. 35. M. Fernández Álvarez, *Juana la Loca*, p. 151 y ss. Sobre la Casa Borgoñona de la Reina Juana de Castilla, R. Domínguez, *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos*, p. 621 y ss. y para la del Rey Felipe I el Hermoso, en la misma obra p. 557 y ss. El modelo borgoñón que en el caso del breve reinado de Juana y Felipe se podría considerar un paréntesis en su momento, se retomará con la llegada al trono del hijo de ambos, Carlos V, en 1515. Carlos adoptará el ceremonial borgoñón para organizar su casa, que seguirá en

de músicos españoles en España, y una mayor presencia del canto polifónico tradicional frente a la producción foránea de tipo franco-flamenco, la situación contrasta enseguida con la que se vive en otras expresiones artísticas del momento en los reinos españoles, en los que la aceptación del arte y los artistas nórdicos ha llevado a hablar incluso de una época de arte “hispano-flamenco” entre 1435 y 1500, aproximadamente.⁵⁰ La figura de Isabel la Católica y su marcado gusto flamenquizante son en este punto aspectos fundamentales.⁵¹ Una discusión a fondo del problema excede los límites de este trabajo, pero podemos apuntar algunas ideas fundamentales. En primer lugar, la necesidad de diferenciar el papel de representación y “magnificencia” que la producción artística nórdica tenía sobre todo en la Castilla de este siglo, respecto del lugar que la música polifónica tenía especialmente en las celebraciones religiosas, impregnadas en los reinos hispanos de un ascetismo cercano a la “devotio moderna”. Será quizás adecuado reservar un posible carácter de “arte” a la polifonía cortesana, profana, en la que sí pueden florecer los ingenios contrapuntísticos de influencia franco-flamenca, y admitir que la mayor parte de la polifonía cantada en los reinos hispanos en el siglo XV, la que se escuchaba en la mayor parte de los coros, era una música austera por el propio sentido religioso del acto para el que se realizaba, en el cual no había lugar excesos o ingenios al modo extranjero. En un plano más estrictamente musical, la tradición de formación de niños de coro en las catedrales españolas, en ocasiones de mano de compositores de primer orden y bien documentada, parece ser una razón de suficiente peso que explique la escasa necesidad que podía haber de cantores extranjeros que aportasen una instrucción musical con sus características propias, aunque no debe ser la única. Otra relacionada con esta es la existencia de una manera particular y característica de cantar en España, testimoniada por diversas fuentes del momento, como se estudiará en sucesivos capítulos, que haría difícil la inclusión de cantantes extranjeros en los coros o capillas de españoles. En nuestra opinión se puede añadir más motivos. Las particularidades del repertorio cantado en España tienen a su vez que tener influencia en este asunto. Así, géneros polifónicos que triunfan a partir de la segunda mitad del siglo XV en España como el villancico, por nombrar uno que se cantaba en romance, se ejecutan de manera homofónica principalmente, con sonoridades coincidentes con las resultantes de aplicar las técnicas presentes en los tratados españoles como la *Sumula de canto de organo*. Además, de gran parte del repertorio navideño que ha sobrevivido – no sólo en España – queda el

paralelo con la de su madre Juana (quien mantuvo el título de Reina) hasta el fallecimiento de ésta en 1555. Algunos miembros de la casa de Juana acabarían integrándose junto con los de la casa de Carlos V en la del nuevo monarca Felipe II, a partir de 1556. Véase también K. Kreitner, *The Church Music of Fifteenth-Century Spain*, p. 10.

⁵⁰ J. Yarza, “El arte de los Países Bajos en la España de los Reyes Católicos”, p. 138. En este texto el autor detalla la red de relaciones comerciales que enlazaban los reinos hispánicos, especialmente Castilla, con los grandes centros comerciales de Flandes y Brabante, por las que circularon las creaciones y los artistas del momento.

⁵¹ Al respecto de este asunto, véase de R. Domínguez Casas, “The Artistic Patronage of Isabel the Catholic: Medieval or Modern?”, p. 123 y ss.

texto, no la música, lo que apunta tanto a la aplicación de música ya conocida a nuevas letras, como a la utilización de técnicas improvisatorias para la realización de tal repertorio.⁵² En el entorno de la alta cultura española del momento se vivía además un ambiente de nacionalismo incluso lingüístico por el que se favorecía lo español frente a lo extranjero, como tendremos oportunidad de discutir en el próximo capítulo. Esta actitud podía incitar a aceptar con ciertas reservas las novedades musicales que viniesen de músicos foráneos, favoreciendo en cambio la producción de canto en lengua propia, con sus técnicas de realización asociadas. Pero cabe aducir una razón más y de no poco peso. Tratados teóricos como la *Sumula de canto de organo* demuestran unas técnicas específicas tanto de realización de la polifonía como de aprendizaje de su ejercicio, diferenciables de prácticas como las de la tradición franco-flamenca que se imponía en Italia, técnicas específicas que en el caso español proporcionaban una formación particular de los cantores en España, los cuales en definitiva eran los que conformaban el paisaje musical de las catedrales o las capillas nobiliarias y reales del momento. La formación específica con esas técnicas podían así representar un obstáculo para la asimilación masiva de extranjeros educados con otro tipo de prácticas, sin que esto signifique despreciarlas por completo: una figura como Enrique Tich en Sevilla, Urrede en Salamanca, o la producción perfectamente internacional de compositores como Juan Cornago o Bernardo Ycart testimonian el conocimiento por los españoles más formados de los estilos foráneos. No obstante, la tradición teórica musical vigente en España y que evidencian los tratados de fin de siglo, podía ser suficientemente específica como para que un autor importante como Ramos de Pareja, desplazado a Italia en los años ochenta del siglo XV, encontrase entre sus colegas extranjeros un rechazo firme, no sólo a causa del carácter del propio Ramos, sino por los para ellos originales planteamientos heredados del entorno educativo salmantino del que procedía. Pero la situación general evolucionará a lo largo del siglo XVI, en el que la importancia del aspecto escrito de la composición polifónica aumentará de continuo, de la mano de las novedades musicales así como de los teóricos que reflejarán, en otros países como en España, los nuevos modos de creación musical que se registran en las fuentes conservadas, manuscritas e impresas.

⁵² Para el caso de los villancicos y el repertorio navideño en los siglos XV y XVI, véase M. C. Gómez, “La polifonía vocal española del Renacimiento hacia el Barroco: el caso de los villancicos de Navidad”, p. 95 y ss. Para el panorama general de la polifonía profana española del XV a partir de los testimonios del momento, de la misma autora “La música laica en el Reino de Castilla en tiempos del Condestable Don Miguel Lucas de Iranzo (1458-1473)”, especialmente pp. 40-41. Ciertamente en tiempos de los Reyes Católicos se conocen cancioneros polifónicos en francés, como el que se cita en el inventario del Alcázar de Segovia de 1503 (M. C. Gómez, *op. cit.* p. 31), pero es necesario tener presente la diferenciación entre polifonía profana y la religiosa, por el diverso contexto en el que se usan ambas, y por la diferente permeabilidad a las novedades que este contexto puede implicar. Todavía más delicado es valorar la presencia de cancioneros con polifonía en francés en España con su uso real como fuente para la práctica musical, o el grado de aceptación que los fundamentos contrapuntísticos que originan tal repertorio tenían entre los teóricos españoles, cuando los testimonios que tenemos reflejados en sus tratados precisamente no profundizan en el estilo de tales composiciones.

PRIMERA PARTE: EL CONTEXTO

**Humanismo musical en la España del siglo XV y la educación musical
universitaria**

Capítulo I. Humanismo musical en la España del siglo XV

España nunca da flores,

mas fruto útil e sano

(Fernán Pérez de Guzmán)

Con estos concisos y sencillos versos, Fernán Pérez de Guzmán resumía hacia 1453 las diferencias – a su juicio – entre la cultura española y la italiana de su época, en su poema *Loores de los claros varones de España*.⁵³ En tan pocas palabras, sin sospecharlo, condensaba hace más de cinco siglos un importante aspecto de la problemática a propósito de la recepción del humanismo en los reinos españoles del Cuatrocientos. Todavía con menor sospecha, apuntaba además al tema central que nos ocupa en este nuestro capítulo inicial. A lo largo del siglo XV, la élite intelectual de España era consciente del movimiento que se estaba produciendo a nivel cultural en pleno Renacimiento italiano, y las diferencias entre lo que se producía a uno y otro lado de este extremo del Mediterráneo, eran ya evidentes para un autor como Pérez de Guzmán, y apuntaban hacia el pragmatismo y la utilidad del producto cultural español del momento. Ciertamente, el humanismo filológico italiano fue recibido en España de la mano de múltiples intelectuales, como el mismo Pérez de Guzmán, ya fuera en Castilla como en Aragón, por el camino de Aviñón primero, como gracias a los importantes contactos conciliares de principios del Cuatrocientos, o por vía del reino Aragonés de Nápoles después. Ese humanismo foráneo sería moldeado según las circunstancias políticas, sociales y culturales propias de los reinos peninsulares, circunstancias incompatibles en muchos sentidos con los planteamientos propios de las repúblicas italianas, por lo que llegará a adoptar formas propias y características. En el caso de la teoría musical, la particularidad española se materializará precisamente en lo que ya nos anticipaba Pérez de Guzmán: los prácticos tratados musicales de fin de siglo, que constituyen un fruto útil y desde luego, bien sano.

La *Sumula de canto de organo* de Domingo Marcos Durán, ejemplar destacado de esta cosecha cultural, se imprime y publica hacia 1503 en Salamanca, ciudad de primera importancia como sede universitaria y como foco cultural en la Castilla del siglo XV. Por ello, antes de introducirnos en el contenido mismo del tratado, será necesario considerar dos aspectos fundamentales para contextualizar la obra y entender su estructura y contenido: su posición dentro de una posible corriente de humanismo musical español, y su relación con la enseñanza musical en la universidad salmantina. Esta última cuestión será objeto del capítulo siguiente; en el presente se va a considerar

⁵³ Fernán Pérez de Guzmán, *Loores de los claros varones de España*, en *Cancionero Castellano del siglo XV*, vol. I, pp. 711-712. Véase sobre el contexto de este autor J. M. Monsalvo “Poder y cultura en la Castilla de Juan II”, p. 53; también S. Schlelein, “Vaciando entre Edad Media y Renacimiento”, pp. 101-102. Fernán Pérez de Guzmán (hacia 1370-1460), fue sobrino del Canciller Pero López de Ayala y tío del marqués de Santillana, Íñigo López de Mendoza.

el problema del humanismo musical en el Renacimiento español, y la posición de la *Sumula* en ese contexto.

1. ¿Un Renacimiento musical en España?

En 1985 Claude V. Palisca daba inicio a su influyente obra *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought* con una pregunta que hemos querido parafrasear aquí: “An Italian Renaissance in Music?”.⁵⁴ El autor proporcionaba en la introducción de su libro un marco conceptual de definición de las novedades en cuanto a la actividad y el pensamiento musical europeo de los siglos XV y XVI, novedades expresadas como una actividad fundamentalmente italiana, pero posibilitadas gracias al imprescindible aporte de los autores franco-flamencos. Palisca exponía la noción generalmente aceptada del Renacimiento artístico como un *movimiento* de ideas y personas, tanto en las artes como en el pensamiento, desde Italia hacia el resto de Europa, mientras que en el caso de la música, éste sería un fenómeno de sentido contrario, transcurriendo desde Francia y Países Bajos hacia el resto del continente. La música en el Renacimiento, según la idea dominante, sería pues un arte fundamentalmente nórdico, ya que los grandes compositores del siglo XVI procedían del norte de Francia y los estados borgoñones.⁵⁵ Estos artistas atravesaban el continente en dirección sur para encontrar el terreno óptimo donde desarrollar su actividad en los centros de poder de la Península Itálica.

Es evidente que con este planteamiento general se destacaba un eje principal de traspase y desarrollo cultural, en lo referente a la música, que cruzaría el continente europeo, desde los Países Bajos hasta el Norte de Italia, en un proceso por el que se excluyen del sistema las regiones exteriores a este eje, tanto por el oeste como por el este. Los países así marginados, desde España o Portugal por el oeste, hasta Alemania o

⁵⁴ C. V. Palisca, *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, p. 1 y ss. Este volumen venía en definitiva a cumplir con el ambicioso plan de estudios respecto al tema, propuesto casi cuarenta años antes por P. O. Kristeller, en un artículo más tarde reimpreso en *Renaissance thought and the arts*, pp. 142-162.

⁵⁵ El término francés *Renaissance*, usado primero por Jules Michelet en 1855, cinco años después es adoptado por J. Burckhardt (*Die Kultur der Renaissance in Italien*; pero véase en cambio las reflexiones de E. Panofsky, *Renacimiento y Renacimientos en el arte occidental*, p. 36, n. 10; p. 241 y ss). Enseguida A. W. Ambros y H. Riemann lo adoptaron para definir el periodo musical hasta el 1600. H. Besseler, en función del individualismo como carácter definitorio, llegaba a incluir el Ars Nova de Philippe de Vitry en el Renacimiento (sobre la noción de Renacimiento desde el punto de vista de los músicos de la época, menos rupturista que continuista, véase J. A. Owens, “Music Historiography and the definition of Renaissance”, p. 305 y ss). La idea de Renacimiento expuesta por J. Burckhardt, según Palisca, contraponía la noción de individualismo a la conciencia colectiva del hombre medieval, siendo Dante el profeta de esta fuerza espiritual e independiente. Otras características clave señaladas por Burckhardt eran el patronazgo de los tiranos de las ciudades italianas, la revitalización del Mundo Antiguo, el redescubrimiento de la naturaleza, o la exploración geográfica. Con el tiempo, este cuadro ha ido incluyendo a otros países nórdicos, y a corrientes intelectuales y religiosas como el erasmismo o la Reforma. La explicación de este fenómeno en Italia, o en Borgoña, se ha basado además en el crecimiento de una sociedad urbana, con comercio e industria a gran escala, y en la aparición de grandes fortunas privadas en manos de familias dirigentes, las cuales patrocinaron el arte y la enseñanza laicos. El modelo ideal en que basarse era la Antigüedad clásica, diferenciada del inmediato y supuestamente oscuro pasado medieval, fundamentalmente religioso.

los países del Este inmediato, adquieren por ello el carácter de “zonas periféricas” respecto a la corriente cultural principal, o tal y como las calificaría Reinhard Strohm de manera más amable, “tradiciones laterales” respecto a una no obstante preeminente “tradición central”. Las regiones europeas que se señalan como “periféricas” o “laterales” podían recibir en el mejor de los casos el beneficio de ser admitidas en el contexto renacentista musical de manera tardía, ya en el siglo XVI.⁵⁶ Aunque es evidente que esta exposición ya ha tenido tiempo de ser reconsiderada y matizada ampliamente, especialmente por lo que se refiere a esas regiones “periféricas” a la corriente principal – para las que se han ido sucediendo nuevos estudios que han permitido definir los parámetros de su Renacimiento particular – no es menos cierto que queda todavía tarea por realizar, en especial para cuestiones concretas como es el desarrollo de la teoría y el pensamiento musical a nivel local, en esas mismas regiones. La evidencia que nosotros vamos a exponer, así como los razonamientos que derivaremos de ella, desde luego no van a contradecir la existencia de este eje cultural, pero sí van a ayudar a entender y contextualizar más adecuadamente el papel particular y la significación de estos centros “periféricos”, en concreto por lo que respecta al caso español, y más específicamente para el tema de la teoría musical. Además, insistiremos en que cuando se trate del Renacimiento y el Humanismo italianos, se debe incluir también el Sur de la Península Itálica, donde actuaron de hecho Petrarca o Boccaccio, donde además floreció una tradición de estudios griegos bajo los dominios de los Hohenstaufen y de los Anjou, pasados los cuales recibió un impulso nuevo y definitivo bajo el reinado de Alfonso el Magnánimo y su hijo Ferrante.⁵⁷

¿Cuáles son las características de este humanismo musical italiano, según Palisca? ¿Es éste marco conceptual asimilable, y en qué medida, a la situación española del momento? Vaya por delante la advertencia de la trampa que puede significar ensayar una confrontación entre un modelo idealizado de lo que serían el “Renacimiento” o el Humanismo como fenómenos italianos, y todo aquello que sea observable y comparable en territorio ajeno, en este caso el español. De la misma manera que la obra fundamental de Jacob Burckhardt *La cultura del Renacimiento en Italia* de 1860 proporcionó el marco sobre el que desarrollar una idea particular de Renacimiento, el italiano, los planteamientos de Palisca permiten – salvando las distancias y con todas las prevenciones necesarias – ensayar una aproximación similar para el caso del humanismo musical, y su especial incidencia en el campo de la teoría musical. Como ya se ha discutido por extenso en otros lugares, entender como anomalía todo aquello que

⁵⁶ Sobre las nociones de “periférico” y “central”, y otras contraposiciones derivadas, como “oral-escrito”, “improvisación-composición”, “árcaico-avanzado”, véase L. Treitler, *With Voice and Pen*, p. 84-85. Sobre los términos propuestos por R. Strohm, *The Rise of European Music, 1380-1500*, p. 62. La producción española no llega a ser considerada individualmente, a criterio de este autor, entre esas tradiciones laterales a las que se refiere en su libro, hasta llegar al último cuarto del siglo XV. Strohm reconoce heredar la idea de Gustave Reese de “difusión” de la música renacentista desde un núcleo central de países, Francia, Italia y los Países Bajos, hacia el resto de Europa. Respecto a la respuesta actual al “mito” de la supremacía musical borgoñona iniciada en 1980 por Paula Higgins, es muy interesante la reciente exposición de J. Alden en *Songs, Scribes, and Society*, pp. 39-47.

⁵⁷ Véase una enriquecedora discusión sobre el desempeño de estos primeros humanistas en el Sur italiano en J. H. Bentley, *Politics and Culture in Renaissance Naples*, p. 40 y ss.

no coincida con el patrón idealizado que se toma como modelo, puede llevar a visiones distorsionadas de una realidad particular, que bloquean el avance del conocimiento o, peor todavía, lo derivan por sendas equivocadas y estériles.⁵⁸

En primer lugar debemos considerar la principal corriente intelectual, tal cual fue el Humanismo en sentido general: la revalorización de la gramática, retórica, poesía, historia, filosofía moral, (los *studia humanitatis* tal como los define Paul Oskar Kristeller, quien además propuso una influyente periodización del fenómeno en Italia), interés luego extendido a las otras ramas de la filosofía, matemáticas, ciencias naturales y de manera más tardía, también a la música. En el primer humanismo italiano del siglo XIV, representado por los precursores centrados en la revalorización de los literatos latinos clásicos (Dante, Petrarca, Boccaccio) no se prestó atención realmente a la música. Pero sí lo haría la siguiente generación de humanistas: Vittorino da Feltre, Marsilio Ficino, Giorgio Valla. Vittorino incluye la música en su escuela humanista en la corte de Mantua de Gianfrancesco Gonzaga (1424), en la cual el estudio de la gramática y la literatura latinas y griegas era el corazón del programa. El profesor de música, Johannes Gallicus de Namur (o Legrense, 1415-1473) se considera tradicionalmente el primero en notar que los modos eclesiásticos no eran los mismos que los de los antiguos griegos que exponía Boecio en su tratado.⁵⁹ Pero esta valoración tendrá que ser revisada, puesto que en los mismos años, o incluso un poco antes que Gallicus, Pedro de Osma ya había discutido la cuestión con cierto detalle en su propio tratado, titulado precisamente *Tratado en que se demuestra la musica gregoriana en grand parte ser diversa de la musica boeciana* y escrito en Salamanca hacia 1447-1467 (el trabajo de Gallicus se debe fechar entre 1458-1462), tratado que hemos podido recuperar en el curso de nuestra investigación.⁶⁰ El enfoque de Gallicus no obstante es más “humanista” en el sentido de propiciar una profunda relectura de Boecio en clave de estudio de los modos antiguos, originales, no los medievales. La inclusión de la música y su encaje en un contexto más amplio es obviamente un asunto fundamental para discutir la existencia de ese “humanismo musical”. Pero no es éste un asunto sencillo, ni evidente. Palisca cita el

⁵⁸ Sirvan para este delicado tema las reflexiones de J. M. Monsalvo en “Poder y cultura en la Castilla de Juan II”, p. 26, quien advierte sobre las «actitudes cargadas de prejuicios: los de algunos hispanistas acerca del pertinaz atraso cultural español...». Sobre el modelo italiano de Renacimiento en la obra de J. Burckhardt y su problemática aplicación en el caso de otros contextos, véase J. A. Maravall, “Pre-Renacimiento del siglo XV”, p.17.

⁵⁹ Descubrimiento que el propio Gallicus no dejaba de agradecer en su tratado al propio Vittorino da Feltre, con quien afirmaba que adquirió la formación necesaria sobre Boecio y sobre la teoría musical: «Haec omnia Namurci didiceram a cunabulis, quod est oppidum in Gallia. Sed cum ad Italiam venissem ac sub optimo viro, Magistro Victorino Feltrensi, musicam Boetii diligenter audissem, qui me prius musicum estimabam, vidi nequum veram huius artis attigisse practicam. Vera namque practica musicae quam funditus tunc ignorabam, haec est, universa, quae scripta sunt hic et e puro fonte Boetii prorsus exhausta velle scire, quae vero supra tetigimus non ignorare.» (*Ritus canendi*, XII). Véase C. Palisca, *Humanism in Italian Renaissance Thought*, p. 280 y ss. También P. O. Kristeller, *Renaissance thought and the Arts*, pp. 153-154. Es interesante que Gallicus a su vez fue profesor de Nicolas Burtius, a quien transmitiría su visión boeciana de la música, la misma visión que llevaría a Burtius a su enconado enfrentamiento con el renovador Ramos de Pareja.

⁶⁰ Pedro de Osma, *Tractatus in quo demonstratur musicam ecclesiasticam non omnino coartari sub documentis a Boetio traditis*, y su traducción al castellano *Tratado en que se demuestra la musica gregoriana en grand parte ser diversa de la musica boeciana*, del que ofrecemos una edición preliminar en el Apéndice en lo que se refiere a la sección en español.

caso de Parma, donde desde 1412 Giorgio Anselmi enseñó música junto con las artes liberales, o el establecimiento en 1450 por el papa Nicolás V de una cátedra de música en Bolonia, a la cual aspiró Ramos de Pareja en 1472 (sin conseguirla, ni él ni nadie de quien se tenga noticia, de hecho). También el ejemplo de la “academia” establecida por Ludovico Sforza (*il Moro*) en Milán, donde Gafurio enseñó música desde 1492. Sobre éstos y otros contextos de enseñanza “universitaria” de la música vamos a tener que discutir a fondo en el siguiente capítulo, para definir con precisión la actividad y el modo en que se pudo llevar a cabo tal enseñanza en el caso español, así como las circunstancias que posibilitaron la confección y publicación de tratados como la *Sumula de canto de organo*.

Precisamente en este sentido, prosigue Palisca, en el último cuarto del siglo XV se publicó una gran cantidad de tratados sobre práctica y teoría musical. A imitación de los clásicos, el concepto de “tratado” recibió así gran impulso en el Humanismo. Las formas típicas usadas para elaborar estos tratados eran las de las proposiciones y demostraciones de Euclides, o mejor el diálogo ciceroniano (*De oratore*), a su vez heredero del modelo platónico, tan del gusto de los humanistas. En música, tratados en forma de diálogo son los de Anselmi, Artusi o Zarlino. El tipo de tratado musical dialogado que cita Palisca, tan propicio a la discusión especulativa y al contraste de ideas, no es el cultivado entre los tratadistas españoles del Renacimiento, que prefieren la exposición directa de la información práctica o relevante para la actividad musical.⁶¹ A pesar de esto, la floreciente producción de tratados en España a finales del Cuatrocientos merece ser considerada parte integrante del movimiento intelectual interesado en este tipo de obras, aunque en el caso español los tratados presenten en su gran mayoría un marcado carácter utilitario, y menos especulativo, que los podría alejar del modelo humanista italiano. Mientras en Italia la numerosa producción tratadística del siglo XV se puede asociar en muy buena parte a la educación de los aristócratas, quienes no se limitaban a leer los autores clásicos como Boecio, sino que valoraban la adquisición de nuevos conocimientos musicales prácticos, en España los tratados en su gran mayoría se dirigían a un público profesional – o estudiantil en vías de profesionalización.⁶²

El patronazgo secular o religioso era asimismo característico de este periodo, aunque en el caso de la producción italiana de tratados de música, las noticias de tal mecenazgo se pueden retroceder hasta el siglo XIII, como evidencia Amerus en su *Practica artis musice* de 1271.⁶³ Como ejemplos de manuscritos confeccionados en el contexto que nos ocupa, sirvan el *Liber musices* de Florentius de Faxolis escrito para el

⁶¹ Aunque el diálogo no obstante sea un género que sí triunfa en otros diversos géneros literarios españoles de este siglo XV y especialmente en el XVI, en clara confrontación con la rigidez de las disputas escolásticas de los tiempos inmediatamente anteriores, tal y como recuerda J. A. Maravall en “El pre-Renacimiento del siglo XV”, p. 34. Véase especialmente J. Ferreras, *Los diálogos humanísticos del siglo XVI en lengua castellana*, p. 55, *passim*.

⁶² Sobre el asunto de la tratadística italiana y la educación de la aristocracia, véase R. Strohm, *The Rise of European Music, 1380-1500*, p. 547 y ss.

⁶³ Escrito por Amerus mientras era miembro de la “familia” del cardenal Ottobuono Fieschi. Véase C. Ruini, “Produzione e committenza dei trattati di teoria musicale nell’Italia del Quattrocento”, p. 345.

cardenal Ascanio Sforza, o el compendio de tratados de Johannes Tinctoris que conserva la Universidad de Valencia (Ms 835) realizado para Beatriz de Aragón, ambos de los últimos años del siglo XV. Son muestra de obras que no se imprimieron, pero se copiaron lujosamente. Con la llegada de la imprenta y sus costes asociados, la necesidad de patrones fue más importante. Los patrones no solo cargaban con los costes de impresión, sino que a menudo eran lectores y estudiosos de los mismos. Nuevamente en este punto la tratadística musical española del momento es relevante, puesto que en general la producción de tratados impresos en España también es dedicada a diversos patrocinadores, los cuales evidentemente participarían de alguna manera en sufragar su edición. Pero en el caso de estos tratados españoles, por su propia orientación práctica y su edición nada lujosa (algo lógico por la intención utilitaria de la mayoría de ellos, y el tipo de público al que en definitiva iban destinados) es razonable suponer que vieron la luz como objeto comercial de rápida amortización, de amplias ventas y uso generalizado entre estudiantes, universitarios o de entornos religiosos. Los tratados musicales españoles de estos años no pertenecen pues a la categoría de “bienes de clase” que, en forma de libros ricamente confeccionados e ilustrados caracterizan la producción manuscrita en el Quattrocento italiano, como el volumen de Faxolis citado o, por ejemplo, diversas copias de la *Declaratio musicae disciplinae* de Ugolino de Orvieto.⁶⁴

El tema “estrella” de los tratados, afirma Palisca, era la teoría del *contrapunto*, a pesar del hecho contradictorio de que los textos al respecto eran producidos en Italia, mientras que los principales exponentes de este arte eran franco-flamencos. Los autores de los tratados eran en realidad italianos en su mayoría, con una pequeña representación de norteños o españoles afincados en Italia. La hipótesis resultante es aquella de que el desarrollo del contrapunto fue un fenómeno franco-flamenco, pero su codificación teórica se dio en Italia, siendo los maestros responsables de tal fenómeno especialmente, según afirma Palisca, Tinctoris y Willaert. Johannes Tinctoris se formó en Francia, pero desarrolló y escribió sus tratados a lo largo de sus casi veinte años en la corte de Nápoles, dedicados a Ferrante I, en un ambiente humanista en el que pudo consultar los tratados clásicos que cita y discutir con otros teóricos, italianos como españoles. Adrian Willaert también debió estudiar en Francia, pero los conocimientos que transmitió oralmente a sus discípulos en Italia, Zarlino y Vicentino (desde 1515 estaba en la corte de Hipólito I de Este en Ferrara) provenían de su larga experiencia en Ferrara, Roma y Venecia. En Italia, Tinctoris o Willaert depuraron el contrapunto de “barbarismos” norteños, especialmente del *fauxbourdon*, proceso en el que la intensa actividad teórica de estos y otros autores quedó reflejada en su mutua y abundante correspondencia (Giovanni del Lago, Spataro, Aron, Lanfranco, etc.).⁶⁵ El contrapunto

⁶⁴ C. Ruini, *op. cit.*, p. 347. Al mismo tiempo, el tratado de Ugolino resulta ser demasiado sistemático para el ambiente cortesano y de práctica musical del momento, según L. Lockwood (*Music in Renaissance Ferrara*, p. 88), lo que sugiere una independencia o una distancia todavía por salvar entre el escolasticismo de Ugolino y el nuevo humanismo representado por diversos autores como Guarino. En este sentido, el lujoso volumen de Faxolis para Ascanio Maria Sforza sí responde a las necesidades de un noble interesado en la música, como argumenta C. Ruini (*op. cit.* p. 352).

⁶⁵ La extensa correspondencia entre estos autores ha sido recogida en la obra editada por B. J. Blackburn, E. E. Lowinsky y C. A. Miller, *A Correspondence of Renaissance Musicians*. (Oxford, 1991).

del que se ocupan los tratadistas españoles, en cambio, no corresponde a la doctrina impartida por estos autores italianos, ocupados en desarrollar las sonoridades de los franco flamencos, “ultramontanos”. El contrapunto horizontal de Tinctoris o Gafurio se resume en los tratados españoles a la breve exposición de unas pocas reglas básicas – reglas comunes por lo demás a la tratadística europea en general, mientras que el que veremos explicado en las principales obras españolas del momento (las de Marcos Durán como la que nos ocupa, o la de Diego del Puerto) es un contrapunto orientado a la improvisación de las diversas voces, no a la composición por escrito (que en España se diferencia como “compostura”), y favorecerá la consecución de determinadas sonoridades verticales, sin tanta atención por el tejido horizontal – prefabricado, si se quiere, cuando se habla de polifonía escrita – de las mismas, como la demostrada en las obras de esos autores europeos principales y comúnmente reconocidos.

Otro tema fundamental en el humanismo musical italiano era el de la *modalidad*. Los modos se consideraban un tema en principio propio del canto llano eclesiástico, y por ello poco relevante para la teoría de la música “figurada”. Gafurio, no obstante, dedica doce capítulos de su *De harmonia musicorum instrumentorum opus* (Milán, 1518) a los modos, lo cual seguramente inspiró a Glareano para completar su libro sobre los doce modos. Gafurio erróneamente asimiló los modos griegos a los eclesiásticos, interpretando mal las enseñanzas de Boecio o Ptolomeo, y este error fue recogido por Glareano. Aunque Tinctoris no tuvo en cuenta la modalidad para sus reglas de contrapunto, Aron y Zarlino sí teorizaron sobre el uso de los modos en la polifonía. Con ello se abría la puerta a la especulación sobre el uso de los modos por su poder expresivo y su efecto sobre la moral y los sentimientos humanos (el antiguo discurso platónico o aristotélico). Gafurio identificaba ciertos modos con ciertos sentimientos que se tenían que hacer concordar con el sentido del texto. Aron también teoriza sobre los caracteres de los modos, sin dar reglas concretas al compositor. De todo ello se derivaba que la música debía commover los afectos, como hacían la oratoria o la retórica, en una actividad bien diferente de aquella de imitar la armonía divina y celestial, o la de los planetas o las esferas. En esta línea está la recuperación de la retórica, la cual había estado considerada a un nivel inferior a la lógica en el escolasticismo medieval (por la que se relacionaba la lógica con la inteligencia, y la retórica con las emociones). Los primeros humanistas, con Petrarca al frente, inician esta recuperación de la retórica como método de activar y controlar el comportamiento humano. El resultado a nivel musical en los inicios del siglo XVI fue una creciente resistencia frente a la polifonía abstracta resultante de la aplicación de estos conceptos retóricos, que culminaría en el punto de inflexión que representa el concilio de Trento. En este aspecto del humanismo musical, los autores españoles previsiblemente debían tener algo que decir, dada la profunda atención que se daba en la tradición teórica española al conocimiento de los modos eclesiásticos, atención reflejada en las numerosas *Artes de canto llano* escritas e impresas en los reinos peninsulares. Llegado el momento de tratar los tonos eclesiásticos al modo humanista – según lo define Palisca – es necesario destacar en España precisamente la figura de Domingo Marcos Durán, pues ya en su *Lux bella* (Sevilla, 1492) y muy especialmente en su *Comento*

sobre *Lux bella* (Salamanca, 1498) dedicaba atención especial a los efectos de los diversos modos sobre el carácter humano, proponiendo una adecuación de los diversos tonos a los diferentes textos: «Has de saber qué calidad se toma aquí por la sentencia de la letra y conformidad del canto con ella, ca en cada tono ha de ser conforme la composición y melodía del canto con la sentencia de la letra» (*Comento sobre Lux bella*, fol. c vi). Las detalladas explicaciones de Marcos Durán que siguen al respecto, además, no son pioneras entre los españoles, pues tienen más de un precedente bien directo. En primer lugar el de Ramos de Pareja. El autor de Baeza ya había presentado una exposición similar en su *Musica practica* (III.3; Bolonia, 1482). Es interesante que Ramos cite como a autoridad en este asunto a un Lodovicus Sancii, hoy autor desconocido, pero claramente español, por lo que es evidente que la teoría del *ethos* de los modos no la aprende Ramos en el entorno italiano, sino que la había ya conocido en sus años en Salamanca, en un contexto por tanto español. Todavía podemos retroceder más, y vemos como en 1410 Fernand Estevan ya caracterizaba en sus *Reglas de canto plano* (fol. 17^v) cada uno de los modos: «El primero tono es acto y condescendiente a todos afectos; el segundo conviene a los tristes; el tercero conviene a los rigurosos y ásperos...» y así prosigue. Debía ser por ello materia de discusión común entre los teóricos musicales españoles, en consonancia con la actualidad de las corrientes humanistas europeas del momento, que en el siglo XVI desembocarían en la inclusión del “furor poético” como elemento característico del fenómeno musical y añadido al substrato pitagórico matemático que fundamentaba el pensamiento musical en los siglos anteriores.⁶⁶ Expresado de otra manera, es señal de que en España no fue ajena la nueva corriente de pensamiento que otorgaba mayor importancia a los sentidos en la apreciación de la música, de lo que se había admitido en la doctrina boeciana y matemática medieval. Hecho que en efecto camina en perfecta consonancia con el carácter práctico de los tratados españoles del momento, para los que los aspectos puramente matemáticos de la música son menos relevantes que los aspectos materiales o efectivos – y aquí afectivos – del propio hecho musical.

En cuanto al asunto de la armonía de las esferas, los humanistas italianos demuestran puntos de vista no siempre coincidentes. *Harmonia est discordia concords*, dice el grabado en el citado *De harmonia* de Gafurio, no solo a nivel práctico, conjuntando voces, notas, ritmos, tempos e instrumentos, sino a nivel de sintonía entre el hombre y el cosmos, el alma y el cuerpo humano, las facultades del alma y las partes del cuerpo. La música creada por el intérprete en estado de “entusiasmo” o “furor” refleja esas concordancias. Gafurio adopta el neoplatonismo de Marsilio Ficino y la teoría musical de Arístides Quintiliano, haciendo descender los conceptos de la armonía

⁶⁶ La dependencia de las explicaciones de Ramos con el capítulo inicial del *De institutione musica* de Boecio es evidente, pero Ramos además aporta ideas propias al respecto, apoyándose como decimos incluso en compatriotas contemporáneos. Para el avance del platonismo en la línea de Marsilio Ficino, en el pensamiento musical del Renacimiento, y el interés creciente de los teóricos por las relaciones entre el significado del texto y la música, véase A. E. Moyer, *Musica scientia. Musical Scholarship in the Italian Renaissance*, p. 135 y ss. También P. Gouk, “The role of harmonics in the Scientific Revolution”, p. 226. Una visión detallada del concepto de “furor poético” y su génesis en G. Tomlinson, *Music in Renaissance Magic: Toward a Historiography of Others*, p. 189 y ss.

cósmica a los niveles humanos y terrenales: el cosmos es constituido por una armonía que es la última fuente de la música creada por el hombre. “El alma del mundo es melodía”, cita Gafurio, parafraseando a Platón, y por ello toda criatura con alma debe igualmente ser afectada por aquellas armonías congruentes con su propia naturaleza. La armonía celestial de las esferas de los planetas era negada por Tinctoris, quien no concebía música surgiendo de donde no hay sonido. Pero tan tarde como 1558, Zarlino todavía admitía la armonía entre cosmos y cuerpo humano. El primer autor que en un tratado impreso rechazó explícitamente estas teorías no fue otro sino Francisco Salinas (*De musica libri septem*, Salamanca, 1577), quien argumentaba que el creador no podría haber hecho algo tan superfluo como una música inaudible. Salinas separa escrupulosamente lo que pertenece a los sentidos, y lo que pertenece al razonamiento. En este asunto, tampoco Salinas resulta ser el primer español que le dedicaba alguna atención especial: debemos de nuevo destacar el relevante papel de otros anteriores, como es el caso de nuevo de Ramos de Pareja. Su esquema de equivalencias entre notas, musas y planetas (*Musica practica*, III.3) es el precedente directo del famoso esquema similar de Gafurio, quien lo “toma prestado”, sin nombrar la fuente, para exponer un sistema de equivalencias similar en su *Practica musice* de 1496 (véase Ilus. 1).⁶⁷ Aunque Ramos en principio no llegó a recalcar en el ambiente florentino de aquellos mismos años en que confecciona y publica su *Musica practica*,⁶⁸ los mismos en los que Marsilio Ficino estaba produciendo sus traducciones de los autores griegos al servicio de los Medici, debemos destacar lo notable del hecho de que el autor de Baeza condijese su pensamiento en sintonía con las novedades que de la recuperación de los clásicos se derivaban. James Haar o Gary Tomlinson sugieren además una influencia árabe en el planteamiento de Ramos, influencia que en todo caso se explicaría por el neoplatonismo que los autores árabes habían recogido en sus obras, las cuales pasaron a tierras andalusíes en los siglos anteriores y allí fueron traducidas al latín. Como argumentaremos en otro lugar, la originalidad del pensamiento de Ramos es innegable, y es obligado admitir un substrato intelectual previo que se tuvo que formar en sus años de actividad en Salamanca, en el cual las citadas influencias debieron tener su inevitable importancia.

⁶⁷ El caso del plagio de Gafurio a costa de Ramos de Pareja fue discutido en detalle por J. Haar, “The Frontispiece of Gafori’s Practica Musicae (1496)”, p. 15 y ss. La fuente conceptual de Ramos al respecto de estas equivalencias, que utiliza con alguna variación, es de hecho Marciano Capela, en su *De nuptiis Philologiae et Mercurii*, I.27-29. Un interesante estudio sobre este aspecto del *Musica practica* en G. Tomlinson, *Music in Renaissance magic: Toward a Historiography of Others*, p. 78 y ss.

⁶⁸ Albert Seay intentó apoyar esta posibilidad con la base de la presencia de un canon circular compuesto por Ramos y bellamente copiado en el códice florentino Banco Raro 229 (Magliabecchiana XIX, 59) de la Biblioteca Nazionale Centrale de Florencia (véase A. Seay, “Florence, the city of Hothby and Ramos, p. 194). Nos parece en principio harto improbable que una personalidad como Ramos hubiese pasado por la bulliciosa Florencia de aquellos años y no hubiese dejado mayor huella o no se localizasen mayores referencias, especialmente si hubiese coincidido allí con Johannes Hothby, con quien en cambio constan sus agrias disputas reflejadas en sus tratados. También cabría esperar alguna referencia a un pasado en Florencia en la presentación de su *Musica practica*, o algún comentario en la correspondencia de su alumno Giovanni Spataro cuando trata de su maestro, o en alguno de los escritos de este mismo Spataro. No obstante, en el Capítulo IV aportamos alguna reflexión más al respecto de este asunto.

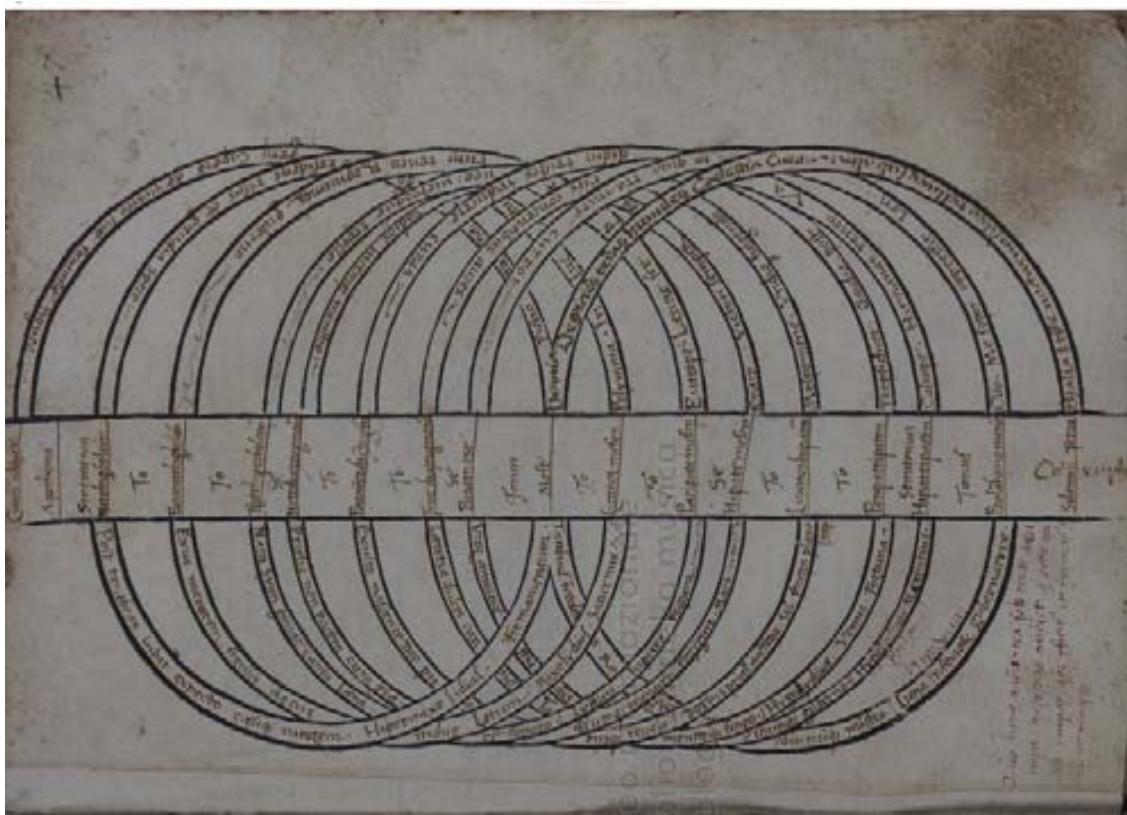


Ilustración 1a. Ramos de Pareja, *Musica practica*, III.3

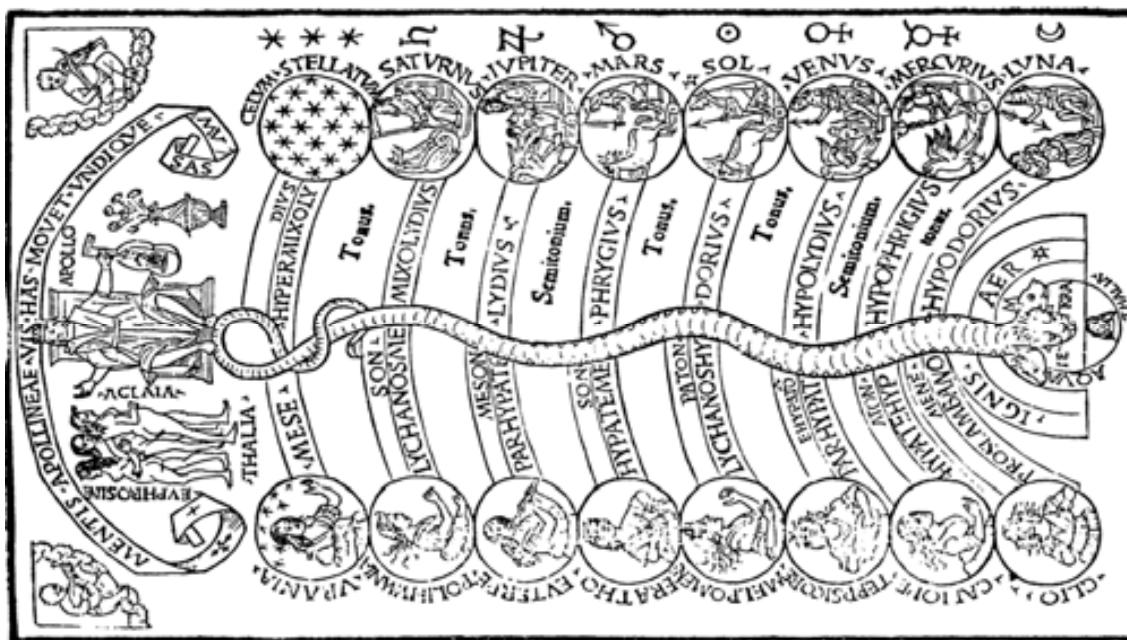


Ilustración 1b. Franchino Gafurio, *Practica musice*, frontispicio

Finalmente, a propósito de los conceptos de *consonancia* y *disonancia*, éstos habían evolucionado a partir de los principios numéricos del pitagorismo medieval, con la inclusión de las consonancias imperfectas a las cuales no se les asignaba proporciones numéricas concretas, pues se consideraban inestables. Ludovico Fogliano, un aristotelista y músico capaz de leer griego, atacó el planteamiento numérico de los pitagóricos con las armas de la psicología, epistemología, lógica y física, basando la consonancia en el placer que produce al oído. El sonido para él es una cualidad afectiva que reside en el oído, y por tanto solo éste puede juzgar acerca de fenómenos sonoros. Fogliano propone un sistema euclidianamente basado en medias geométricas para determinar la afinación de consonancias imperfectas. Este planteamiento no es sino la continuación de las ideas precursoras, otra vez, de Ramos de Pareja y su pupilo Spataro, o el amigo de éste, Aron. Zarlino presentó una importante teoría del contrapunto y los modos, pero su atracción por el neoplatonismo y su teoría de los números armónicos fue demolida por Vincenzo Galilei, quien determinó que no había diferencias físicas reales entre consonancias y disonancias, que existían infinidad de intervalos de ambos tipos, y que era responsabilidad del músico decidir cuáles usar para sus propósitos. Esto constituyó en definitiva la emancipación de la teoría armónica respecto a los números. Entre los teóricos españoles, pues, es Ramos el primer defensor de la visión moderna de la consonancia y la disonancia, y por ello merece figurar entre los precursores del humanismo musical, pero en este asunto no hace sino continuar una tradición bien establecida en el contexto español del siglo: ya en los años cuarenta o cincuenta Pedro de Osma reflejaba en su tratado, al que luego tuvo acceso Ramos, una gran libertad en la aceptación de todo tipo de intervalos consonantes en la práctica de la música, especialmente en el contrapunto. A pesar de ello, las opiniones no eran unánimes: hay que advertir que un rechazo similar al cosechado entre los italianos del momento, lo encontró Ramos en cierta medida en España, donde también los teóricos se dividirán entre los detractores y los defensores de las consonancias imperfectas. Aunque para hacer honor a la verdad, los principales teóricos españoles que se dedican al contrapunto en los tiempos de la *Sumula de canto de organo*, tampoco pierden el tiempo calculando al detalle las fracciones de afinación de los intervalos, y por lo general dejan a juicio del oído del cantante afinar correctamente lo que corresponda en cada momento.⁶⁹

En resumen, la tesis de Palisca de un origen italiano de lo que se podría llamar Renacimiento musical, por lo que respecta a la teoría, se fundamenta en una recuperación filológica tanto como filosófica de fuentes de la Antigüedad, y en un replanteamiento de cuestiones fundamentales de la teoría musical y la estética como la naturaleza de los modos, la teoría del contrapunto, la relación entre texto y música, y el equilibrio entre percepción auditiva y matemáticas a la hora de determinar las reglas de composición. Como conclusiones preliminares en esta nuestra exposición inicial,

⁶⁹ El precursor en los comienzos del siglo XV de esta visión aristoxénica de la preeminencia del oído a la hora de juzgar las consonancias fue Prosdoscimo de Beldemandis (*Contrapunctus*, ed. de J. Herlinger, p. 14). Los teóricos españoles del siglo XV, desde el propio Pedro de Osma, participan así plenamente de la revalorización en estos tiempos del *sensus auditus* frente al *sensus intellectus* que predominaba en la doctrina boeciana. Véase sobre el asunto B. Blackburn, “Music theory and musical thinking after 1450”, p. 301.

podemos afirmar que, en el caso de la producción teórica musical española a finales del siglo XV, ésta trata cada uno de esos temas aunque con sus planteamientos característicos y particulares, por lo que podemos concluir que el pensamiento musical renacentista español se inscribe en una corriente humanista general europea, con la cual presenta claras concomitancias que arrancan de decenios anteriores. Pero al mismo tiempo, demuestra peculiaridades que merecen ser investigadas en más detalle. Podemos aproximarnos a este estudio usando la *Sumula de canto de organo* de Marcos Durán, y otros tratados relacionables con ella, como producto característico de esta época.

2. Humanismo y teóricos musicales españoles

a. El humanismo musical español

A pesar de todo lo que acabamos de exponer, es necesario advertir del hecho innegable de que la historiografía musical del siglo XX, allende la española, no ha sido demasiado generosa a la hora de valorar la posible relación entre los teóricos musicales españoles y el movimiento humanista del siglo XV. Como ejemplo típico, valga el comentario introductorio que, en una obra tan reconocida como la *New Oxford History of Music*, Bonnie J. Blackburn escribe todavía en 2001:

Spanish theory of the fifteenth century shows distinctly original traits, but within the medieval tradition: it is largely untouched by Humanism.⁷⁰

No se puede negar que la tratadística española en el siglo XV es heredera directa de la tradición medieval, pero lo mismo cabe afirmar del resto de tratadísticas europeas, pues en definitiva, en los fenómenos de evolución cultural la norma la constituye los procesos de transformación – en los que son mayores las supervivencias que las innovaciones – no las rupturas.⁷¹ En cuanto a la supuesta ausencia de relación de la teoría musical española con el “Humanismo”, como dijimos en el apartado anterior, todo depende de los parámetros de definición que se escojan para diferenciar entre el humanismo filológico italiano, u otras acepciones más amplias del mismo fenómeno, que al mismo tiempo permitan valorar las peculiaridades locales. Cabe entender esta afirmación como herencia de una actitud intelectual bien establecida en ciertos contextos, que arrancaría como mínimo de medio siglo atrás, cuando ya Robert Stevenson escribía:

⁷⁰ B. J. Blackburn, “Music theory and musical thinking after 1450”, p. 309. La autora cita inmediatamente la obra de Stevenson, *Spanish music in the Age of Columbus* de 1960 como la principal obra de referencia al respecto de este tema, obviando inexplicablemente la existencia de la detallada recopilación de F. J. León Tello, posterior, aunque ciertamente escrita en lengua española.

⁷¹ J. A. Maravall, “El Pre-Renacimiento del siglo XV”, p. 18, 25. Sobre esta visión continuista aplicado al caso de la música renacentista, interesan las reflexiones de J. A. Owens en “Music Historiography and the definition of Renaissance”, p. 329, *passim*. Nos parece más representativa de la situación general del momento en Europa la consideración de A. E. Moyer (*Musica scientia.*, p.37): «In many respects the music scholarship of the later fifteenth century proceeded in an unbroken line from that of the previous generation».

In the half-century between 1482 and 1535, some fourteen competent Spanish theorists published treatises.⁷²

No deja de llamar la atención que Stevenson encuentre necesario destacar la “competencia” de los autores españoles que publican tratados a finales del siglo XV, casi denotando una cierta sorpresa al respecto, cuando la teoría musical no era lógicamente materia ignota en las tierras españolas, en el momento de la aparición de este grupo de tratadistas de finales del siglo XV.

Sería prolijo indagar aquí en las causas de la visión negativa que la historiografía internacional puede haber tenido para asignar este papel de producto anclado en el pasado para la teoría renacentista española, sin desarrollar mayor demostración o detalle, mientras que por otra parte se dedicaban limitados esfuerzos a profundizar en nuestros tratadistas.⁷³ En esto son pocas las honrosas excepciones: alguna edición destacable, como la de la *Musica practica* de Ramos de Pareja por Johannes Wolf (en 1901), así como algunas visiones de conjunto en las que de todos modos se destacaban una y otra vez los mismos tópicos sobre unos pocos personajes relevantes.⁷⁴ Estos tópicos se limitaban a aquéllos que tuvieron alguna significación europea, por lo que básicamente se reducían al caso de Ramos de Pareja. El mismo carácter práctico de la tratadística española, en cierta medida la relega a un peldaño inferior respecto a la “gran tratadística” de un Tinctoris o un Gafurio. Así se deja entrever como sin pretenderlo, cuando todavía en 1993 Reinhard Strohm equipara – y eleva – la doctrina de estos mismos dos teóricos al rango de autores de la teoría del “arte musical”, de un nivel tal que según él no podía sino “cohibir” a los otros escritores que tratasen más bien de la práctica musical, la cual por supuesto se ubica en un nivel inferior a la teoría de aquéllos primeros.⁷⁵

Por otra parte, sí es necesario destacar que esta retórica negativa entorno a la tratadística española por parte de autores como los citados, forma parte de una actitud que alcanza a otros aspectos como la misma consideración de la polifonía española del momento. Aún en 1989 Ch. A. Reynolds afirmaba, acerca de los años siguientes al Concilio de Constanza:

Equally important were the cathedral and collegiate choir schools of France, Flanders and England, which educated young boys in grammar, chant, mensural notation and improvised

⁷² R. Stevenson, *Spanish music in the Age of Columbus*, p. 100.

⁷³ Por no retrotraernos hasta las opiniones – tan influyentes en su momento, pero luego ampliamente refutadas – de un Auguste Gevaert, o un Van der Straeten, quienes en la segunda mitad del siglo XIX llegaron a asegurar que en la España del siglo XV no se practicaba polifonía. Es asunto digno de mayor profundización, pues sin duda se inscribe y alimenta la corriente de pensamiento que en esos años se formó en Europa al respecto del fenómeno musical en España, al cual se le atribuyeron todo tipo de connotaciones exóticas, raciales o de primitivismo. Véase al respecto el estudio de Jorge de Persia, *En torno a lo español en la música del siglo XX*, p. 63 y ss. Pueden ser sumamente interesantes también, a pesar de su muy desordenada exposición, las notas bibliográficas e históricas sobre los teóricos españoles del XV y el XVI que proporciona F. J. León Tello, *Estudios de historia de la teoría musical*, p. 665 y ss.

⁷⁴ Derivadas y resumidas del mismo volumen citado de R. Stevenson, *Spanish music in the Age of Columbus*, que constituye el punto de partida para las reelaboraciones posteriores que tampoco aportan demasiada novedad a este asunto.

⁷⁵ R. Strohm, *The Rise of European Music, 1380-1500*, p. 548.

polyphony. These produced skilled musicians in sufficient quantities to supply singers and composers for choirs throughout Europe, but most significantly for the court and church choirs of Italy and Spain.⁷⁶

No podemos aceptar la afirmación de que fueron los generosos productos de las escuelas catedralicias europeas las que surtieron no sólo de cantores, sino de compositores las cortes y las catedrales españolas del siglo XV, algo en absoluto apoyado por la evidencia. La polifonía improvisada de estos años en España era suficientemente particular como para tener sus propios fundamentos y sus propios cantores autóctonos, y tendremos la ocasión de comprobarlo simplemente con los contenidos de la *Sumula de canto de organo* de Marcos Durán, que como se verá nos ilumina sobre el aprendizaje del canto en España, con unas reglas y herramientas propias y diferenciadas de otras escuelas europeas.

En todo caso, lo cierto es que la falta de profundidad en el estudio de otros teóricos españoles, y especialmente del peculiar contexto del humanismo musical español en general, sólo ha podido contribuir a mantener la idea de una tratadística española en el siglo XV aislada, y un tanto retrasada respecto a las rutilantes novedades del contexto italiano. Admitamos igualmente que tampoco los propios estudiosos españoles han llegado a profundizar en el tema lo suficiente como para contribuir de manera significativa a cubrir las carencias citadas. Retrocediendo al primer precedente relevante en esta materia, encontramos en un extremo optimista opuesto al que caracterizará posteriormente la actitud de los autores extranjeros, Menéndez Pelayo (con el consejo de Francisco Asenjo Barbieri) había realizado en su *Historia de las ideas estéticas en España* (1883-1891) una encendida defensa de los pensadores musicales españoles de estos tiempos, certera en la precisión con la que supo destacar muchos aspectos concretos de estos escritores españoles renacentistas, pero sin llegar a diferenciar convenientemente la actividad de los autores del Cuatrocientos de la de los posteriores del Quinientos, y pecando con entusiasmo por exceso en aquello en que los estudiosos extranjeros pecaban por defecto.

Tardaría más de medio siglo en aparecer una obra que acometiese seriamente la tarea de recopilar la teoría al completo de los autores españoles en el Renacimiento, y este fue el volumen de Francisco José León Tello *Estudios de Historia de la Teoría Musical* (Madrid, 1962, reed. 1991). El grueso volumen, a pesar de constituir una notable reunión de extractos y citas de numerosos tratadistas españoles, no alcanza a realizar un estudio comparativo de relevancia entre los mismos, y todavía menos a proponer una contextualización detallada de nuestros autores con el pensamiento musical europeo.

En definitiva, mientras que ha sido ampliamente estudiado y analizado el desarrollo humanístico de la teoría musical en Italia en los siglos XV y XVI, la evolución paralela de la tratadística española, que presenta a lo largo del siglo XV sus propias peculiaridades, necesita todavía ser analizada en sus propios términos, diferentes de los

⁷⁶ Ch. A. Reynolds, “Sacred Polyphony”, p. 187.

del contexto italiano y en algunos aspectos en cambio semejantes a los que caracterizan la evolución paralela que también se observa en nuestro inmediato vecino geográfico, Francia. Los problemas socio-económicos del XV francés, aunque por causas bien diferentes, recuerdan la inestabilidad que sufren los reinos de la Península Ibérica, inestabilidad cuya más inmediata consecuencia para el desarrollo del humanismo musical – entre otras que se van a exponer – será la concentración en unas escasas figuras del entorno cortesano y real del patrocinio necesario que permitiese establecer centros de desarrollo intelectual, un fenómeno que en cambio se da de manera más generalizada en el caso de las numerosas y diversas *segnorie* y demás centros de poder italianos, hasta llegar a finales del siglo XV.⁷⁷

Mientras en Italia la recuperación de textos teóricos musicales de la Antigüedad constituyó en el siglo XV el grueso de la actividad asociada a lo que se viene en denominar Renacimiento musical, en España el trabajo filológico sobre autores clásicos, algo retrasado en el tiempo respecto al italiano, además lo hizo sin ningún peso específico real en cuanto a la selección y edición de textos sobre música. No obstante, la importancia de la producción del humanismo literario español es innegable, comenzando con la obra de los precursores desde los años del reinado de Juan II de Castilla (1406-1454), pasando por la figura central de Antonio de Nebrija (1441-1522), hasta culminar con el establecimiento desde 1513 de la cátedra de griego en la Universidad de Alcalá (a cargo de Demetrio Ducas) y al hito que representa el proyecto de la Biblia Políglota del Cardenal Cisneros (publicada en 1520).⁷⁸ No debemos detenernos aquí a detallar la evolución de este humanismo en los reinos españoles a lo largo del siglo XV, pero es imprescindible tenerlo en todo momento presente, y será necesario en todo caso destacar algunas cuestiones, que resultan relevantes para nuestra discusión.

En primer lugar, la *Sumula de canto de organo* se gesta y se publica en Salamanca, por lo tanto se incardina en la producción propia del contexto social y cultural propio del reino de Castilla. Por ello, es el entorno humanista particularmente castellano el relevante a la hora de valorar la aparición de este tratado. Aunque siempre se ha destacado la conexión estrecha entre el reino de Aragón y el centro cultural del primer

⁷⁷ S. Schlelein, “Vacilando entre Edad Media y Renacimiento”, p. 98. Un reciente y excelente análisis de estos complicados años del siglo XV en España, que llevan a los años de publicación de la *Sumula de canto de organo* se puede encontrar en la obra de T. F. Ruiz, *Las crisis medievales*, especialmente por lo que respecta a la cultura en la p. 225 y ss. Complementa en la misma línea la obra de J. Edwards *La España de los Reyes Católicos*, con el capítulo dedicado al Renacimiento cultural en España a partir de la p. 263. También M. A. Ladero Quesada, *La España de los Reyes Católicos*, pp. 40-58.

⁷⁸ La bibliografía existente al respecto es enorme, y no deja de crecer, por lo que nos limitamos aquí a citar unas pocas referencias actuales que nos han parecido relevantes, como por ejemplo las de A. Fontán, *Príncipes y Humanistas: Nebrija, Erasmo, Maquiavelo, Moro, Vives*. (Madrid, 2008), V. García de la Concha (ed.), *Nebrija y la introducción del Renacimiento en España* (Salamanca, 1983) J. García Gibert, *La humanitas hispana: sobre el humanismo literario en los Siglos de Oro* (Salamanca, 2010), L. E. Rodríguez-San Pedro y J. L. Polo (eds.), *Salamanca y su universidad en el primer Renacimiento* (Salamanca, 2010). S. Schlelein, “Vacilando entre Edad Media y Renacimiento”.

humanismo que representó la corte papal de Aviñón, aparentemente dejando a un lado en este proceso al reino de Castilla, no se debe olvidar que ésta es una idea que puede llevar a equívoco: Castilla también se alineó en el bando aviñonés en las crisis papales del Trecento, y al margen de “bandos” políticos estuvo abierta a la corriente de novedades intelectuales que pudieron seguir llegando desde finales del siglo XIV, y durante la larga etapa de los grandes concilios (desde 1414 hasta 1445).⁷⁹ Son estos pues los decenios de entrada de ideas humanistas italianas – y de hecho, de contactos personales entre españoles y humanistas italianos – en Castilla (como en Aragón), donde se verán moldeadas al modo local, por mor de las peculiaridades sociales y culturales de este reino. Sin extendernos más aquí, resumiremos que el proyecto político republicano del humanismo italiano, que reivindicaba un pasado glorioso de la antigua Roma frente al ataque bárbaro de los godos, no podía sino chocar frontalmente con el discurso que en Castilla se estaba desarrollando justamente en dirección opuesta: la defensa del pasado godo español, como origen de los reyes de Castilla y de “las Españas”.⁸⁰ También el uso de la lengua propia, fundamental en este humanismo castellano, es un rasgo particular, que contrasta con la recuperación del latín que realizaban los italianos – considerada por éstos de la misma manera “lengua propia” – y constituye desde los tiempos de Juan II de Castilla parte de un proyecto político deliberado, no una señal de incompetencia lingüística, puesto que se perseguía una definición y defensa de “lo castellano” que se identificaba con la lengua.⁸¹ No obstante, el uso del castellano en la *Sumula de canto de organo* de Marcos Durán, como en otros tratados musicales españoles del momento, facilita su uso práctico por parte de un amplio abanico de lectores, sobre todo teniendo en cuenta que en el último cuarto del siglo XV, testimonios directos como los de Nebrija o Lucio Marineo Sículo denuncian el bajo nivel de conocimiento del latín incluso entre un sector de los profesores

⁷⁹ J. M. Monsalvo, “Poder y cultura en la Castilla de Juan II”, p. 33. S. Schlelein, “Vaciando entre Edad Media y Renacimiento”, p. 94. Una visión de las crisis del Cisma de Occidente en relación con la música en R. Strohm, *The Rise of European Music, 1380-1500*, p. 13 y ss.

⁸⁰ Para este propósito escribió por ejemplo Alonso de Cartagena su tratado *De preminentia o Precedencia del rey de Castilla [sobre el de Inglaterra]* en 1434, presentado en el Concilio de Basilea, discurso en el que se expone la visión nacionalista y monárquica castellana tan contrapuesta al republicanismo de los humanistas italianos. En este contexto no está fuera de lugar contraponer al Renacimiento “senz’antichità” que E. Panofsky asignaba a los Países Bajos (*Renacimiento y Renacimientos en el arte occidental*, p. 293), un Renacimiento con una “antigüedad propia” en el caso de los reinos hispánicos, gracias a esta tradición heredada del pasado godo y aún anterior, hispano-romano. Para un análisis exhaustivo de los numerosos precedentes medievales que constituyen el substrato de este pensamiento goticista como punto de partida de España como unidad política, desde la época visigoda hasta el mismo siglo XV, véase en general la obra de J. A. Maravall, *El concepto de España en la Edad Media*, especialmente p. 463 y ss.

⁸¹ El asunto de la lengua en el caso español incluye además otras connotaciones aún más sutiles: la recuperación del latín de los autores clásicos que estaban llevando a cabo los humanistas italianos conllevaba el reflete de un pensamiento pagano pre-cristiano, con los peligros que ello representaba para los humanistas castellanos como Alonso de Cartagena, hijo de conversos (del mismo rabí de Burgos Salomón ha-Leví, bautizado como Pablo de Santa María) y por tanto necesitado de demostrar una ortodoxia religiosa intachable en estos primeros tiempos en que empiezan a circular las nociones de “limpieza de sangre” en Castilla. Véase por ejemplo J. M. Monsalvo, *op. cit.* p. 62; S. Pastore, *Una herejía española: conversos, alumbrados e Inquisición (1449-1559)*, pp. 68-71. También J. Edwards, *La España de los Reyes Católicos*, p. 266. El continuador y además culmen de esta corriente de defensa del castellano será, en los mismos años de actividad de Marcos Durán y en su entorno inmediato, Antonio de Nebrija, sobre todo gracias a la publicación en 1492 y en Salamanca de su *Gramática castellana*.

salmantinos. A pesar de esto, no hay que dejar de relacionar esta circunstancia al mismo tiempo con el ambiente de defensa de la lengua castellana propia de aquellos años, y en la misma Universidad de Salamanca.⁸²

Finalmente, en el ambiente de conflictos internos a lo largo del siglo XV entre las monarquías españolas, materializado especialmente en las luchas entre Juan II y Álvaro de Luna contra los Infantes de Aragón, hay que considerar la importancia de los recelos, e incluso el rechazo que se daba en determinadas ocasiones por parte de Castilla al respecto de las influencias italianas, si es que estas llegaban precisamente por vía aragonesa, tan estrechamente ligada al humanismo italiano especialmente desde la institución del reino Aragonés de Nápoles. Aquí, nuevamente la afirmación de la lengua castellana y la búsqueda de una visión particular propia del nuevo fenómeno que se diferenciase de lo que sucedía en paralelo en Aragón, debió jugar su propio papel. Pero sin negar en todos los casos las cualidades y el valor de la producción cultural italiana por sí misma, como reflejan por ejemplo las propias palabras del Marqués de Santillana en su *Prohemio y carta*:

Los Itálicos prefiero yo, so enmienda de quien más sabrá, a los Franceses, solamente ca sus obras se muestran de más altos ingenios, e adórnalan e compónenlas de fermosas e peregrinas historias.⁸³

Por tanto, no se puede minimizar la importancia de la producción literaria de carácter humanista en Castilla en el Cuatrocientos, ya desde la primera mitad del siglo, pero esta producción no encuentra por desgracia un equivalente del mismo nivel por lo que a edición de textos musicales se refiere – especialmente en cuanto a textos impresos. Así, podemos comparar la situación rastreando la presencia en España de los principales autores clásicos relacionados con la música, tal cuales son los traducidos y editados a partir de la segunda mitad del siglo XV en Italia: los *Problemata* de Aristóteles no se encuentran en edición española en este siglo XV, pues la atención en nuestras tierras en esos años se dirige de manera clara a la *Ethica ad Nichomachum*, obra editada en Barcelona, Valencia y Zaragoza, así como en traducción española en Sevilla. Lo mismo sucede con el *De musica* de San Agustín, inédito en imprenta española (aunque circulara por la Península en la edición veneciana de 1491). De Plutarco se editan las *Vidas paralelas* en Sevilla en 1491, pero no el *De musica* (atribuido hoy al Pseudo-Plutarco). Menos suerte tienen las obras de Chalcidius (*Chalcidii Timaei Platoni*), Euclides (*Rudimenta musices*) o Marciano Capella (*De nuptiis philologiae et Mercurii*), tampoco editadas en este siglo en España, así como ninguna obra musical de los demás autores recuperados en los decenios anteriores en

⁸² Los estatutos universitarios salmantinos de 1538 incluso daban licencia para leer en castellano las clases de música, junto con las de astrología y gramática de menores.

⁸³ Y prosigue: «e a los franceses de los itálicos en el guardar del arte: de lo qual los itálicos si non solamente en el pesso o consonar, non se façen mençion alguna. Ponen sones asymesmo a las sus obras, e cántalas por dulces e diversas maneras: e tanto han familiar, acepta e por manos la música, que paresce que entre ellos ayan nasçido aquellos grandes philòsophos Orhpeo, Pitágoras e Empédocles». M. Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, p. 499.

Italia, como pudieran ser Ptolomeo, Arístides Quintiliano o Porfirio.⁸⁴ Por ello, los teóricos españoles que tuviesen interés en estos autores clásicos debían en general echar mano de versiones manuscritas, o de las diversas ediciones italianas, que sin duda llegaron a España, tal y como demuestran no sólo las copias que han sobrevivido, sino las mismas citas de los teóricos españoles que aparecen en sus tratados.

No hay que imputar aquí dejadez o ignorancia por parte de los intelectuales españoles como las causas de la ausencia de impresiones originales de todos estos autores en estos años. El mercado de las grandes imprentas europeas, como las italianas, representaba en estos tiempos de los incunables una competencia comercial que sin duda influía negativamente en que los impresores en España se arriesgasen a invertir en la edición de obras con relativa escasa perspectiva de beneficio económico.⁸⁵ Por otro lado, además de estas ediciones italianas, los teóricos españoles también podían localizar para algunos casos concretos, traducciones manuscritas de ciertas obras, como es el caso del *Fedron de la inmortalidad del anima*, realizada por el jurista de familia de conversos Pedro Díaz de Toledo para Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana (copiado antes del deceso de éste último, en 1458);⁸⁶ o el *Tratado de geometría* de Euclides, de traductor anónimo (BNE, Ms 7566, copiado en 1482). Mecenas como el Marqués de Santillana, él mismo autor en la estela de los clásicos y los autores italianos del momento, pertenecientes a las altas capas sociales de la nobleza o el clero, son en definitiva los responsables directos de las primeras relaciones con el entorno cultural italiano humanista, propiciando estas traducciones y con ellas la llegada de textos a tierras españolas.⁸⁷

En el caso particular de Boecio, cuya *De insititutione musica* era un texto presente en su versión latina original en España, como mínimo desde inicios del siglo XI,⁸⁸ llegado el siglo XV el interés por el autor se refleja en las diversas traducciones de su obra que se realizan al castellano desde principios de siglo. Aunque el tratado musical

⁸⁴ De estos autores no consta tampoco traducción española manuscrita en este siglo. Un estudio detallado de estas traducciones y ediciones para el caso italiano se puede encontrar en Palisca, *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, p. 23 y ss.

⁸⁵ S. Schlelein, “Vaciando entre Edad Media y Renacimiento”, p. 98.

⁸⁶ Se conservan cuatro copias, una en la Biblioteca Nacional de España (VITR/17/4), dos en Santander, en la Biblioteca Menéndez Pelayo (M-96, M-114) y una en la Biblioteca General Histórica de la Universidad de Salamanca (Ms 2614). Además de esta importante traducción del Fedón, Pedro (o Pero) Díaz de Toledo tradujo y glosó los Proverbios del Pseudo-Séneca por encargo de Juan II para la educación de su hijo, el futuro Enrique IV, obra que alcanzó más de cuarenta ediciones desde la primera de Zamora de 1482. Su servicio a la casa de Santillana le llevó en los últimos años de su azarosa vida a enemistarse con su antiguo pupilo, Enrique IV, puesto que los Santillana se inclinaron a favor del usurpador Alfonso el Inocente, proclamado en la llamada Farsa de Ávila de 1465.

⁸⁷ Seguiría a estos una segunda generación de humanistas españoles ya formados directamente en mayor o menor medida en tierras italianas: desde un Alfonso de Palencia, pasando por Joan Margarit hasta la figura capital en este proceso de Antonio de Nebrija. Al servicio del Marqués de Santillana hay que destacar, entre otros, la figura del prolífico traductor Martín de Ávila, cuyas numerosas traducciones ayudaron a engrosar la enorme biblioteca del marqués, estudiada en el trabajo todavía de referencia de M. L. Schiff, *La bibliothèque du Marquis de Santillane* (París: Bouillon, 1905).

⁸⁸ En el manuscrito Ripoll 42 del Archivo de la Corona de Aragón (E-Bac Ripoll 42), que además recopila los textos de la tradición *Musica Enchiriadis* y *Scolia Enchiriadis*, así como textos de Hucbaldo, Casiodoro, y el *Breviarium de musica* de Oliva, entre otros.

era el fundamento de la enseñanza musical como ciencia especulativa, en realidad la obra a la que se dedica más atención por parte de los autores españoles es su *De consolatione philosophiae*, traducida ya en 1407 por Pedro López de Ayala, Canciller Mayor de Castilla y León, con el título *El libro de la consolación natural de Anicio Manlio Torquato Severino Boecio*.⁸⁹ La primera traducción al español del *De Institutione Musice* es realizada por un autor anónimo mucho más tarde, entre 1490 y 1510, y se conserva en la Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo del Escorial (Ms O.II.9) con el título *Musica de Boecio*.⁹⁰ No debe sorprender esta tardanza, puesto que como decimos el texto boeciano era el fundamento de los teóricos especulativos, para los cuales el original en latín ya era perfectamente válido, y vemos que los tratadistas españoles prefieren en general centrar sus esfuerzos en sistematizar un conocimiento de la música como arte práctico, para lo cual no tiene sentido traducir la mayoría de las nociones contenidas en el *De institutione musica*. En cambio, llegado el cambio al siglo XVI, con la recepción plena del significado de los estudios humanísticos, le llegará el turno también a este texto boeciano y será traducido a la lengua vernácula.

Tan sólo con ojear los primeros folios del *Theorica musice* de Gafurio (Milán, 1492) llama la atención cómo en éstos se acumulan apretados en los márgenes los nombres de numerosas autoridades clásicas, con las que el autor de Lodi no solo evidencia su erudición, sino el espíritu humanista musical que él mismo personifica. No parece sino la imagen prototípica del tratado musical humanista, y por ello el estudioso inmediatamente puede ensayar una comparación con lo que se observa en la producción equivalente del momento entre los tratadistas españoles. Pero para afrontar tal tarea con justicia, hay que advertir de principio que lo que refleja esta profusión de citas en Gafurio, también, es el efervescente y particular ambiente intelectual en el que el autor italiano desarrolla su actividad en su tiempo.⁹¹ No es este un ambiente formal universitario, con las restricciones, condicionantes y obligaciones a las que se puede ver sometido el profesor – no solo en el caso salmantino, sino por supuesto en el resto de las universidades europeas del momento. Más bien es un ambiente de enseñanza informal, para nobles con inquietudes culturales que no buscan una cualificación profesional, sino principalmente un “deleite aristocrático” con el que, a la vez que aprendían latín clásico, maduraban una conciencia nacionalista del poder local.⁹² A las diferencias claras entre

⁸⁹ Conservado en cinco copias, una en Nueva York (Hispanic Society of America, HC371/173), tres en la Biblioteca Nacional de España (Mss 13274, 10220 y 174) y una en la Biblioteca Pública de Évora (Pastas de Fragmentos: 4, n. 359).

⁹⁰ Su propietario anterior consta que fue el Conde-duque de Olivares, Gaspar de Guzmán (1587-1645).

⁹¹ Y no es, por tanto, tan sólo una muestra característica de la “mentalidad medieval” como afirma B. Blackburn (“Music theory and musical thinking after 1450”, p. 309), lo cual contradeciría su notable uso por parte de Gafurio, sino que es una práctica que a finales del siglo XV se adapta a los nuevos tiempos cambiando el tipo de autores citados y sobre todo el carácter de la autoridad que a los mismos se le otorga. Para el entorno humanista en el que desarrolla su actividad Gafurio véase el trabajo de C. Palisca, *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, especialmente el capítulo 9, “Gaffurio as a Humanist”.

⁹² Véase al respecto de este asunto las reflexiones de J. M. Monsalvo en “Poder y cultura en la Castilla de Juan II”, pp. 66-67.

los ámbitos de actuación personales de los autores italianos o españoles, habrá que añadir en definitiva la diferente organización política de los centros de poder italianos respecto a la de los reinos españoles (estos al mismo tiempo diferentes entre sí: no coincide la organización de la casa de Alfonso V con la de Juan II en Castilla, o después con las de los Reyes Católicos) como el factor que desde la misma raíz condiciona el ámbito de desarrollo cultural, desde el diverso papel que juegan juristas, abogados o eclesiásticos en el desarrollo del humanismo, hasta la diferente incidencia que en este desarrollo debieron tener múltiples factores como la imprenta, la universidad, las crisis políticas o incluso los descubrimientos del cambio de siglo.

b. Autores y autoridades en los tratados renacentistas españoles

¿Cuál debía ser por tanto el nivel de conocimiento entre los teóricos musicales españoles del Cuatrocientos, de los autores clásicos que tratan de esta materia? Evidentemente, la respuesta no es inmediata, y es necesario comenzar por reunir y analizar los nombres de las autoridades citadas en los tratados españoles, llegado el cambio de siglo. Aunque la cantidad y variedad de volúmenes sobre la teoría musical conservados en España en los siglos inmediatamente precedentes resulta más bien modesta,⁹³ al recopilar las autoridades conocidas por nuestros teóricos a lo largo del Cuatrocientos, se puede comprobar un importante conocimiento de las autoridades pertenecientes a este arte. Tales citas resultan ser numerosas y revelan tanto una clara familiaridad con una importante cantidad de personajes – incluyendo entre ellas las autoridades clásicas griegas, las mismas citadas por los humanistas italianos, y por supuesto las eclesiásticas medievales hasta llegar a los autores contemporáneos – a la vez que se evidencia el amplio intervalo de tiempo que llegan a abarcar tales referencias. Los tratados seleccionados para este estudio son los conservados y pertenecientes al periodo entre 1410 y 1510. Los ofrecemos ordenados cronológicamente en la Tabla 3. A la lista ya conocida de tratados españoles de este periodo, añadimos aquí el de Pedro de Osma, que se consideraba perdido, pero que hemos recuperado de la Biblioteca Nacional de Nápoles (Ms VIII.C.19), fechable entre 1447 y 1467.

⁹³ Entre las fuentes conservadas en España, desde el siglo X hasta inicios del siglo XVI, destacan por su número las copias de la obra de Bartholomeus Anglicus *De proprietatibus rerum*, lib. XIX, “De musica”. En el RISM se contabilizan hasta trece copias en España, incluyendo una traducción francesa (*E-Mig Inv. 1554*) conservada en la biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano (RISM b3/5, p. 88-89). Por contra, a lo largo del siglo XV este autor es relegado al olvido y no se recupera su nombre en ningún tratado manuscrito, hasta llegar al año 1494 en el que Fray Vicente de Burgos publica en Tolosa una traducción al español en la imprenta de “Henrique Meyer de Alemania”, de la que se conserva un ejemplar en la BNF y otro en la BNE, incunable 1884.

Tabla 3. Tratados teóricos de autores españoles (1410-1510)

Fecha	Autor	Título y abreviación	Ciudad
1410	Fernand Estevan	<i>Reglas de canto plano</i>	Sevilla (Ms)
1447/67	Pedro de Osma	<i>Tractatus in quo demonstratur musicam ecclesiasticam non omnino coartari sub documentis a Boetio traditis.</i> Sigue su traducción castellana: <i>Comiença el tratado en que se demuestra la musica gregoriana en grand parte ser diuersa de la musica boeciana.</i>	[Salamanca], hoy en Nápoles (Ms)
1480	Anónimo	<i>Ars mensurabilis et immensurabilis cantus</i>	Sevilla (Ms), hoy en el Escorial
1482	Ramos de Pareja	<i>Musica practica</i>	Bolonia
1492	Domingo Marcos Durán	<i>Lux bella</i>	Sevilla
1495	Guillermo de Podio	<i>Ars musicorum</i>	Valencia
h. 1496	Cristóbal de Escobar ⁹⁴	<i>Introducción muy breve de canto llano</i>	[Salamanca]
1498	Domingo Marcos Durán	<i>Comento sobre Lux bella</i>	Salamanca
1503	Bartolomé de Molina	<i>Lux videntis</i>	Valladolid
s.f.	Alonso de Spañon	<i>Introduccion muy util e breve de canto llano</i>	Sevilla
1504	Diego del Puerto	<i>Portus musice</i>	Salamanca
1508	Gonzalo Martínez de Bizcargui	<i>Arte de canto llano</i>	Zaragoza
1510	Francisco Tovar	<i>Libro de musica pratica</i>	Barcelona

Ciertamente, las citas de autoridades en estos tratados considerados, una vez reunidas, constituyen una colección notable, como mínimo por su número (véase Tabla 4). A primera vista, no obstante, el encaje de los tratadistas españoles en el contexto común europeo de la teoría musical tardo medieval del siglo XV, parece ser una evidencia tan sólo con comprobar cuáles son las autoridades con mayor presencia entre sus citas: San Agustín, San Ambrosio, Aristóteles, Boecio, San Gregorio, Guido, Isidoro, como autoridades clásicas pero especialmente relacionadas con la Iglesia, a los que se suma una pequeña muestra de los más relevantes nombres entre los tratadistas propiamente de música, pertenecientes al pasado más inmediato: Johannes de Muris, Marchettus de Padua, Philippe de Vitry. Este grueso de autores no ofrece ninguna sorpresa, pues es un conjunto predecible, y heredero en cierta manera de la tradición tardo medieval de autoridades, tanto a nivel de pensamiento general como del específicamente musical, así

⁹⁴ Por los estudios de F. Vindel, se propone una fecha de hacia 1496 para la impresión de este tratado, dada la similitud de la tipografía con la de la *Gramatica* de Nebrija de 1492. Véase F. Vindel, *El arte tipográfico en España durante el siglo XV: Salamanca, Zamora, Coria y el reino de Galicia*, p. 116.

como de reconocimiento específico de la autoridad de los personajes más relacionados con la Iglesia. El panorama intelectual al respecto de la teoría de la música que se refleja en esta colección de autoridades, se corresponde de manera notable con el “canon de autoridades” que Ann E. Moyer ya propuso para el caso europeo en general: Boecio como pilar fundamental y como filtro de la tradición griega al mismo tiempo, autores latinos como Cicerón o Marciano Capella, Isidoro de Sevilla y Virgilio, y Guido y San Gregorio entre otras autoridades eclesiásticas.⁹⁵ Pero al centrarnos en el caso de los tratados españoles, una vez apartados estos autores principales, entre el resto – no poco importante – de las autoridades citadas, tras una observación atenta emergen ciertos nombres y grupos de autores que dan indicio de tendencias particulares en el pensamiento de los autores españoles del momento, y merecen por ello que les dediquemos un comentario por separado.

Tabla 4. Autoridades citadas por los teóricos musicales españoles (1410-1520)

Autoridad	Tratadista
Albertus de Rosa	Durán (<i>Comento</i>), Estevan
Albinus	Ramos
Alexandre de Villa Dei	Podio
Aristóteles	Osma, Ramos, Bizcargui, Durán (<i>Lux bella</i> , <i>Comento</i>), Molina, Podio, Spañon
Aristóxeno	Osma, Bizcargui, Durán(<i>Comento</i>), Podio
Arnaldus	Durán (<i>Lux bella</i> , <i>Comento</i>), Molina
Avicena	Durán (<i>Comento</i>)
Beda el Venerable	Podio
Blas Romero	Escobar
Boecio	Osma, Anón. del Escorial, Bizcargui, Durán (<i>Lux bella</i> , <i>Comento</i>), Escobar, Estevan, Podio, Puerto, Ramos, Spañon, Tovar
Berno de Reichenau	Tovar
<i>Catholicon</i> [Johannes Balbus]	Durán (<i>Comento</i>)
Catón el Viejo	Durán (<i>Comento</i>)
Cicerón	Ramos, Tovar
<i>Conciliator</i> [Petrus de Abano]	Durán (<i>Lux bella</i> , <i>Comento</i>)
Demócrito	Osma
Dionisio [Areopagita]	Durán (<i>Comento</i>)
Durandus (¿Guillaume Durand?)	Durán (<i>Lux bella</i> , <i>Comento</i>)
Egidius de Murino	Durán (<i>Comento</i>), Estevan, Ramos
Euclides	Podio
Filolao	Bizcargui, Podio, Ramos, Tovar
Flavio Josefo	Podio, Tovar

⁹⁵ Véase A. E. Moyer, *Musica scientia*, pp. 35, 100.

<i>Flores musice</i> [Petrus dictus Palma Ociosa]	Durán (<i>Comento</i>)
Franciscus (Magister)	Ramos
Franco de Colonia	Durán (<i>Lux bella, Comento</i>), Ramos
Gafurio	Durán (<i>Lux bella, Comento</i>), Puerto, Tovar
Galen	Podio
Goscalcus	Anón del Escorial, Durán (<i>Lux bella, Comento</i>), Escobar, Molina, Spañon
Guido	Anón. del Escorial, Bizcargui, Durán (<i>Lux bella, Comento</i>), Escobar, Molina, Podio, Puerto, Ramos, Spañon, Tovar
Guillermo de Podio	Bizcargui
Guillermus	Durán (<i>Lux bella</i>)
Guillermus de Mascandio (Machaut)	Durán (<i>Comento</i>), Estevan
Hesíodo	Ramos
Ignacio	Durán (<i>Comento</i>)
Johannes Carthusiensis (Gallicus)	Ramos
Johannes Hothby	Ramos
Johannes Illarius	Escobar
Johannes de Londones (¿Hothby?)	Durán (<i>Comento</i>), Molina, Ramos
Johannes de Monte	Ramos
Johannes de Muris	Anón. del Escorial, Bizcargui, Durán (<i>Lux bella, Comento</i>), Escobar, Estevan, Ramos
Johannes de Sancto Dominico	Ramos
Johannes de Urrede	Ramos
Johannes de Villanova	Ramos
Lactancio	Podio
Loduvicus de Barcelona	Escobar, Ramos
Macrobio	Anón. del Escorial, Bizcargui, Podio, Ramos, Tovar
Marchettus	Durán (<i>Lux bella, Comento</i>), Escobar, Puerto, Ramos, Spañon
Marciano Capela	Ramos
Mariano	Puerto
Michael de Castellanis	Durán (<i>Lux bella, Comento</i>),
Nicómaco	Bizcargui, Ramos, Tovar
Odón	Ramos
Petrarca	Podio
Pedro de Venecia	Durán (<i>Comento</i>), Molina, Spañon
Petrus de Osma	Durán (<i>Comento</i>), Ramos, Spañon
Philippe de Vitry	Anón. del Escorial, Durán (<i>Lux bella, Comento</i>), Estevan
Philipetus (¿Philipoctus de Caserta?)	Ramos
Pitágoras	Osma, Anón. del Esorial, Bizcargui, Podio, Tovar
Platón	Bizcargui, Durán (<i>Comento</i>), Podio, Ramos
Plinio	Osma

Prisciano	Podio
Ptolomeo	Osma, Bizcargui, Durán (<i>Comento</i>), Podio
Ramos de Pareja	Durán (<i>Comento</i>)
Remigius [de Auxerre]	Escobar
Remon de Cacio	Estevan
Robertus Anglicus	Ramos
Roger Caperon	Ramos
Rubinetus	Escobar, Molina, Spañon
San Agustín	Durán (<i>Comento</i>), Molina, Podio, Ramos, Tovar
San Ambrosio	Anón. del Escorial, Durán (<i>Comento</i>), Podio, Ramos, Tovar
San Bernardo	Molina, Ramos
San Gregorio	Osma, Anón. del Escorial, Bizcargui, Durán (<i>Lux bella, Comento</i>), Escobar, Estevan, Molina, Podio, Puerto, Ramos, Spañon, Tovar
San Isidoro	Anón. del Escorial, Bizcargui, Durán (<i>Lux bella, Comento</i>) Ramos
San Juan	Ramos
San Pablo	Bizcargui, Durán (<i>Comento</i>), Podio
Santiago el Menor	Bizcargui
Timoteo de Mileto	Podio
Tinctoris	Puerto, Ramos, Tovar
Tristán de Silva	Ramos
Ugolino de Orvieto	Ramos
Vincencius (Magister)	Durán (<i>Lux bella, Comento</i>)
Virgilio	Durán (<i>Comento</i>), Ramos, Podio, Tovar

El primer grupo a considerar sería el de los autores que también caracterizan el trabajo de las corrientes humanistas italianas del momento. Los teóricos musicales españoles citan a Aristóxeno, Cicerón, Demócrito, Filolao, Flavio Josefo, Hesíodo, Macrobio, Marciano Capela, Nicómaco, Petrarca, Platón, Prisciano, Ptolomeo, Timoteo de Mileto y Virgilio. Una colección de nombres como esta constituye una muestra muy representativa y característica de lo que en el contexto italiano definía el avance del enfoque humanista entre los escritores, no sólo en la música sino en el resto de disciplinas, las que serían calificadas en conjunto como los *studia humanitatis*. Evidentemente los teóricos españoles no desarrollan en profundidad como hacen algunos italianos en sus obras al tratar de las doctrinas de estos clásicos, puesto que el enfoque práctico de sus tratados no es muy dado a permitir digresiones gramaticales, filológicas o filosóficas, al estilo de los humanistas italianos. Pero su presencia entre los teóricos españoles es como mínimo muestra de la inquietud intelectual de los más formados, como destacan entre nuestros escritores Pedro de Osma, Ramos de Pareja, Marcos Durán o Guillermo de Podio. También son señal clara de la presencia cada vez mayor de las obras y con ellas del pensamiento de estos clásicos en el contexto académico español, a lo largo del siglo XV, algo que no puede sorprender. Sólo

necesitamos recordar, entre los numerosos ejemplos que se podrían exponer sobre la evidencia firme que se tiene desde mediados de siglo del uso de los textos de estos autores en el entorno académico español, el caso del *Ars et doctrina studendi et docendi*, escrito en 1453 por el jurista y profesor durante largos años en Salamanca Alfonso de Benavente,⁹⁶ quien confirma el uso en las clases de esta Universidad de las obras de Séneca, Catón, Donato, Prisciano, Aristóteles, Terencio o Cicerón, entre otros. Como se ha argumentado convincentemente, no hay que dejar de recordar que el humanismo italiano del Renacimiento no es en modo alguno el responsable de la “llegada de los clásicos” a España, puesto que ésta en definitiva había sido una de las provincias más romanizadas de la República y del Imperio, cuna de numerosos filósofos, arrancando desde Séneca, cuya herencia se había mantenido primero por los visigodos y luego por los conquistadores musulmanes.⁹⁷ El humanismo italiano en todo caso reactivó o moduló la relación de los autores españoles con los clásicos a través de los continuos contactos personales y diplomáticos.

La importancia de estos autores en las citas de los teóricos españoles no es la misma en todos los casos, como se puede suponer, pero se debe señalar que en todos los tratados españoles considerados, los autores clásicos asociados tradicionalmente al humanismo italiano aquí se citan no sólo como simples autoridades, sino en correspondencia con los conceptos específicos que de sus obras se derivan: de Aristóxeno se enuncia la importancia del oído en el discernimiento musical; de Cicerón se toma la teoría tan cara a los humanistas de la relación entre los planetas y las notas; Filolao es la autoridad que proporciona los complejos conceptos de la división del tono y el semitono; Nicómaco, Platón, Ptolomeo o Timoteo de Mileto se citan para desarrollar el concepto de consonancia y disonancia así como los modos, los géneros o las especies; Virgilio, en definitiva, se asocia a la justificación habitual de las siete voces. Evidentemente, estos mismos autores tienen su lugar en el propio *De institutione musica* de Boecio, obra que se basa principalmente en la doctrina de Nicómaco y Ptolomeo, pero la particularidad en nuestro caso es la actitud que los autores españoles adoptan de trascender la imponente autoridad que podía representar la obra boeciana, y el sistema pitagórico dominante que se derivaba de su obra, para conceder el peso que merecían las ideas de los demás autores originales – incluyendo los pensadores como Aristóxeno, tan diferente de Boecio en su enfoque – aunque lógicamente sin llegar al nivel de crítica filológica de los textos que sí es característica de los humanistas

⁹⁶ Editado por Bernardo Alonso Rodríguez (Salamanca, 1972). Es muy interesante que el maestro Benavente critica la soberbia y vana costumbre española de “memorizar” todas las enseñanzas, sin hacer uso de la escritura como sí hacen los italianos: «...debet (magister) omnia ista vel in scriptis, ut fit apud ytalicos, qui hoc modo maiorem fructum circa discipulos et circa librorum compositionem fa ciunt, vel in mente usa, ut yspanorum superbia vana consuetudo servat, compilare» (p. 85).

⁹⁷ J. Edwards, *La España de los Reyes Católicos*, pp. 265-266. J. A. Maravall, “El pre-Renacimiento del siglo XV”, p. 20 y ss. A. Fontán, *Príncipes y humanistas*, p. 114. Si la cita de Alfonso de Benavente es significativa para el caso de Salamanca, aun es más relevante para el caso del contexto general que arranca de la primera mitad del siglo XV, la lamentación del Marqués de Santillana a la muerte del pre humanista Enrique de Villena (1434), plagada de alusiones cultas y en la que figura un desfile interminable de autoridades, que de boca de las “nueve doncellas” enumera a Homero, Ovidio, Horacio, Tito Livio, Virgilio, Macrobio, Valerio Máximo, Salustio, Lucano, Cicerón, Dante, Petrarca, etc. Véase el lamento en la *Antología poética del Marqués de Santillana*, pp. 273-74.

italianos. Pero un ejemplo de la actitud crítica con la que afrontaban el estudio de estos autores ciertos escritores españoles, lo constituye precisamente un tratado como el de Pedro de Osma, quien a mediados de siglo es pionero, con probabilidad adelantándose a Johannes Gallicus, en advertir de la diferencia entre los modos boecianos de los modos contemporáneos. En este tipo de asuntos, no obstante, es cierto que se tendrá que esperar a la obra de un Lorenzo Valla, trabajando en la corte aragonesa de Nápoles, para encontrar un trabajo filológico realmente profundo sobre los textos clásicos.⁹⁸ El mismo Gafurio, tan prolíjo en sus citas marginales de autoridades, en el fondo se limita a usarlos como “evidencia anecdótica” – en palabras de A. E. Moyer – que en realidad utiliza para reforzar los razonamientos boecianos o de algún otro autor tradicional.⁹⁹ En el caso español, el teórico que sí elevará el nivel de competencia en el ámbito puramente intelectual, y discutirá en pie de igualdad con los pensadores del entorno italiano llegando a amenazar el sólido edificio boeciano y sus cimientos pitagóricos, será por supuesto Ramos de Pareja. Además de estas explicaciones técnicas de mano de los autores especializados en música, otras autoridades de este grupo de “clásicos” se suman para ofrecer razonamientos de carácter más histórico o mitológico: Flavio Josefo o Prisciano para hablar de la invención y el nombre de la música, Hesíodo o Marciano Capela para tratar de las musas.

Un segundo grupo importante de autoridades a considerar es el número significativo de nombres de la Tabla 4 que nos es hoy en día desconocido. De estos, es muy interesante que en buena parte tales nombres sean de claro origen hispano, pues esto evidencia la importante actividad del momento en los reinos peninsulares, en lo que a teoría musical se refiere. Es razonable suponer que, con el tiempo, irá saliendo a la luz alguna evidencia de la identidad de algunos de ellos. Así ha sucedido por ejemplo con el caso del Blas Romero al que alude Cristóbal de Escobar en el inicio de su *Introducción muy breve de canto llano*, enumerando los principios de la música (letra, voz y propiedad). Este “Blasius de ro.” debe corresponder con el Abad del monasterio de Poblet Blasius Romerus, ampliamente citado por el autor supuestamente italiano Florentius de Faxolis en su *Liber musices*, un tratado copiado en un lujoso manuscrito hacia 1490 y dedicado a Ludovico Sforza.¹⁰⁰ En realidad este tal Blas Romero, músico y teórico, no consta en los registros como Abad del monasterio, sino que se considera que

⁹⁸ Sobre el Nápoles aragonés como uno de los centros importantes en el desarrollo de la crítica filológica en el siglo XV, véase J. H. Bentley, *Politics and Culture in Renaissance Naples*, p. 294 y ss.

⁹⁹ A. E. Moyer, *Musica scientia. Musical Scholarship in the Italian Renaissance*, p. 284.

¹⁰⁰ Sobre Blas Romero, véase F. Faxolis, *Book on music*, ed. por B. Blackburn y L. Holford-Strevens, pp. xii-xvi. También F. Rocco Rossi, “Auctores in opusculo introducti: l'enigmatico Florentius musicus e gli sconosciuti referenti teorici del Liber Musices (I-Mt 2146)”, pp. 168-171. La identidad de Faxolis parece razonablemente establecida como italiana, a pesar de las importantes coincidencias de sus citas con las de los autores españoles. Rossi defiende una plausible identidad napolitana para Florentius, frente al origen milanés que generalmente se le atribuye. Ciertamente, las características generales de sus planteamientos teóricos acercan más a este autor al grupo de teóricos españoles que discutimos, que a los autores principales del norte italiano.

fue un músico y monje cisterciense que se trasladó a Nápoles como representante del Abad de Poblet antes de 1451, fecha en la que consta por primera vez un pago a su nombre al servicio del rey Alfonso.¹⁰¹ El particular interés en la música por parte de los monjes de Poblet en este siglo se documenta ya desde 1408, cuando en un apunte notarial Gracianus Raynelli y Johannes Martini, chantres de la capilla real de Aragón, reclaman sus derechos sobre un volumen *De Motets et de Ballades* que el abad de Poblet retenía en su poder.¹⁰² La estancia de Blas Romero en Nápoles debió ser larga, pues veinte y siete años después todavía aparece en un documento de pago a los músicos al servicio de Ferdinando I.¹⁰³ Pudo por tanto tener una presencia destacable en el ambiente musical en el que, como demuestra las citas de Florentius de Faxolis, su tratado hoy perdido debió circular entre los músicos. Podemos incluso especular que ese mismo tratado debió estar escrito en lengua vulgar (“layca lingua”), al uso español, algo que en el ambiente napolitano de esos años no debía ser extraño. Así lo apuntan las palabras del copista que anotó en el manuscrito identificado como Catania, Biblioteche Riunite Civica e Antonio Ursino Recupero D 39 (hacia 1450), al finalizar su copia de uno de los tratados del español Jaume Borbó, chantre y teórico en la corte napolitana de Alfonso el Magnánimo:

Ego enim Supradicti Reuerendissimi magistri borbo humilis Discipulus et Inter clericos Regie Cappelle minimus et Ignorantissimus omnium per preceptum eiusdem Magistri Borbo scripsi et de reseranti stilo in hoc presenti actuli id est de layca lingua in latinam transtuli.¹⁰⁴

Otro aspecto interesante respecto del Blasius Romerus citado por Escobar y por Florentius, es el triángulo geográfico y temporal que se configura entre Nápoles, Poblet y Salamanca, como evidencia de la circulación de la teoría musical entre centros aparentemente tan apartados en estos años, y a lo largo de varios decenios. Asociada a este triángulo de relaciones, podemos considerar la reciente sugerencia de Francesco Rocco Rossi en cuanto a identificar a Cristóbal de Escobar con el Lucio Cristóbal Escobar, humanista discípulo de Nebrija de origen andaluz, canónigo en Sicilia y a la vez responsable y editor en 1520 de la versión trilingüe Latin-castellano-siciliano del

¹⁰¹ A. Atlas, *Music at the Aragonese Court of Naples*, p. 32. En el pago Blas Romero aparece como cantor en una lista de sirvientes de Alfonso de Aragón junto a Jaume Borbó, “maestro di canto” y autor de unos breves tratados en el manuscrito Catania D 39.

¹⁰² G. Reese, *Music in the Renaissance*, pp.575-576. El texto se transcribe en M. C. Gómez, *El Manuscrito M 971 de la Biblioteca de Catalunya*, p. 207. Por cierto que el interés de los monjes del monasterio (al menos del implicado, el abad) trascendía la música puramente religiosa, a tenor de la temática del volumen reclamado. Igualmente notable es que no representa un hecho aislado en absoluto: en 1379 el infante Juan, futuro rey de Aragón, escribía al vizconde de Roda pidiendo el envío desde Aviñón de unos cantores acompañados de “tot lo cant de la missa notat en un llibre on haia mols motets e rondells e ballades e virelays”, una muestra más de la común circulación de música religiosa y profana, de manera conjunta en las fuentes escritas de la época. De hecho, el propio infante revela en otra carta de 1389 que en cuanto a canciones, los chantres del papa “saben la flor d’aco”. Véase al respecto en M. C. Gómez, *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 1, pp. 268, 270, *passim*.

¹⁰³ F. Rocco Rossi, *Un manuale di musica*, vol II, p. 372.

¹⁰⁴ P. de Beldomandi, *Brevis Summula Proportionum*, ed. de J. W. Herlinger, p. 20

*Lexicon nebrisense.*¹⁰⁵ Aunque Rossi mezcla esta edición con la original bilingüe de 1492, la cual sí tiene una relación de proximidad temporal y geográfica clara con el tratado del Escobar músico, hay que recordar que en efecto éste último era bachiller cuando editó su *Introducción muy breve de canto llano*, precisamente con la misma tipografía de las obras de Nebrija del momento, y a pesar de su entendible juventud en muy pocas páginas Escobar pudo llegar a citar una buena cantidad de autoridades, demostrando su espíritu erudito que perfectamente concuerda con el del propio Nebrija. Bien podría el bachiller Escobar haber añadido el “Lucio” clasicista, tal como el maestro Antonio de Nebrija añadió antes su Elio, y tras editar el breve tratado musical en sus años de bachiller, dedicar su actividad de madurez a las letras y la erudición dejando a un lado la música. Entre las citas del tratado musical del bachiller Escobar, además de la de Blasius Romero ya citada, sobresalen las numerosas y detalladas referencias sobre la obra de “Goscaldus”, otro autor relacionado de manera importante con la teoría española y que por añadidura se encuentra presente en el manuscrito siciliano de Catania citado anteriormente. Las citas de Escobar, con “parte” y “capítulo”, no corresponden completamente al orden de materias presente en la versión de Catania, pero la discrepancia se puede entender por la propia variabilidad presente en la transmisión de la obra de Goscalcus, ya señalada en su momento por O. Ellsworth.¹⁰⁶ En su estado actual, estos datos se revelan insuficientes para poder confirmar la identidad entre el teórico musical y el discípulo de Nebrija, pero sumados en conjunto, no dejan de sugerir esa identificación entre ambos personajes, y al mismo tiempo sirven para reforzar la idea con datos concretos de un intercambio de información sobre teoría musical entre el Sur de Italia y diversos centros españoles en el siglo XV, puesto que como veremos más adelante, también el teórico Goscalcus será una autoridad ampliamente citada por diversos autores españoles a lo largo de los años, y en obras publicadas desde Sevilla hasta Salamanca o Valladolid.

En cuanto a la figura de este mismo Goscalcus, como decimos presente en diversas fuentes, hay que insistir en que es un nombre a destacar por su relevante presencia no solo entre los autores españoles de los tratados que consideramos en la tabla anterior, sino incluso entre otros autores españoles posteriores, y tratando al respecto de diversos asuntos musicales. Hoy se identifica este autor con el teórico y compositor Goscalcus Francigenus que sería además el responsable de los tratados conservados – entre otras fuentes concordantes – en el llamado Manuscrito de Berkeley de 1375, tratados que también se transmiten copiados en el manuscrito de Catania mencionado arriba. En el capítulo V vamos a tener oportunidad de profundizar en el papel clave que tuvo este tratadista en el desarrollo de un aspecto de la teoría musical que adquirió gran presencia entre los teóricos españoles, tal cual es el de las conjuntas, entre otros temas, puesto que la doctrina de Goscalcus a propósito de otros diversos aspectos de la música aparecerá

¹⁰⁵ F. Rocco Rossi, *idem*, pp. 378-79. Sobre las ediciones en que estuvo implicado Lucio Cristóbal de Escobar, véase M. A. Esparza y H-J. Niederehe, *Bibliografía Nebrisense*, pp. 21, 40, 71, *passim*. Otro dato que relaciona a Escobar con Italia es su cita del tal “Rubinetus”, posiblemente un italiano, también citado por Molina y Spañón

¹⁰⁶ En su edición de la versión del Ms de Berkeley, donde recoge las concordancias de las obras de Goscalcus. Véase O. Ellsworth, *The Berkeley Manuscript*, p. 14.

de manera recurrente en la obra de los autores españoles. En el interesante volumen de Catania, no sólo aparecen además dos breves tratados de Jaume Borbó, como ya hemos advertido, sino un breve tratado titulado *Regule contrapuncti secundum usum Regni Sicilie*.¹⁰⁷ Éste último tiene especial relevancia para nosotros, pues no sólo presenta las conocidas reglas básicas de movimiento de voces en el contrapunto, generales a toda la tratadística europea del momento, sino que además añade una breve tabla de intervalos consonantes organizados para realizar polifonía sobre parte del *gamut*, tabla similar a las numerosas que caracterizarán los tratados españoles del siglo XV, muy especialmente en sus postrimerías, y que estudiaremos con detalle en el Capítulo V.

También cita Cristóbal de Escobar a un ignoto Johannes Illarius, tratando a propósito de los géneros cromático y diatónico. Nada más se conoce de este autor, excepto que podría ser el mismo compositor de sendas piezas polifónicas presentes en el Ms 454 de la Biblioteca Nacional de Catalunya y en el Ms Tarazona 2/3, así como en diversas fuentes portuguesas y otras del siglo XVI asociadas a la Conquista del Nuevo Mundo.¹⁰⁸

Continuando con otros autores desconocidos de la tabla precedente, encontramos a Arnaldus, un autor citado por Marcos Durán (que añade “dalpes”) tratando de mutaciones, los tonos y el semitono, y por Bartolomé de Molina tratando de las mutaciones, y debe ser asimilado al Arnaldus Dalps que se cita profusamente de nuevo en el tratado de Florentius de Faxolis.¹⁰⁹ Además de representar otro elemento de apoyo a las relaciones entre Nápoles y diversos centros españoles, Arnaldus trata de un tema muy característico de la tratadística española: las conjuntas, y lo hace estrictamente en la línea heredada de Goscalcus, a quien parafrasea literalmente. Según escribe Florentius de Faxolis este autor se conocía como “Arnaldus Dalps germanus”, con lo que no parece probable que fuese de origen español. A pesar de ello, demostraríamos que la teoría de conjuntas, un tema especialmente presente en la tratadística española, lo será también en la del sur italiano y la Europa central en la que se incluyen las tierras germánicas, mostrando así los vínculos entre las tradiciones teóricas consideradas “laterales”.

¹⁰⁷ El manuscrito fue copiado por Matheus de Collitortis de Castro Johannis, declarado discípulo de Jaume Borbó. Castro Johannis es Enna (Sicilia), y el *cognomen* Collitortis tiene origen italiano, aunque en la Edad Media es posible localizar en Aragón la forma “Colltort”. La actividad de este copista se documenta como notario. Véase P. de Beldomandi, *Brevis Summula Proportionum Quantum ad Musicam Pertinet*, ed. de J. Herlinger, p. 19.

¹⁰⁸ Las piezas son el motete *Conceptio tua* y *O admirabile commercium*. Véase R. Stevenson, *Spanish music in the age of Columbus*, p. 84, 177; K. Kreitner, *The Church Music of Fifteenth-Century Spain*, p. 133 y ss.; A. E. Lemmon, “La música catedralicia en la América colonial”, p. 273.

¹⁰⁹ F. Rocco Rossi, “Auctores in opusculo opusculo introducti: l’enigmatica Florentius musicus e gli sconosciuti referenti teorici del Liber Musices (I-Mt 2146)”, p. 172.

Otro autor de la Tabla citada para el que podemos aquí proponer una identificación es el Robertus Anglicus que cita Ramos de Pareja, pues debe tratarse de Robertus Grosseteste (hacia 1175-1253), autor que escribió un texto titulado *De generatione sonorum* en el cual trata acerca del mismo concepto del arte como imitación de la naturaleza que critica Ramos en su tratado.¹¹⁰

Por lo demás, diversos autores presentes en este grupo de momento deberán quedar ignotos hasta que aparezcan nuevas evidencias que ayuden a identificarlos: así sucederá con el “Magister Franciscus” citado por Ramos de Pareja, un autor que trata sobre el significado mensural de las pausas.¹¹¹ O el caso del propio maestro de Ramos, Johannes de Monte, con quien quizás estudió en su Baeza natal, pues fue quien le proporcionó sus rudimentos de música.¹¹² También cita Ramos a un Johannes de Villanova (*Musica practica*, I.I.2), quizás originario de la Corona de Aragón por el gentilicio, en un interesante comentario acerca de la “fortificación” natural de la voz al ascender en el canto, y del efecto contrario al descender, lo que implica en la práctica la aplicación automática de sostenidos en ciertos giros melódicos, sin necesidad de realizar mutación alguna. Como vemos de nuevo, las alteraciones de las afinaciones naturales son un tema siempre destacado para los autores españoles.

Sobre un tal Albertus de Rosa nada se conoce, excepto las sendas citas de Fernand Estevan y Marcos Durán, separadas por ochenta años pero ambas relacionables con el entorno de Sevilla (la primera en el manuscrito de Estevan, la segunda en la edición del *Comento sobre Lux bella* de Durán, quien recordemos que había editado su *Lux bella* en Sevilla). Nada nos aclaran estas citas sobre la doctrina de este autor, pues tan sólo lo mencionan como autoridad. También es desconocido el Ludovicus de Barcelona, quien según Escobar escribió una *Introductione latina Guidi*, y el cual fue identificado por Stevenson sin más pruebas con el Ludovicus Sancii citado por Ramos de Pareja. Un tal “Mariano”, seguramente por el nombre algún español, debió ser autor de un tratado de canto llano por la materia citada, ya que se ocupa según Diego del Puerto del concepto de las mudanzas. El Guillermus que anota Marcos Durán al margen en su *Lux bella* trata al parecer de las entonaciones de los salmos, por lo que no creemos que pueda ser el Guillermus de Mascandio (Machaut) de otras citas, ni quizás tampoco el Guillermus Guarnerius que estuvo activo como músico y teórico en Nápoles en los años 1470, por lo que podría haber sido conocido de los autores españoles, al menos indirectamente.¹¹³

¹¹⁰ La edición de este breve texto por L. Baur en *Die Philosophischen Werke des Robert Grosseteste*, pp. 58-60.

¹¹¹ La escueta cita de Ramos no es suficiente para asociarlo con el Magister Franciscus autor de la balada *Armes, amours/O flour des flours* presente en el Códice Chantilly (Musée Condé Ms 1047). Véase U. Günther, “Franciscus, Magister”, www.oxfordmusiconline.com, consultado el 16/04/2014.

¹¹² No se debería identificar (como es costumbre siguiendo la afirmación de Higinio Anglés en *La música en la Corte de los reyes Católicos*: Vol. 1, p. 17) con el Juan de Monte cantor en la capilla pontificia de Roma en 1447, donde estaría presente en los mismos años de infancia de Ramos de Pareja. Parece difícil que pudiese estar cantando en Roma y enseñando al joven Ramos en España a la vez.

¹¹³ A. Atlas, *Music at the Aragonese Court of Naples*, p. 82. Guarnerius formó parte del círculo de músicos que incluía esos años a Gafurio o Ycart, y su especialidad al parecer era el contrapunto.

También permanece por el momento desconocido Remón de Cacio, el ponderado profesor de Fernand Estevan, quien podría ser un músico italiano según parece indicar el apellido, pero sobre el que no se tiene mayor certeza ni otro indicio. Acerca del tal Rubinetus, nombre que no parece corresponder sino a un apodo relativo al término italiano Rubineto (“pequeño rubí”), es un autor que pudo tener un cierto nombre en su momento: su autoridad es también citada más tarde por Doménico Pietro Cerone en su *El melopeo y maestro*, y todavía es posible localizar su nombre en la exhaustiva lista de autoridades del *Dictionnaire de musique* de Sébastien de Brossard (París, 1703).¹¹⁴ Pero no hay ninguna otra referencia cierta a su personalidad: si ya resulta curioso que un apodo tal se aplicase a un teórico musical (y por ende eclesiástico, pues al parecer en su obra trata particularmente de reglas del canto llano y de sus géneros), entre los escasos candidatos del siglo XV más asombroso sería que pudiese identificarse con el músico “Rubinetus” de Pavía, caracterizado de forma no muy favorable por el humanista de la primera mitad del Cuatrocientos Ugolino Pisano, quien afirma que al parecer el tal Rubinetus «si dedicava al canto non per quel valore in sé l’arte di Euterpe ha, ma per ottenere i favori delle donne o qualche invito a un banchetto».¹¹⁵

El último grupo destacado de autoridades que debemos discutir es precisamente el de aquellas que no aparecen. Tiene que llamar la atención notablemente, al examinar la Tabla 4, el hecho de que Marcos Durán, tras haber hecho gala de una notable erudición en cuanto a las autoridades de la música en sus dos primeros tratados, en cambio no mencione absolutamente a ninguna autoridad en la *Sumula de canto de organo*. No es por ignorancia, evidentemente, como demuestran las numerosas citas de sus dos tratados anteriores. La razón de esta ausencia de autoridades en este tratado particular se puede explicar por dos posibles motivos. En primer lugar, hay que entender que la *Sumula* es un pequeño tratado de entrenamiento para estudiantes de música, pero para aprendices de canto, para los que las discusiones especulativas sobre las citas de los autores importantes de la tradición teórica del momento no tienen relevancia alguna. Por ello Marcos Durán no nombra ningún autor de este tipo, ni siquiera de su entorno inmediato, dedicando el esfuerzo a conseguir una exposición sintética y completa de los conocimientos necesarios para el canto polifónico. Por otra parte, no es menos cierto que la materia de la cual trata la *Sumula* es en buena parte autóctona, puesto que se centra en una sistemática de práctica de la polifonía que recibe un tratamiento y una atención diferente de la de los demás tratados europeos del momento. Tratándose de una práctica primero de tradición oral y además autóctona, no debe sorprender la falta de citas de autoridades en la *Sumula de canto de organo*, irrelevantes para gran parte de la materia del tratado. En los tratados de música mensural que se confeccionan desde los siglos XIII y XIV, las autoridades que se citan son compositores contemporáneos que

¹¹⁴ Por cierto, en una misma lista junto a “Goscaldus”.

¹¹⁵ Citado en M. Petoletti, “Parlare con il testo nel XV secolo: l’umanista Ugolino Pisani e le sue passioni nelle note di lettura autografe di un vodice Ambrosiano”, p. 125. Otro Rubineto músico es conocido en Florencia por unos pagos de 1482 según cita F. A. D’Accone en “Some neglected composers in Florentine chapels”, p. 271. Pero no consta otra noticia ni que escribiese tratado teórico alguno.

por supuesto cultivan el tipo de música familiar para el propio tratadista, algo como decimos que no se va a dar en el caso de la *Sumula*, que trata de una práctica local y oral.¹¹⁶

Señalemos para acabar otra notable característica general de las citas en estos tratados españoles: la escasez de nombres de autores estrictamente contemporáneos y especialmente en lo que se refiere a otros autores españoles. En el primer caso, la falta de nombres de autores europeos del momento (solamente aparecen Gafurio, Hothby, Urrede o Tinctoris, pero con muy pocas referencias) se podría explicar por la ya aducida extrañeza entre la materia tratada en los textos españoles y la de los europeos, no por simple desconocimiento. Medio siglo de contactos culturales entre España y el reino aragonés de Nápoles dieron suficiente información para justificar la presencia de los tratadistas extranjeros que hemos señalado. La justificada fama de Tinctoris o Gafurio parecería obligar a una mayor cita directa entre los tratadistas españoles. Pero la realidad es otra, y teniendo en cuenta el centro de reunión de teóricos y por tanto de ideas, que significó Nápoles, donde se dieron cita los mismos Tinctoris y Gafurio junto a otros músicos españoles, la razón de la ausencia de citas debe buscarse en primer lugar en una diferente conceptualización de diversos aspectos de la teoría musical, además de en el específico y autóctono enfoque práctico de los tratados españoles, como podremos ir comprobando a lo largo de nuestro estudio. En cuanto al problema igualmente importante de la ausencia de citas de autores españoles entre sí, podemos apuntar que éste tipo de referencias mutuas entre nuestros teóricos constituía un fenómeno todavía por llegar: en realidad se generaliza más bien a partir de la segunda mitad del siglo XVI, como ha mostrado A. Mazuela-Anguita, por lo que en definitiva queda fuera de los límites temporales que nos hemos fijado.¹¹⁷ En los tiempos de Marcos Durán o Diego del Puerto, los tratados que escriben tratan de contenidos enfocados a una práctica en el que la autoridad máxima es la misma práctica, no un referente especulativo de nivel superior.

En conclusión, el papel de tradición “lateral” o “periférica” que ha sido asignada por diversos estudiosos a la teoría musical española del Renacimiento, considerada incluso ajena a la corriente intelectual y humanista del momento y anclada en un pasado medieval, resulta en nuestra opinión la conclusión sesgada y viciada de una historiografía deslumbrada por un fenómeno cultural que en la literatura especialmente anglosajona ha centrado desde el siglo XIX todo el foco de atención de innumerables estudios relativos al Arte y la Literatura: el Humanismo del Renacimiento italiano. Aplicado al caso de la Música, este humanismo se ha intentado estructurar como marco de estudio a la producción de los propios autores teóricos de la música del siglo XV y

¹¹⁶ A propósito de la génesis de las citas de autoridades en los primeros tratados de música mensural, véanse en especial las interesantes reflexiones de Ch. Thomas Leitmeir en “Sine auctoritate nulla disciplina est perfecta: Medieval Music Theory in search of Normative foundations”, p. 47 y ss.

¹¹⁷ A. Mazuela-Anguita, *Artes de canto (1492-1626) y mujeres en la cultura musical del mundo ibérico renacentista*, p. 80.

XVI, resultando inevitablemente que los únicos escritores que legítimamente podían ascender al nivel de los admirados humanistas de la literatura y las demás artes, eran precisamente los que, trabajando en Italia, podían responder a las expectativas y los condicionantes que el propio humanismo italiano, como actividad intelectual, imponía.

Con estas premisas, en efecto, otras tradiciones teóricas como la española debían forzosamente quedar fuera de la discusión, y de paso se imposibilitaba el estudio más detallado y adecuado a la realidad específica como fenómeno característico y propio de un contexto diferente del italiano. Un contexto con sus propios parámetros sociales, culturales, políticos o económicos, que son los que ayudan a entender la actividad de los teóricos españoles y valorar el sentido de su obra sin necesidad de supeditarlos o buscar dependencias con tradiciones ajenas como la italiana, más allá de lo que indiquen las propias obras teóricas y demás indicios de la actividad musical que se puedan obtener y considerar.

Sopesando el problema desde este punto de vista, es razonable definir un posible humanismo de carácter diferente, propio de estos otros contextos, con su propia índole y su propia especificidad, en el cual encuentra su lugar la producción teórica española, a la cual afectará en un grado limitado las novedades que en el humanismo italiano se producen, pero en la que primará el sentido práctico que los autores españoles imprimen a sus textos. En las obras españolas que hemos considerado, encuentran así su lugar los autores de la tradición clásica, en proporción más que relevante, junto a los otros escritores característicos de la más convencional tratadística medieval y cristiana. Ajena al impulso filológico latino que anima la producción italiana, los teóricos españoles en cambio usarán el castellano, tanto como parte de un programa social y cultural del momento en el que este uso tiene su propia razón de ser, como para beneficiar la intencionalidad práctica que justifica la misma confección de los tratados españoles.

Este sentido práctico de la producción española, que establece un tratamiento de ciertas materias particular y hasta antagónico respecto del que exponen los autores como Tinctoris y Gafurio, lógicamente tendrá unas causas definidas, que fundamentalmente se localizarán en el entorno en el que tales obras se escriben y en el público que va a hacer uso de tales tratados. A este asunto nos referiremos en el siguiente capítulo, cuyo objeto será completar la caracterización del marco contextual en el que se confeccionan los tratados españoles hacia el 1500, antes de pasar a considerar en detalle el contenido de la *Sumula* como ejemplo del tipo de tratado musical pensado para una práctica específica e igualmente local, que precisamente gracias a las enseñanzas contenidas en el mismo se revela y explica, como muestra del innegable valor propio e independiente de esta tradición musical, no “periférica”, sino tan original como en buena parte autónoma.

Capítulo II. La *Sumula de canto de organo* en el contexto de la tratadística contemporánea

El tratado de Domingo Marcos que nos ocupa se publica en Salamanca hacia 1503, por lo que se inscribe en lo que podríamos calificar como primera “oleada” importante de tratados teóricos impresos que arranca en Europa tan sólo unos pocos años antes. Aunque el interés por la teoría musical entre los humanistas italianos les concedió el honor de encabezar la producción manuscrita a lo largo del siglo XV, en cuanto a lo que se refiere a la edición de obras originales impresas sobre teoría musical, no de traducciones, la situación es algo diferente, y además sitúa en lugar favorable la labor de los teóricos españoles. Mientras que es Jacques Lefèvre d’Etaples el pionero de la tratadística renacentista en Francia con su obra de 1496 *Musica libris demonstrata quattuor*,¹¹⁸ la producción española se le adelanta más de un decenio con la obra de Bartolomé Ramos de Pareja, el *Musica practica* de 1482.¹¹⁹ Con esta obra, Ramos colocaba a la par en el tiempo a la tratadística impresa de autor español con la italiana, representada por las siguientes primeras ediciones de esta materia: el intitulado *Theoricum opus musice* de Franchino Gafurio (Nápoles, 1480), así como, por parte de Johannes Tinctoris, los extractos que se publican de su extensa obra *De inventione et usu musice* (hacia 1481) y el tratado *Terminorum musicae diffinitorium* (en Treviso, hacia 1495). Se admite que la práctica totalidad de estas obras fueron escritas años (a veces bastantes años) antes de ser publicadas. Así es el caso del *Terminorum*, escrito hacia 1475, y lo mismo se puede afirmar del *Musica practica* de Ramos de Pareja.

A diferencia de la mayoría de tratados musicales escritos y publicados en Europa a lo largo del siglo XV, la *Sumula de canto de organo* de Marcos Durán consiste en la recopilación en un solo tratado de un conjunto de materias que habitualmente los teóricos europeos de su época desarrollaban por separado en monografías, las cuales en todo caso podían verse más tarde copiadas y recopiladas en misceláneas. No debemos entender esta actitud de Marcos Durán como un rasgo de “arcaísmo” en el planteamiento de la obra, como si se tratase de una mirada hacia atrás, a la tradición medieval de los tratados en forma de compendio representados por aquéllos que se identifican con títulos característicos como “De Musica”, “Pomerium”, “Dialogus de musica”, “Scientia artis musicae”, “Liber musices”, “Musica disciplina”, y tantos otros. El caso de la *Sumula*, por su formato y organización, debe entenderse como perteneciente a una tradición diferente y en buena parte nueva, una compilación particular de conocimientos concretos con evidente intención práctica, incluso

¹¹⁸ Aunque en una línea más especulativa y no tan práctica como era la de los autores españoles. Véase Ph. Vendrix, “On the Theoretical Expression of Music in France”, p.251.

¹¹⁹ Editada ciertamente en Bolonia, pero se admite que, tal como sucede en numerosas obras de otros autores del momento, su preparación debió comenzar bastante antes, en sus años como docente en Salamanca. En todo caso, no solo el testimonio del mismo autor y de su discípulo Spataro, sino diversas particularidades del texto que vamos a tener ocasión de comentar confirman que, en efecto, el volumen fue finalizado en sus años en Bolonia, por la relación que muestran con el contexto de la teoría musical italiana.

ordenados con una manifiesta progresividad en el aprendizaje, diferenciables de la tratadística especulativa dominante en la producción medieval. Frente al modelo de la *summa* medieval y enciclopédica, obras como la que nos ocupa de Domingo Marcos consisten más bien en pequeños libritos, impresos y publicados en un formato asequible a un público amplio, tanto por el contenido como por el posible coste económico, y con el objetivo de condensar información útil para los estudiantes de música.¹²⁰

Diversos aspectos deben ser contemplados de manera preliminar para poder llegar a profundizar en el sentido de la organización de la *Sumula de canto de organo*:

- Es un tratado impreso. Esto significa que se escribe para ser publicado y por tanto, difundido de alguna manera, destinado a algún tipo de público concreto. Como consecuencia, hay que suponer una planificación previa que pueda dar un sentido de “obra cerrada”, con principio y fin,¹²¹ y con un contenido concreto que en este caso se anticipa con claridad en el título de la obra.
- Su formato es pequeño, en forma de octavo, lo que implica que su coste de producción y por consiguiente de venta debía ser moderado. De esta manera, la obra pudo llegar a un amplio sector de estudiantes o de público general interesado en la materia, pero en contrapartida, la posibilidad de desaparición de los ejemplares también fue mayor, debido al bajo coste de reemplazo que conllevaba su pérdida o deterioro.¹²²
- Se publica en una ciudad universitaria, con la evidente intención de proporcionar material de trabajo para los estudiantes, por lo que su contenido debe estar adaptado de alguna manera al currículum de la materia musical que se imparte en el centro de enseñanza concreto, en este caso la Universidad de Salamanca. No obstante, encontraremos indicios que apuntan al más que posible uso de este tratado en el ambiente de la enseñanza del coro catedralicio, por lo demás vinculado a la Universidad en esta ciudad.
- Además de la selección de materias, en una obra con intención didáctica, la ordenación de las mismas deberá responder no sólo al criterio de organización que establezca el programa de estudios universitario, sino a la vez a un criterio de progresividad que permita avanzar desde los conocimientos básicos hasta los más avanzados y complejos.

¹²⁰ Especialmente en lo que se refiere a textos comúnmente asociados de alguna manera a los centros de enseñanza superior, el ejemplo relevante del tipo anterior es el omnipresente *De institutione musica* de Boecio, o el influyente *Musica especulativa* de Johannes de Muris.

¹²¹ Esto no se cumple en otras obras de las que se podría presuponer esa planificación previa, como en el caso del *Musica practica* de Gafurio, que resulta ser más una compilación de textos trabajados a lo largo de los años que una obra unitaria planificada con antelación.

¹²² En este sentido, la *Sumula* sería equivalente a las “Artes” de canto llano que se publicaban en un formato similar, y que han sido estudiadas con detalle por A. Mazuela-Anguita en su Tesis *Artes de canto (1492-1626) y mujeres en la cultura material del mundo ibérico renacentista* (2012). Véase Vol. I, p. 53. Con estas Artes, la *Sumula* comparte numerosas características, aunque no precisamente la del título, ya que *Sumula* es un término muy específico del entorno universitario, y del salmantino en concreto, mientras que *Arte* hacer referencia específica a una práctica desprovista de teorización especulativa innecesaria.

- Esta progresividad en el aprendizaje además va acompañada de una orientación eminentemente práctica, por lo que en la obra abundarán los ejemplos musicales de todo tipo y las tablas informativas necesarias, llegando en el caso de la *Sumula* incluso a completar el volumen con un apéndice de soporte a la práctica de la entonación y la lectura, trabajando tanto los intervalos diversos como los problemas de la rítmica en la lectura.
- La orientación práctica del tratado explica el aparente “conservadurismo” que se ha achacado en general a los tratados utilitarios y de pequeño formato como la *Sumula*. En efecto, una pequeña obra destinada a la formación práctica para la actividad musical real, no debe sino reflejar la realidad cotidiana del momento, sin lugar a especulaciones o visiones alternativas de la práctica musical que no ayudan al desempeño especialmente en el caso de los estudiantes. Solo obras de mayor formato y alcance se aventuran a proponer especulaciones e ideas nuevas, a menudo en estos tiempos con resultados adversos para el proponente, como pudo comprobar por ejemplo Ramos de Pareja al publicar su *Musica practica* en Bolonia.¹²³
- En este sentido, cabe destacar que mientras que los pequeños tratados de canto llano publicados mantuvieron su vigencia durante mucho tiempo, por lo establecido de la materia que trataban, en el caso de las obras sobre polifonía como es el caso de la *Sumula*, la misma evolución de la música a lo largo del siglo XVI convertirá en obsoletos estos tratados, condenándolos al olvido o en el mejor de los casos al recuerdo más bien crítico.¹²⁴

En este capítulo se va a realizar un análisis de la organización general del tratado de Marcos Durán respecto a los principales tratados de sus años, españoles y del entorno europeo relevante, poniendo especial atención a los tratados impresos pues son los más comparables. El análisis en profundidad del contenido tratado en las diversas secciones de la obra se completará en los capítulos correspondientes a la segunda parte de nuestro estudio.

¹²³ Sobre el conservadurismo en el caso de las artes de canto llano, véase A. Mazuela-Anguita *Artes de canto (1492-1626) y mujeres en la cultura musical del mundo ibérico renacentista*, Vol. 1, p. 74 y ss. Sobre las polémicas suscitadas por la obra de Ramos de Pareja, será tema de discusión obligada y repetida en sucesivos capítulos.

¹²⁴ Marcos Durán será de hecho un autor recordado incluso a lo largo del siglo XVII (en las obras de Bermudo, Cervera, Villegas, Monserrate o Thalesio), pero significativamente será en referencia a sus obras sobre canto llano – especialmente su *Lux bella*, que se cita a menudo sin nombrar al autor – y no por su tratado de polifonía. Véase una tabla de citas en “Artes” de canto llano de los siglos XVI y XVII en A. Mazuela-Anguita, *op. cit.* p. 80.

1. La estructura de la *Sumula* respecto a otros tratados españoles

La *Sumula de canto de órgano* de Domingo Marcos presenta una organización en cuatro secciones, la cual no es exactamente la que se deduce del título de la obra. La evidente estructura en dos tratados (canto de órgano y contrapunto) que se refleja en la numeración de los capítulos se superpone a una subdivisión más precisa, por la que se tratan de hecho las tres materias que figuran en el título, formando el grueso teórico del tratado, a las que además se debe añadir un apéndice final práctico, de carácter diferente al resto del tratado, pues consiste en una colección de diversos ejercicios musicales de lectura y entonación.

Las tres materias que se tratan sucesivamente en el tratado son las citadas en el mismo orden en el título de la obra:

- Canto de órgano.
- Contrapunto.
- Composición.

La sección dedicada al “canto de órgano” ocupa la primera parte de la *Sumula*, y estudia las figuras que se utilizan en la práctica de la música mensural, los conceptos de perfección, alteración, modo, tiempo y prolación, así como las síncopas, fugas y cazas. Estas explicaciones serán analizadas en detalle en el Capítulo III.

El segundo apartado del tratado trata del contrapunto como conocimiento de las especies que se usan en el mismo, las consonancias permitidas, la manera de realizar cláusulas, con especial atención al problema de realizar voces a vista, tanto en un sentido general como en el caso particular de la presencia de voces mudadas o de niños. Estas nociones de contrapunto serán estudiadas en el Capítulo IV.

El tercer y último apartado teórico que figura en el título de la *Sumula* se dedica a la “composición”, y comienza en el capítulo octavo de la segunda sección del libro, bajo el encabezamiento «Del modo de la composición de toda la armonía...» etc. La composición en este tratado se entiende fundamentalmente como la técnica de improvisar diversas voces sobre un canto dado, gracias a dos mecanismos diferentes pero complementarios: a partir de una serie de tablas de intervalos consonantes que el autor proporciona como herramienta de acceso rápido a todas las combinaciones de notas permisibles (véase el Capítulo IV), y a partir de una extensa e importante exposición de combinaciones de sílabas de solmisación, ordenadas en forma de tablas de deducciones diatónicas y deducciones de conjuntas, las cuales cierran la parte teórica del tratado (estudiadas en el Capítulo V).

A modo de apéndice añadido al final del libro, Domingo Marcos incluye una extensa y completa serie de ejercicios musicales para practicar las especies del canto llano, ordenadas sistemáticamente por intervalos e incluyendo toda suerte de figuraciones rítmicas, con síncopas, puntillos, imperfección, ejemplos polifónicos

(“descantes”) y figuraciones melódicas (“pasos fuertes”) pensados para «desenvolver la expresiva y la garganta». Cierra esta recopilación de ejercicios una pieza a tres voces como ejemplo de uso de las proporciones más comunes. Esta cuarta y última sección del tratado constituye por tanto un añadido, completo en sí mismo y por lo mismo autónomo, con evidente intención de proporcionar unos ejemplos de práctica vocal o instrumental, como reconoce el autor en el título, sin mayor justificación teórica que el mismo ordenamiento de los ejemplos (la discusión se desarrolla en nuestro Capítulo VI).

La estructura del tratado así resumida, presenta tanto paralelismos con los tratados contemporáneos españoles, como ciertas particularidades que lo diferencian de éstos. Analicemos en primer lugar las semejanzas.

Considerando la *Sumula* como continuación y complemento de los dos tratados que Domingo Marcos había publicado en los años anteriores, dedicados al canto llano, esta tercera obra se corresponde y completa el orden de materias que se puede encontrar en otros tratados españoles contemporáneos, los cuales en efecto reflejan la organización progresiva del aprendizaje musical en tres materias fundamentales: canto llano, canto de órgano y contrapunto, y además por lo general, ordenados en ese mismo orden.

En la Tabla 5 detallamos la comparación por materias entre los tratados españoles conservados de este periodo y su correspondencia por capítulos con la ordenación presente en las obras sucesivas de Marcos Durán.¹²⁵

¹²⁵ Aunque no corresponde incluir en esta discusión el tratado de 1410 de Fernand Estevan que, como anuncia el *incipit* del manuscrito, únicamente trata cuestiones de canto llano, sí hay que hacer notar que en el *explicit* de esta obra el autor se refiere a sí mismo como «maestro de canto plano, de contrapunto [...] y de canto de órgano», con lo que también enumera las materias musicales que estamos discutiendo, en orden diferente al usado por Marcos Durán y expuesto en los estatutos de la Universidad de Salamanca, sino en el orden usado por el primer grupo de tratadistas que citamos: el anónimo sevillano del Escorial, Ramos de Pareja y Guillermo de Podio. Aunque el tratado de Estevan se cita a veces por el título de *Reglas de canto plano è de contrapunto è de canto de órgano*, hay que advertir que esta expresión al completo sólo aparece en el folio que hace las veces de frontispicio al manuscrito, el cual es a todas luces muy posterior a la ejecución del texto de Estevan. La firma del calígrafo que anotó el frontispicio está al final del volumen y lo identifica con el toledano Francisco de Santiago y Palomares (1728-1796), quien debió realizar la escritura del citado frontispicio durante sus años de juventud, en los que inició su actividad profesional copiando documentos de la Catedral Primada de Toledo, antes de trasladarse a Madrid, donde continuó su actividad como oficial de Contaduría de rentas provinciales. Véase J. A. Ceán, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, vol. 4, p. 345.

Tabla 5. Organización de materias en los principales tratados españoles (1480-1510)

Tratado	Canto llano	Canto de órgano	Contrapunto
Anónimo del Escorial (1480)	Cap. ii al xi	Cap. xiii-xiiii	Cap. xii
<i>Musica practica</i> (Ramos de Pareja, 1482)	Tratados II-III	Tratado III, parte III.	Tratado III, parte II.
<i>Ars musicorum</i> (Guillermo de Podio, 1495)	Libros I al V.	Libros VII y VIII.	Libro VI.
Trilogía de Marcos Durán (1492, 1498 y 1503)	<i>Lux bella, Comento</i>	<i>Sumula</i> , primera parte.	<i>Sumula</i> , segunda parte
<i>Portus musice</i> (Diego Del Puerto, 1504)	Fols. a ii-a vi	Fols. a vi ^v -a viii ^v	Fols. b-b iii ^v
<i>Arte de canto llano</i> (Gonzalo Martínez de Bizcargui, 1508)	Fols. a ii-b vi ^v	Fols. b vii- b viii ^v	Fols. b viii ^v -c iii
<i>Libro de musica practica</i> (Francisco Tovar, 1510)	Libro I.	Libro II.	Libro III.

Examinando esta selección de tratados españoles es posible proponer un momento de cambio o de definición del orden en la organización de las materias. El anónimo sevillano del Escorial, Ramos de Pareja y Guillermo de Podio exponen las nociones de contrapunto antes de las de canto de órgano. En cambio, a partir de los tratados de Marcos Durán, el orden queda fijado al revés: primero se explican las figuras del canto de órgano y las cuestiones de mensuración, y sólo después se pasa a tratar de las especies del contrapunto, el “canto del viso” y la combinación de diversas voces.

Este cambio de organización se tiene que relacionar en primer lugar con el diferente tratamiento que recibe el estudio del contrapunto en los dos grupos de tratados españoles, así como el peso específico que se otorga a esta materia en los diferentes textos. Las explicaciones del anónimo sevillano del manuscrito del Escorial reflejan una cierta independencia entre la práctica del contrapunto por un lado y el canto de órgano por otro. El contrapunto para este autor es una práctica improvisada (un “uso”) que se puede realizar incluso sin tener conocimientos teóricos serios (sin conocer el “arte”): «Esto será según el saber del discante porque esto no alcanzan todos, aunque presuman de cantores, porque si cantan contrapunto es más por uso que no por arte» (fol. 41v). Después de explicar las reglas de contrapunto, el anónimo sevillano pasa sin más a tratar de las nociones de canto de órgano (fol. 43 y siguientes), dejando claro que es materia correspondiente a una práctica diferente. Así, se entiende que los cantantes capaces de improvisar el contrapunto no tienen necesariamente porqué dominar la técnica de la lectura del canto figurado. Por contra, a partir de la última década del siglo XV, la norma imperante en el contexto de la enseñanza musical de la polifonía en

España, a tenor del testimonio contenido en los tratados de Marcos Durán, Diego del Puerto, Bizcargui o Tovar, era la de impartir en primer lugar los conocimientos de canto figurado, antes de pasar a la práctica del contrapunto. El carácter de la práctica improvisada que se deriva de las explicaciones de este contrapunto, en estos tratados españoles, sólo puede justificar de manera lógica la consecución de un entendimiento de las figuras y las proporciones rítmicas, si se persigue que el estudiante pueda aspirar en última instancia a crear *in situ* contrapuntos “a la vista” sobre un canto figurado. En este sentido, la insistencia de los autores en emplear el término de “contrapunto del viso” lleva a admitir la importancia que para el cantor debía tener la habilidad de leer las melodías figuradas sobre las que se va a contrapuntar. En definitiva, parece claro que Domingo Marcos ordena las materias para conseguir una progresión que lleve a la habilidad última y más elevada, esta improvisación de polifonía con perfecto conocimiento de las figuras del canto de órgano, y de las consonancias permitidas en el mismo. Esta misma es la práctica que años después Juan Bermudo ensalza en su *Declaración de instrumentos musicales* cuando dice:

Otros cantores ponen de improviso a una voz de canto de órgano un canto llano y otros dos. Mayor habilidad sería a cuatro voces de canto de órgano poner un canto llano de improviso (fol. cxxix^v).

Los años de publicación de la *Sumula* parecen pues ser aquellos en los que, partiendo de la figura ya inveterada del cantante capaz de una improvisación de polifonía simple, se tiende a favorecer la formación de un tipo de cantante más completo, un “improvisador letrado” capaz no sólo de improvisar, sino además de leer canto figurado, y alcanzar la cumbre de esta práctica que consistía en improvisar contrapunto sobre un tejido polifónico y figurado. Todos estos conocimientos ordenados son los que constituyen el contenido de la *Sumula de canto de organo*.

La enseñanza de estas mismas materias musicales no se realizaba únicamente en un entorno académico como el de la Universidad de Salamanca, por supuesto, sino que había sido tradicionalmente actividad propia de las catedrales, y como tal está bien documentada en diversas sedes, entre las que podemos mencionar por haber sido estudiadas en alguna medida las de Ávila, Barcelona, Burgos, Granada, Huesca, Jaén, León, Málaga, Las Palmas, Santiago, Segovia, Sevilla, Toledo, Valencia o Zaragoza.¹²⁶ Es necesario tener en cuenta la estrecha relación que en el caso particular de Salamanca

¹²⁶ J. M. Álvarez Pérez, “La polifonía sagrada y sus maestros en la Catedral de León (siglos XV y XVI)”, pp. 39-62; J. Moll, “El Estatuto de Maestro Cantor de la Catedral de Ávila del año 1487”, pp. 89-95. También S. Ramos Ahijado, *La Catedral de Ávila como institución musical durante la segunda mitad del siglo XVII*, especialmente p. 53 y ss.; J. López Calo, *Documentario musical de la Catedral de Segovia*, 1, pp. 103, 426; A. Durán, “La capilla de música en la Catedral de Huesca”, pp. 30-55; P. Jiménez Cavalle, *Documentario musical de la Catedral de Jaén*, p. 29; J. M. Álvarez, “La polifonía sagrada y sus maestros en la Catedral de León durante el siglo XVII”, pp. 141-163; J. Ruiz, *La librería de canto de órgano. Creación y pervivencia del repertorio del Renacimiento en la actividad musical de la Catedral de Sevilla*, p. 17 *passim* y del mismo autor “From mozos de coro towards seises”, p. 89 y ss. También B. Bartolomé Martínez, “Enseñanza de música en las catedrales”, p. 615 y ss; S. Guijarro, *Maestros, escuelas y libros*”, p. 70 y ss.

había entre universidad y catedral, la cual afectaba entre otros aspectos a la enseñanza musical, puesto que la instrucción práctica de la música que se daba en la universidad podía ser aprovechada también para las ceremonias que se celebrasen relacionadas con la catedral. En todo caso, el coro catedralicio incluiría desde luego además de adultos, niños que debían ser formados en las prácticas musicales, incluyendo la polifonía. Recordemos la recomendación de Tinctoris en 1477 (*Liber de arte contrapuncti*, III.9) de comenzar la formación del cantante de contrapunto antes de los veinte años para garantizar alcanzar un nivel adecuado en este arte. Para ejercitar la docencia musical a nivel catedralicio no estaba en realidad implicada la necesidad de ninguna titulación: el maestro de coro accedía al puesto por un sistema de oposiciones sobre conocimientos musicales, de mayor o menor exigencia según el centro, y además en muchos de éstos se esperaba que fuese también capaz de impartir clases de “gramática” a los cantorcillos, lo cual incluía las primeras letras además del latín, condición que no siempre se cumplía, en cuyo caso se primaba por lo menos contar con maestro que pudiese enseñar a cantar.¹²⁷ También en algún caso se ha llegado a documentar la existencia de enseñanza instrumental para los niños del coro, como en el de la Catedral de Osma.¹²⁸ No hay que olvidar que varios de estos maestros de coro fueron además algunos de los compositores españoles del momento de los que hemos llegado a tener noticia, como es el caso de Juan de Triana en Sevilla, Alfonso de Belmonte en León, Pedro de Lagarto en Toledo o Francisco de la Torre en Sevilla.¹²⁹

En los documentos que mencionan esta enseñanza catedralicia se puede constatar tanto el mismo orden en los estudios que encontramos en las obras de Marcos Durán (canto llano, canto de órgano y contrapunto) como el uso de los mismos tratados teóricos por parte de los maestros de coro, y algún testimonio anterior nos permite relacionar directamente la tratadística musical española con la docencia de la música en las catedrales. Así es el caso del tratado de Fernand Estevan de 1410, *Reglas de canto plano è de contrapunto è de canto de órgano*, escrito mientras este teórico ocupaba la plaza de sacristán en la capilla de San Clemente en Sevilla, ciudad en la que el autor está documentado por lo menos desde 1401.¹³⁰ Pero aunque la relación entre el uso de tratados y la docencia musical catedralicia será documentable más bien a partir del siglo XVI – algo más tarde que el contexto en que se desarrolla la actividad de Domingo Marcos – en unos tiempos en que se aplican las disposiciones relativas a música del Concilio de Trento, entre las que se encuentran las relativas a la enseñanza de música en las catedrales, hay que advertir que la propia *Sumula de canto de organo* ofrece algunos

¹²⁷ Posibilidad reflejada también en algunas bulas papales del siglo XV. Véase por ejemplo J. Ruiz, “From mozos de coro toward seises”, p. 87.

¹²⁸ Véase B. Bartolomé Martínez, *op. cit.*, p. 620.

¹²⁹ Véase también al respecto R. Strohm, *The Rise of European Music, 1380-1500*, p. 578. No obstante, nos parece a todas luces notoriamente excesivo el papel de “modelo” y “líder” que para todos estos compositores y maestros de coro españoles Strohm concede a Johannes Urrede, al parecer sólo por su condición de flamenco. Especialmente a la luz de las particulares prácticas de canto que vamos a dilucidar con el estudio de la *Sumula* de Marcos Durán.

¹³⁰ J. Ruiz, “The sounds of the hollow mountain”, p. 199. El autor cita también noticia de una posible referencia a este mismo Fernand Estevan en un censo sevillano de 1384 de la parroquia de El Salvador, cerca de la Catedral sevillana. Otra evidencia de la enseñanza de los niños en la catedral de Sevilla en 1408 la menciona este mismo autor en “From mozos de coro toward seises”, p. 90.

indicios claros de su propósito de uso en el entorno catedralicio, además del universitario.

En efecto, en el folio b v de esta obra se dan unas indicaciones sobre la manera de “contrapuntar voces primas altas o de niños sobre voces mudadas” así como acerca de las “reglas y modo para contrapuntar con voces mudadas sobre voces primas altas o de niños”. Aceptando que en la Universidad no se encontraban niños, el entorno en el que se podía realizar contrapunto con voces adultas e infantiles mezcladas era lógicamente el coro catedralicio, donde se combinaban cantorcillos y estas “voces mudadas” es decir, voces de adultos, para realizar la polifonía.¹³¹ Además de la evidencia de que Domingo Marcos pensaba en el posible uso de su libro por los miembros de un coro catedralicio, es interesante que la técnica del contrapunto improvisado con las herramientas contenidas en la *Sumula* fuese aprendida tanto por adultos como por niños, pues ambas posibilidades son las que se reflejan en los dos epígrafes citados. Son además posibilidades bien reales, pues está documentado igualmente que en el siglo XV los niños del coro en las catedrales españolas usaban libros en su práctica musical, por lo que la enseñanza formal con un tratado como el de Domingo Marcos es más que razonable.¹³² Un apunte más se puede hacer entre la relación de la obra de Marcos Durán y la enseñanza en las catedrales. A pesar de su aprendizaje en Salamanca, su primera obra, el breve tratado sobre canto llano *Lux bella* fue publicado por nuestro autor en Sevilla. Era esta en esos años una ciudad con una importante vida musical en la catedral, relacionada en buena parte con el paso por la ciudad de los músicos asociados a la capilla real. La corte se alojaba por entonces a menudo en el Alcázar de Sevilla, y la misma catedral sevillana fue escenario de importantes eventos relacionados con la familia real, como el bautizo del malogrado príncipe Juan en 1478 o la boda de la princesa Isabel en 1490.¹³³ Es posible que el pequeño manual *Lux bella* de Domingo Marcos sea resultado de una posible estancia de este autor en la ciudad, quizás intentando hacerse un hueco en este entorno de músicos profesionales, intención a la

¹³¹ Las “voces mudadas” son el equivalente en español de las “mutate voces” que se han documentado por lo menos desde 1440: en el códice 87 de Trento, hay dos piezas en las que ciertas voces se señalan para ser cantadas por “pueri” y otras por “mutate voces”. Son el motete *Gaude virgo* de Battre y un *Gloria* de Burgois. Estas voces mudadas se suponían capaces de alcanzar, gracias al falsete, la misma tesitura de los “pueri”, y así lo confirman por ejemplo los estatutos de la corte de Borgoña, en la que se establece un número de seis cantantes para la voz más aguda de la polifonía, mientras que a la vez consta que en ese coro sólo había adultos. El número de cantantes asignados a las voces mudadas era mayor que el de las otras voces, para equilibrar la sonoridad, pues se supone que su volumen sonoro sería menor. Un ejemplo entre las fuentes españolas es el manuscrito 5-5-20 de la Biblioteca Colombina, en el que se indica el uso de “boces mudas” o “voces mudadas” para un *Salve regina* de Fernando Pérez de Medina (R. Stevenson, *Spanish music in the Age of Columbus*, p. 180).

¹³² J. Ruiz, “From mozos de coro to seises”, p. 93, *passim*.

¹³³ J. Ruiz, “The sounds of the hollow mountain: musical tradition and innovation in Seville Cathedral in the Early Renaissance”, p. 238. El príncipe había sido alumbrado en junio de 1478 en el Alcázar sevillano. La misma Reina Isabel llevó en procesión al heredero recién nacido a la Catedral en medio de un “ruido ensordecedor de trompetas y chirimías”. El Alcázar será residencia real en 1484 y 1485, y la boda por poderes de la infanta Isabel con el Príncipe heredero Don Alfonso de Portugal se celebrará en la Catedral sevillana en 1490. Los Reyes Católicos residirán en Sevilla hasta 1491, partiendo el 8 de abril hacia Alcalá la Real y de ahí hacia el asedio definitivo de Granada. Véase R. Domínguez, *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos*, pp. 401 y 460. Véase también al respecto nuestros comentarios sobre la relación de Domingo Marcos con Sevilla en la Introducción de este trabajo.

postre frustrada por lo que acabaría volviendo a Salamanca, donde finalmente se dedicaría a la docencia, en vez de a una actividad profesional más activa en el campo de la práctica musical.

En la misma Catedral de Sevilla se tiene constancia efectiva tanto de la práctica de la polifonía a lo largo del siglo XV, como de la participación de cantorcillos en el coro. Para el aprendizaje de este tipo de polifonía decimos pues que sería útil un tratado como la *Sumula*, así como las enseñanzas y herramientas de práctica que contiene. Como va a revelar el estudio del contenido de la obra de Marcos Durán, pensamos que la realización de esta polifonía se basaba en un aprendizaje que buscaba principalmente la consecución de voces improvisadas en base a ciertas reglas de consonancia, además de la aplicación de los principios de solmización en base a un completo sistema de deducciones. Siendo práctica improvisada, es entendible que en efecto no pueda quedar casi evidencia de cuál pudiera ser tal polifonía, por ejemplo en un centro como la catedral sevillana a lo largo del siglo XV. Pero en base a las fuentes conservadas, y con la adecuada comparación con el contenido de tratados como la *Sumula*, será factible ensayar una aproximación al resultado sonoro de esta polifonía por un trabajo de aplicación de las reglas de contrapunto contenidas en este tratado a las piezas polifónicas presentes en las fuentes españolas.

Volviendo al contexto de confección de la *Sumula*, afirmamos que la citada estructuración de materias en los tratados españoles, y especialmente el hecho de que éstos se imprimiesen, en todo caso parece relacionarlos más adecuadamente con un contexto académico que con el religioso, aunque sin excluir como decimos su uso por los estudiantes del coro catedralicio. Hay que advertir que la mera existencia del tratado teórico impreso en sí mismo no sería indicio suficiente de la relación del mismo con un entorno académico, como una anacrónica comparación con nuestra época podría sugerir. El tratado teórico, considerado como elemento de una cultura material asociada a las instituciones educativas, debe mostrar además determinadas características que apoyen la tesis de esa conexión. En el caso de una obra como la *Sumula*, estas características comprobadas incluyen su impresión en la ciudad universitaria, el uso del término “súmula”, asociado particularmente a determinadas materias impartidas en la Universidad de Salamanca, el carácter didáctico de los contenidos expuestos, y la misma organización de materias en la obra.¹³⁴ Al respecto de este último punto, se encuentra una muestra directa de la presencia de la organización del tratado citada en el

¹³⁴ Un caso diferente, pero relacionado, sería el de los manuscritos que se conservan y se consideran “apuntes de estudiante”, en los que la factura material y ciertas expresiones (piénsese en el característico “diu lo mestre” de diversos documentos en catalán) evidencian su origen inmediato en un entorno académico, aunque no necesariamente universitario. Además, estos apuntes se podrían utilizar como base para redactar posteriormente una versión corregida, ordenada o ampliada, que en nuestra época consideraríamos como un tratado (el ejemplo típico es aquí el texto atribuido al denominado Anónimo IV, hacia 1280). Este tipo de apuntes serían el precedente de los tratados condensados como la *Sumula*, que precisamente pretenden substituir a los primeros, para evitar los errores en la transmisión por un lado, pero por otro también para conseguir una uniformidad de doctrina y, por qué no, un rédito económico para el beneficiario de la venta de los pequeños tratados a los estudiantes, seguramente el mismo profesor.

aprendizaje de las materias musicales en España, y su relación con la enseñanza superior, precisamente en los mismos estatutos de la Universidad de Salamanca, como son los de 1538, en los cuales se especifica el mismo orden de enseñanza de materias musicales a lo largo del año, lo cual clarifica bastante la relación de nuestro tratado con el propio ambiente universitario salmantino:

El catedrático de música leerá una parte de su hora de la especulación de la música y otra parte ejercite los oyentes en el cantar. Y hasta el mes de marzo muestre canto llano y de allí a la fiesta de San Juan canto de órgano, y de allí a vacaciones, él o su substituto les muestre contrapunto.¹³⁵

Es notable la asignación de un curso anual completo para la enseñanza musical en Salamanca, punto particular sobre el que no se ha hecho suficiente énfasis. Mientras que en otras universidades los estatutos establecían períodos tan sólo de tres o cuatro semanas a la enseñanza musical – así el caso de Praga o Leipzig – o incluían los conocimientos de música junto con los de matemáticas o astronomía – como debía suceder en París o Padua – en cambio en Salamanca se dedica todo el año académico exclusivamente a la música, como teórica y como práctica.¹³⁶ Una dedicación de esta extensión sólo es entendible si se persigue la formación efectiva de músicos prácticos, que necesitan un plazo de tiempo suficientemente largo para obtener resultados útiles en la práctica musical, especialmente cuando esa práctica incluye la polifonía y con más razón si ésta es improvisada, inseparable de la práctica constante.

En este sentido, dada la relación de Ramos de Pareja con la Universidad salmantina, donde impartió enseñanza antes de su marcha a Bolonia, en la década de los setenta del siglo XV, y a la vista de la discrepancia de orden de materias que se deduce de su tratado, se puede suponer que en tiempos de Ramos el orden de las enseñanzas de estas materias no estaba fijado, o no era como el que cita Marcos Durán veinte años más tarde. Además, en su tratado Ramos no vincula su ordenación de materias con ningún plan de estudios conocido ni tampoco con la Universidad, sino que específicamente basa su ordenación de materias en el estudio de las diversas propiedades del número, de las que este autor deriva una triple división en canto llano, contrapunto y canto figurado:

Numerus vero similiter non simplex, sed cum habitudine ad passiones consideratur. Prima autem consideratio a neotericis cantus firmus, a quibusdam vero cantus planus dicitur, secunda contrapunctus, quam ab antiquis organizationem dictam fuisse constat; at tertia cantus figuratus, quae a plerisque organi cantus appellatur. Secundum hanc igitur triplicem considerationem compendim hoc nostrum dividemus (*Musica practica*, I.I).

¹³⁵ *Estatutos hechos por la Universidad de Salamanca*, título XIX “De los regentes en artes”, Salamanca 1538. Véase M. C. Gómez, *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol.2, p. 126. También L. E. Rodríguez, (ed.). *Historia de la Universidad de Salamanca*, p. 125. Por lo que la duración de las clases de polifonía en efecto se corresponde con los tres o cuatro meses que menciona Marcos Durán en el prólogo de la *Sumula* como tiempo necesario para asimilar los conocimientos del tratado.

¹³⁶ Sobre el tiempo de dedicación a la música en las universidades germánicas, véase L. Marchi, “Music and University Culture in Late Fourteenth Pavia”, p. 146.

Esta particular justificación de la organización de su *Musica practica*, evidentemente demuestra un pensamiento más especulativo y cercano al tradicional enfoque boeciano de la Música como parte integral del *quadrivium*, o ciencias del número en sus diferentes posibles tratamientos – a pesar del título del tratado. No debe ser únicamente resultado de la influencia del entorno en el que se está moviendo Ramos en el momento de publicar la obra en Bolonia, sino también consecuencia del que conoció en los años en que comenzó a escribir la obra en Salamanca, en los que – según su propio testimonio personal – fue innegable el ambiente de contraste intelectual de ideas y opiniones que vivió junto a compañeros de la talla intelectual de un Pedro de Osma. En los años de la *Sumula* de Marcos Durán, más de veinte años después, la actividad docente musical parece estar siguiendo su curso como una actividad más pragmática – quizás por la falta en esos años de un teórico de la talla intelectual de Ramos, que no volverá a aparecer hasta los años de Francisco de Salinas – en la que son los conocimientos prácticos organizados según esta obra los que encuentran mejor acomodo en el entorno universitario salmantino finisecular.

En definitiva, es evidente la correspondencia entre el orden de las materias en los tratados que cierran el siglo XV y el plan de estudios musicales reflejado en los estatutos (aunque algo posteriores) de la Universidad de Salamanca. Ya hemos visto que la hora de dedicación a la música, impartida a lo largo de todo el año, se repartía entre media hora de explicaciones teóricas, y otra media hora de enseñanzas prácticas – primero de canto llano, luego canto de órgano y finalmente contrapunto. No obstante es necesario destacar que, aunque los estatutos citados hablen de “música especulativa”, es evidente que los tratados que asociamos a la Universidad salmantina en estos años no tratan de estos aspectos del pensamiento musical, como se comprueba en la misma obra de Marcos Durán. La aparente contradicción se puede entender desde diversos puntos de vista: en primer lugar, es posible que por “música especulativa” se entendiese directamente la doctrina de Boecio, tal como se impartía también en otros centros europeos. Seguramente se emplease el mismo texto de este autor para la parte especulativa de las clases, mientras que para las partes prácticas el manual al uso sería el de Marcos Durán o uno similar.¹³⁷ De hecho, hoy se conserva en la Biblioteca Histórica de la Universidad de Salamanca una preciosa copia manuscrita y completa del *De institutione Musica* de Boecio, escrito e iluminado con gran esmero, datada en 1201 y procedente del salmantino convento dominico de San Esteban.¹³⁸ Aunque este

¹³⁷ En cuanto al uso en Salamanca del texto *De institutione musica* de Boecio, se deben mantener las reservas necesarias, como se discutirá en el caso de la Universidad de París. Aunque como se señaló en el Capítulo II, Boecio es un autor muy citado por los autores relacionados con Salamanca: Ramos, Durán, Del Puerto, por lo que su familiaridad con el texto es más que patente.

¹³⁸ Biblioteca Histórica de la Universidad de Salamanca, Ms 525. Sólo falta por completar algún ejemplo para el que se dibujaron líneas pero no el texto. El volumen probablemente debe tener origen fuera de Salamanca, como delata la encuadernación del manuscrito, en la que se reutilizaron como guardas unos pergaminos que contienen algún tipo de disposición legal escrita en catalán (referente a Mallorca) en una escritura del tipo de principios del siglo XIV. En el siglo XV ya había llegado el manuscrito a Salamanca, pues así se deduce de la anotación en el primer folio del texto, en letra cursiva de este tiempo que reza: «Este libro es de santistevan de Salamanca», en referencia al convento dominico citado en el texto. Véase sobre este centro conventual A. Vivas, “La biblioteca del Convento de los dominicos de San Esteban de Salamanca en el siglo XVIII”, p. 73 y ss.

manuscrito debió estar en los años que nos ocupan en el mismo convento, no en la Universidad, hay que recordar la estrecha relación que el Convento mantuvo con la misma, y por tanto admitir la posibilidad de que los novicios del Convento pudiesen usar este volumen de Boecio y más adelante proseguir sus estudios en la Universidad, si se daba el caso. Tampoco podemos obviar el otro centro cultural de la ciudad, equiparable en importancia a la Universidad: la Catedral de Salamanca. Aunque son conocidas las tensiones en esos años entre el Cabildo de la Catedral y el Claustro universitario, por el deseado acceso a los lucrativos puestos dirigentes de ambas instituciones, con los beneficios que ellos reportaban, para el caso que nos ocupa, cabe más bien suponer que la Catedral no debía interferir en cuanto al tipo de enseñanza musical que se impartiese en la Universidad. En todo caso, sí es cierto que al Cabildo le beneficiaría que se formasen cantores que pudiesen participar en la vida litúrgica de la sede catedralicia, más que músicos especuladores y pensadores. Quizás, como sucedió en esos años en Bolonia (véase *infra*) la oposición a la enseñanza especulativa de la música en las aulas salmantinas pudo venir de los mismos profesores de matemáticas, quienes pudieron querer monopolizar esta parte del aprendizaje musical como una de las Artes del número. Por último, también es necesario destacar que los estatutos universitarios citados más arriba datan de los años 30 del siglo XVI, y éstos son años de gran agitación intelectual en la Universidad salmantina, bien diferentes de aquellos en los que se desenvolvió la actividad de Domingo Marcos.¹³⁹ Por esta razón, aunque podemos suponer una cierta estabilidad de la tipología de los estudios musicales en los años alrededor del 1500 en Salamanca, ajenos a los temblores intelectuales que removían el ambiente salmantino, siempre se debe considerar con cierta prevención la relación entre los tratados como el que nos ocupa y la ordenación de los estudios que puedan reflejar unos estatutos bastante posteriores.

De cualquier modo, tanto de estos estatutos como del orden plasmado en los libros de Marcos Durán o Diego del Puerto, se concluye que el estudiante, tras asimilar el fundamento inicial que constituía la teoría del canto llano y los tonos, pasaba a trabajar los aspectos de la lectura rítmica con diferentes figuras y mensuraciones (obsérvese la insistencia de Marcos Durán en proporcionar ejemplos de identificación en la lectura de los diversos tipos de modos y prolaciones), antes de finalmente aplicar estos conocimientos reunidos en la improvisación de voces sobre un canto dado, “a la vista”.

Entendido el papel que un tratado como este podía tener en principio en la enseñanza en Salamanca, será necesario tratar más a fondo el problema de dicha enseñanza musical en el entorno para el que supuestamente se concibió la *Sumula de canto de organo*. Pero será preciso antes ubicar esta obra en el panorama de los tratados europeos relacionables con ella.

¹³⁹ Véase más adelante en este mismo capítulo “El *quadrivium* y la enseñanza musical en Salamanca”.

2. La estructura de la *Sumula* respecto a los tratados europeos

La comparación de la estructura de la *Sumula* con la de los tratados contemporáneos europeos constituye un problema de una cierta complejidad. Los teóricos europeos de referencia que se han destacado tradicionalmente, activos en Italia en los años inmediatamente anteriores a los que nos ocupan y en referencia a la teoría sobre polifonía, son principalmente Johannes Tinctoris y Franchino Gafurio. Éstos, hasta 1496, no publicaron compendios globales comparables a la obra de Marcos Durán, sino que su producción consistió en una serie de obras, en su mayoría manuscritas, dedicadas a diversos aspectos individuales de la teoría musical. Pero a pesar de la innegable importancia de dichos autores, y de la trascendencia que tienen para el desarrollo inmediatamente posterior de la teoría musical en el siglo XVI, no se debe intentar comparar la producción de estos tratadistas con la de Marcos Durán, sin valorar en primer lugar el marco de actuación de todos ellos.

Aun tratando todos estos autores de la misma cuestión, la teoría de la música, hay que considerar en qué entorno desarrollan su actividad y con qué objetivo escriben, lo cual determina necesariamente las características de su producción escrita. El factor clave que separa a Marcos Durán de Tinctoris o Gafurio vamos a ver que es precisamente la influencia del mundo universitario en el que se desenvuelve Domingo Marcos, a diferencia del caso de los dos autores citados.¹⁴⁰

Si consideramos para comenzar el caso de Johannes Tinctoris, aunque en su formación obtuvo cualificación universitaria en sus años en Orléans (y con gran éxito, pues era considerado un erudito tanto en las ciencias del *trivium* como del *quadrivium*),¹⁴¹ no es menos cierto que su actividad profesional, incluyendo la docente como maestro de coro, siempre se mantuvo ligada por un lado al ambiente catedralicio, desde Cambrai a Orléans o Chartres, mientras que su desempeño como teórico, por lo que respecta a la producción de sus escritos, se llevó a cabo prácticamente en su

¹⁴⁰ En este apartado, basándonos en las investigaciones de los últimos años, vamos a exponer un enfoque actual, claramente diferente al de N. C. Carpenter (*Music in the Medieval and Renaissance Universities*, p. 352), quien consideraba que la erudición de Tinctoris y Gafurio se debía relacionar “indudablemente” con los estudios universitarios. En realidad, debemos retroceder hasta principios del siglo XV para encontrar el que parece ser el único autor italiano relevante cuya obra se pueda relacionar directamente con el ambiente universitario, tal cual es el caso de Prosdocio de Beldemandis y la Universidad de Padua, donde consiguió su doctorado en Artes en 1409, su licenciatura en Medicina en 1411, y fue profesor “de artes” – pero no explícitamente de música – desde 1422 hasta 1428, el año de su fallecimiento (véase P. de Beldemandis, *Contrapunctus*, ed. de J. Herlinger, p. 1 y ss.; también R. Strohm, *The Rise of European Music, 1380-1500*, p. 292). La obra conservada del erudito Prosdocio incluye ocho tratados de música, dos de aritmética, nueve de astronomía y uno sobre geometría, y su influencia sobre los autores italianos posteriores, en lo que se refiere a la teoría musical, es innegable y duradera a lo largo del siglo XV, e incluso en el caso de Ugolino de Urbieto se llega casi a la cita textual (J. Herlinger, *op. cit.* p. 5).

¹⁴¹ A. Luko, “Tinctoris on *varietas*”, p. 99. E. A. MacCarthy, “Tinctoris and the Neapolitan *Eruditi*”, p. 43, *passim*. Tinctoris demuestra esta formación con las numerosas citas de autoridades clásicas, y además llega a recibir en su día el reconocimiento y los elogios de humanistas contemporáneos como Johannes Trihemius, quien alababa sus “epistolas ornatissimas”, de las cuales no obstante sólo sobrevive una (Nápoles, Biblioteca Nazionale, Ms XII. F. 50, fols. 11-14). Recordemos como ejemplo los significativos poemas elogiosos que le dedica el monje Fortunato de Ferrara en el Ms 835 de la Universidad de Valencia (ff. 1^v y 164).

totalidad en sus años al servicio del rey Ferrante en la corte aragonesa de Nápoles. El ambiente intelectual de la ciudad de Nápoles constituye además un caso especial, puesto que hay que destacar la ausencia de enseñanza del *quadrivium* en su Universidad (que había sido fundada en 1224 por el emperador Federico II), así como la agitada vida que sufrió esta institución en el siglo XV, con frecuentes pausas en su actividad docente, la cual por otro lado siempre estuvo centrada especialmente en la enseñanza de las leyes. Sólo el apoyo de Alfonso el Magnánimo y su sucesor Ferrante, permitieron aumentar el número de profesores en el estudio napolitano, pero en el mejor de los casos, entre la veintena de maestros que allí impartían, sólo de dos a cuatro eran humanistas.¹⁴² Ello tuvo como consecuencia que el cultivo de la música como disciplina en esta época en Nápoles se restringiera al ambiente cortesano, en el que además desarrollaron su actividad humanistas como Lorenzo Valla, Flavio Biondo, el Panormita, Jorge de Trebisonda o Giovanni Gioviano Pontano (quien aglutinó a su alrededor una “Accademia Pontaniana”), así como a algunas instituciones eclesiásticas y monásticas. Como ha señalado Vivarelli, este hecho puede justificar el tradicional apoyo que tuvo la música profana en este reino, pero al mismo tiempo debemos admitir que forzosamente tuvo que condicionar la actividad de tratadistas como Tinctoris, al restringir las posibles salidas efectivas para su obra.¹⁴³ El lugar preciso dedicado a la actividad humanística en el Nápoles aragonés no era pues la Universidad, sino realmente la biblioteca real, especialmente en los años de Alfonso el Magnánimo, quien gustaba de acudir allí a disfrutar de las tertulias entre sus humanistas de corte. Su hijo Ferrante, educado como otros hijos de nobles en estas mismas tertulias, continuó la tradición y siguió patrocinando la actividad de los humanistas y enriqueciendo la biblioteca con obras y traducciones. El círculo de “eruditos” en que se movía Tinctoris era pues cortesano, ajeno a la universidad, y en lo musical incluía personajes como Gafurio, Guglielmus Guarnerius, o los españoles Bernard Ycart o Blasius Romerus de Poblet. Aunque nadie puede dudar de la importancia de los años de formación de Tinctoris para el desarrollo posterior de su pensamiento, es igualmente innegable que fue en el fértil terreno de la corte de Ferrante de Nápoles donde encontró la oportunidad de materializar en forma de escritos los conocimientos musicales madurados los años anteriores, en compañía de otros músicos y humanistas con los que interactuó.¹⁴⁴

¹⁴² Véase P. F. Grendler, *The Universities of the Italian Renaissance*, p. 42 y ss. También J. H. Bentley, *Politics and Culture in Renaissance Naples*, p. 61 y ss. Este autor ofrece un interesante resumen del papel de Nápoles en la evolución general del humanismo italiano, desde las relaciones de Petrarca con el rey Roberto I de Anjou en el siglo XIV hasta los reyes de la dinastía aragonesa que cierran el XV (*op. cit.*, p. 41 y ss).

¹⁴³ C. Vivarelli, “Di una pretesa scuola napoletana: Sowing the Seeds of the Ars nova at the Court of Robert of Anjou”, p. 295. Sin afectar este hecho en absoluto las reconocidas virtudes pedagógicas de las obras de Tinctoris, que pudieron disfrutar en todo caso sus discípulos y patrocinadores de la alta nobleza. Véase la discusión sobre este tema en el Capítulo IV, el apartado “Redes de transmisión de la teoría del “contrapunto” en Europa y España en los siglos XIV y XV”.

¹⁴⁴ Sigue en aumento la literatura a propósito de la actividad de Tinctoris y su relación con el humanismo del momento en Nápoles. Destaquemos A. Atlas, *Music at the Aragonese Court of Naples*, p. 80; C. A. Miller, “Early Gaffuriana: New Answers to Old Questions”, p. 367 y ss.; F. Rocco Rossi, “Auctores in opusculo introducti: l’enigmatica Florentius musicus e gli sconosciuti referenti teorici del Liber Musices (I-Mt 2146)”, pp. 165-177; R. Woodley, “Tinctoris’s Italian Translation of the Golden

En cuanto a Franchino Gafurio, la situación no es demasiado diferente. Aunque no obtuvo graduación universitaria, su dedicación personal al estudio de la teoría musical desde su juventud está bien demostrada. En su agitada y viajera vida ejerció la enseñanza principalmente a nivel particular, y no fue hasta 1497 (habiendo ya publicado sus dos obras principales, *Practica Musice* y *Theorica musice*) que obtuvo un puesto docente en el *Studium* recién creado por Ludovico Sforza en Milán. Un puesto si se nos permite, en cierto modo *ad hoc* para el caso de este autor, por las peculiares características del mismo cuerpo docente, que consistía en un reducido grupo de humanistas especialistas que dictaban sus conferencias para los miembros de la Corte y para algunas jóvenes y notables personalidades de la nobleza local. Todo ello, pues, lejos de un ambiente de tradición académica más convencional como sería el de una Universidad con una cierta tradición.¹⁴⁵ En Milán estas “conferencias”, a cargo de este selecto grupo de humanistas, se realizaban por tanto en un contexto único, puesto que en realidad la universidad que había favorecido Francesco Sforza a su subida al poder en 1450 había sido la de Pavía. Por ello, cabe deducir que las enseñanzas musicales de Gafurio en este ambiente más bien se orientaban a proporcionar una educación especializada a jóvenes nobles y cortesanos, antes que a músicos profesionales que tuviesen que ganarse la vida con sus habilidades. Hasta su muerte en 1522, Gafurio se dedicaría a repasar las obras citadas más arriba, e incluso llegó a publicar el tardío compendio en italiano – aunque con título en latín – *Angelicum ac divinum opus musice* (Milán, 1508). El tipo de actividad profesional que desarrolló Gafurio le debió proporcionar una evidente libertad de actuación en cuanto al desarrollo de su pensamiento musical, especialmente por lo que se refiere a definir las líneas de razonamiento, bien diferente de las restricciones (aparentes en los escritos, o reales en el pensamiento) que hubiera podido experimentar dentro de un marco académico formal como hubiera sido una universidad.

Por tanto, comparado el caso de Marcos Durán con los dos autores citados, será en primer lugar su formación como bachiller en la Universidad de Salamanca, así como la continuada relación con el entorno de la misma (demostrada tanto por la publicación en esta ciudad de sus obras, a lo largo de los años, como por la consonancia de las mismas con el plan de estudios reflejado en los estatutos universitarios) lo que condiciona tanto la estructura general de la obra, como la orientación práctica del tratamiento de los contenidos teóricos, en estrecha relación con el tipo de público al que se dirigía su obra: aprendices de cantores en vías de profesionalización, y en claro contraste con el público

Fleece Statutes: A Text and a (Possible) Context”, p. 191 y ss.; E. A. MacCarthy, “Tinctoris and the Neapolitan Eruditii”, p. 47 y ss.; R. C. Wegman, “Tinctoris Magnus Opus”, p. 771 y ss.

¹⁴⁵ Véase sobre este periodo P. F. Grendler, *The Universities of the Italian Renaissance*, p. 86-88. Hoy se rechaza la idea de que Gafurio enseñase en Pavía (como afirmaban entre otros N. C. Carpenter, *op. cit.* p. 353 y P. O Kristeller, *Renaissance thought and the Arts*, p. 149, quien no obstante ya mostraba sus dudas acerca del carácter del puesto docente de Gafurio) y en cambio se acepta la idea de las clases en el *Studium* de los Sforza, algo que ya había propuesto Emilio Motta nada menos que en 1887. Sobre los precedentes relacionados con la enseñanza musical en la Universidad de Pavía, véase L. Marchi, “Music and university culture in late fourteenth-century Pavia”, p. 146 y ss.

cortesano o noble que iba a ser el receptor mayoritario de la obra de Tinctoris o Gafurio.¹⁴⁶

Por todo ello, será interesante profundizar en las diferencias en la enseñanza universitaria de la música entre los centros europeos de estos tiempos, comparadas especialmente con la enseñanza en España, y más en concreto con el caso de la Universidad de Salamanca. Y para ello comenzaremos por repasar la situación llegado el final del siglo XV en los centros universitarios con los que los estudiantes y músicos españoles podían tener relación, en este caso los franceses e italianos, para finalmente centrarnos en la enseñanza en España.

a. Enseñanza musical en las universidades europeas

Advirtamos de manera preliminar que la obra de referencia sobre el tema de la enseñanza universitaria ha sido durante mucho tiempo el volumen de Nan Cooke Carpenter *Music in the Medieval and Renaissance Universities*, publicado nada menos que en 1958. Aunque la obra ha gozado de varias reediciones desde entonces, y es referencia citada en incontables estudios musicológicos así como de otras disciplinas de la Historia del Arte, más de medio siglo después se ha podido acumular suficiente evidencia para como mínimo matizar, y en algunos casos contradecir algunas de las conclusiones de la autora. Por ello, es necesario considerar como es lógico estos trabajos posteriores para plantear de una manera más actual el estado de la cuestión.¹⁴⁷

A finales del siglo XV, la teoría musical europea se encontraba en plena transformación desde su forma anterior como disciplina del conocimiento integrada en el *quadrivium* (aritmética, geometría, astronomía y música), hacia una nueva forma de entendimiento del fenómeno musical, que integraría aspectos diversos de los estudios literarios potenciados por el humanismo del momento, aproximando así la enseñanza musical al campo del *trivium* o ciencias del lenguaje (gramática, retórica y dialéctica). Las siete disciplinas citadas conformaban juntas lo que se conocía desde la época de los

¹⁴⁶ Sobre Gafurio y su desempeño en el campo del humanismo musical italiano, es fundamental el estudio detallado de C. Palisca, en *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, pp. 191-232. Sobre el reflejo en la obra de Tinctoris del ambiente humanista en el que trabajaba, es interesante la discusión propuesta por R. Strohm, “Music, humanism and the idea of a ‘rebirth’ of the Arts”, p. 362 y ss.

¹⁴⁷ Algunas síntesis actualizadas aunque generales se pueden encontrar en R. Strohm, *The Rise of European Music, 1380-1500*, p. 291 y ss; R. Strohm y B. Blackburn, *Music as Concept and Practice in the Late Middle Ages*, p. 218, *passim*. P. O. Kristeller, *Renaissance Thought and the Arts*, p. 142 y ss; M. C. Gómez, *Prehistoria de la enseñanza musical en las universidades españolas*, pp.77-89 y también *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, Vol.2, p. 125 y ss; P. F. Grendler, *The Universities of the Italian Renaissance*, p. 11, 87, *passim*; Ch. Page *The owl and the nithingale: Musical Life and Ideas in France 1100-1300*, p. 137 y ss. Además de algunas Tesis Doctorales como la citada de G. Rico, *Music in the Arts Faculty of Paris in the thirteenth and early fourteenth centuries* (Oxford, 2005) y un cierto número de artículos especializados, hay que señalar las monografías que han tratado este tema de como son las de C. Collins Judd, *Reading Renaissance Music Theory* (Cambridge, 2006), A. E. Moyer, *Musica Scientia, Musical Scholarship in the Renaissance* (Ithaca, 1992) o R. E. Murray, S. Forscher Weiss y C. J. Cyrus (eds.), *Music Education in the Middle Ages and the Renaissance* (Bloomington, 2010).

denominados hoy “enciclopedistas” latinos, entre los siglos V y VII, como las Artes Liberales.¹⁴⁸ Estos autores constituyeron el eslabón de enlace entre los autores clásicos – los griegos, en cuyo sistema educativo la música tenía un papel tan destacado – y los posteriores de la Edad Media. Por ello fueron artífices con su trabajo en primer lugar de la recuperación del conocimiento teórico sobre la música, así como de la fusión entre neoplatonismo, cristianismo y el concepto organizativo del conocimiento que representaban las propias Artes Liberales. Pero a pesar de que estos escritores recogían la teoría clásica del efecto sobre el carácter humano que se atribuía a la música, en realidad su discurso desarrollaba principalmente el conocimiento matemático de la música. Entre estos escritores destacan en primer lugar Macrobio y Marciano Capella con sus respectivas obras *Comentario al sueño de Escipión* y *Las bodas de Filología y Mercurio*, en las que se establece el propio sistema de las siete Artes y cuya influencia se extiende hasta el mismo Renacimiento. En la misma línea se inscribe la obra de San Agustín (que incluye un *De musica*) y por supuesto la de Boecio, un autor tan importante para el pensamiento filosófico en general como para el musical, pues escribió el que se consideró texto sobre teoría musical fundamental durante siglos, el *De institutione musica libri quinque*. Casiodoro (con sus *Institutiones*) y el español Isidoro de Sevilla (con sus *Etimologías*) completarían el elenco de “enciclopedistas” latinos que permitieron superar la época oscura de las invasiones bárbaras y transmitir la ciencia antigua a los siglos medievales. Por supuesto este fenómeno se verificó en Europa de diferente modo según las regiones, pero para el caso español es importante recordar que todas las obras de estos autores se conocieron, y se conservan copias datadas a lo largo de toda la Edad Media, en diversos centros peninsulares. Aunque la presencia de estas obras es, entre otros, testimonio del conocimiento de las artes del *quadrivium* en España, es más difícil demostrar que formasen parte de un programa de enseñanza sistemática de estas artes como un conjunto dentro de las Artes Liberales, y tal extremo ha sido de hecho puesto en duda por algunos expertos.¹⁴⁹ En cualquier caso, nosotros apuntamos aquí que ésta no es una discusión relevante, dado que los parámetros que estructuraban tal enseñanza en los siglos medievales – especialmente antes del florecimiento de las universidades – son demasiado diferentes de lo que hoy entendemos por una enseñanza superior formal en un centro académico. Este asunto será importante cuando discutamos el caso de la enseñanza en Salamanca desde el primer establecimiento de la “cátedra” de música por Alfonso X.

¹⁴⁸ Véase, entre la amplia literatura al respecto de las Artes Liberales, la síntesis de D. L. Wagner “The Seven Liberal Arts and Classical Scholarship”, en *The Seven Liberal Arts in the Middle Ages* p. 1 y ss. Th. C. Karp ofrece una útil síntesis en la misma obra, en su capítulo “Music”, p. 169 y ss. Más detallada es la discusión de A. E. Moyer en *Musica Scientia: Musical Scholarship in the Italian Renaissance*, p. 29 y ss. También sigue siendo de referencia el texto de P. O. Kristeller, “The modern system of the Arts”, en *Renaissance thought and the Arts*, p. 166 y ss.

¹⁴⁹ Una reciente aportación importante sobre este asunto es la de M. Zimmermann, *Écrire et lire en Catalogne (IX^e-XII^e siècle)*, p. 976 y ss, *passim*, quien expresa su prevención sobre la presencia efectiva del estudio del *quadrivium* en centros como Ripoll, Vic o Sant Cugat, en nuestra opinión con una argumentación algo maximalista y excesivamente basada en el escaso peso del número de obras de las ciencias del número en estos centros, frente a las de tema litúrgico o religioso. Algo perfectamente esperable por el carácter de tales cenobios, y que consideramos argumento insuficiente para descartar el cultivo efectivo de las ciencias matemáticas que los códices conservados apuntan, y que testimonios directos como el tratado musical del monje Oliba († hacia 1056) refutan (Ms Ripoll 42, siglo XI).

En el siglo XII se reconoce la existencia de un primer Renacimiento (segundo para algunos, si se admite un “primer renacimiento carolingio”), en el que se dio un renovado interés por el conocimiento científico de claro carácter aristotélico, fenómeno en el que jugaron un vital y trascendente papel las traducciones de obras árabes (las cuales a su vez procedían de las fuentes de la Grecia clásica) que se producían en Toledo, así como las que a su vez se hacían desde el griego en Sicilia. Gracias al trabajo de estos traductores, en la enseñanza europea se pudieron recuperar autores como Euclides y Ptolomeo, o las obras lógicas de Aristóteles, conformando un currículum que además se desarrollaría en los siglos siguientes en los nuevos centros de enseñanza superior, las universidades, sumándose a los anteriores cuales eran las escuelas catedralicias o los monasterios. Las ciencias del *quadrivium* estaban bien presentes en el contexto de estos siglos, también en el trabajo de estos traductores: hay que destacar la importante figura de Domingo Gundisalvus (o Gundissalinus, hacia 1110-1181), cuyo tratado *De divisione philosophiae* basado en las enseñanzas del filósofo persa al-Farabi (hacia 870-950) ayudó a hacer accesible a los autores europeos su particular organización de las ciencias matemáticas no en cuatro, sino en siete ciencias: aritmética, geometría, música, astronomía, “de aspectibus”, “de ponderibus” y “de ingenii”.¹⁵⁰

La enseñanza musical que se transmite a los largo de estos siglos hacia el XV, que nos ocupa, discurre en base a dos enfoques diferentes aunque complementarios: el especulativo representado principalmente por la obra de Boecio, y el práctico que había sido iniciado entre otros por las innovaciones de Guido de Arezzo. Ambos enfoques no constituyen en absoluto compartimentos estancos, sino que dependen mutuamente en su terminología y en su conceptualización, aunque debemos resaltar una diferencia a nuestro juicio fundamental y relevante para el tema que nos ocupa: la música especulativa es una ciencia universal en la cultura tardo medieval europea, fundamentada en principios matemáticos sólidos que raramente se verán amenazados si no es por obra de autores que aportan nuevos planteamientos de trascendencia auténtica (como será el caso de las ideas de Ramos de Pareja). En cambio, la música práctica, aún compartiendo principios básicos con la especulativa (como las proporciones de los intervalos) y mostrándose sustentada por unas nociones igualmente comunes a la cultura musical occidental (como el sistema modal, la notación musical, la mano guidoniana o la solmización), se ve sometida en todo momento a la realidad ineludible de la misma práctica musical, localmente variable y siempre a expensas de las diversas tradiciones culturales, geográficas, los usos litúrgicos o las mismas habilidades de los músicos, tanto teóricos como practicantes. Las tensiones inevitables entre las doctrinas de la música especulativa y las prácticas reales del arte musical (en especial el de la música

¹⁵⁰ Sobre la obra de Gundisalvus interesa especialmente, N. Kinoshita, *El pensamiento filosófico de Domingo Gundisalvo*, p. 54 y ss. Junto con Gundisalvus siempre hay que citar a su compañero en estas traducciones, Gerardo de Cremona. Y en relación con la obra de al-Fârâbî, al traductor Juan Hispano. Otra clasificación alternativa de las artes fue la de Avicena, dada a conocer en Europa gracias a las traducciones de Juan de Sevilla.

polifónica tan importante a partir del siglo XV)¹⁵¹ son las que condicionaron y caracterizaron el desarrollo tanto de la teoría musical y su enseñanza en los centros apropiados a finales del Cuatrocientos, como la confección, publicación y distribución de los tratados teóricos a lo largo y ancho del continente europeo.

Una obra que permite percibir el momento de cambio en la concepción de las ramas del conocimiento, y el replanteamiento de la vigencia de la antigua organización del saber en *trivium* y *quadrivium* que se producía a lo largo del siglo XV y en España, es la *Visión deleytable* del converso Alfonso de la Torre, escrita hacia 1440, traducida al catalán y editada en Barcelona en 1484, y en castellano en Burgos al año siguiente. En este tratado filosófico, único en el siglo por ser original y en lengua vernácula, así como por el notable éxito que cosechó, el autor plasma el impacto del pensamiento aristotélico que, de la mano de autores tanto cristianos, musulmanes como judíos (en este caso destacando el pensamiento racionalista de Maimónides), aun partiendo de las fuentes tradicionales como Isidoro para el caso de las artes liberales, impregnó a lo largo del siglo el trabajo de los pensadores españoles del siglo XV.¹⁵² En definitiva, el contexto de finales del siglo XV representó, tanto en Europa como en España, una crisis profunda de la antigua concepción del *quadrivium* y de su papel en la enseñanza superior, cuestionando la validez del paradigma pitagórico en lo referente a la música, proceso que finalmente redefinirá en el siglo XVI la relación entre las ciencias del número y la música – fuera ya de los límites temporales de este estudio.

Puede ser interesante recordar para centrar nuestra discusión en el problema de la enseñanza en los años de la *Sumula de canto de organo*, cuáles eran las universidades o *studia generalia* activas en Europa desde inicios del siglo XV: estas eran las de Angers, Aviñón, Bolonia, Buda, Cahors, Cambridge, Colonia, Cracovia, Erfurt, Florencia, Heidelberg, Huesca, Lérida, Lisboa, Montpellier, Nápoles, Orange, Orleans, Oxford, Padua, París, Pavía, Perugia, Perpiñán, Piacenza, Praga, Salamanca, Siena, el *Studium Curiae*, Toulouse, Valladolid, y Viena.¹⁵³ De éstas, las de Buda, Piacenza y Florencia desaparecerían como tales a lo largo del siglo XV. Entre todos los centros universitarios citados, el primer posible foco de atracción para los estudiantes españoles fuera de la Península por su prestigio, y por el de la principal materia impartida (la Teología, además del Derecho Canónico y el Civil) había sido tradicionalmente la Universidad de París, junto con la Universidad de Bolonia para el caso de los estudios legales,

¹⁵¹ En el fondo, tensiones reducibles a la más fundamental entre la epistemología platónica (representada aquí por la doctrina boeciana) y el aristotelismo (materializado en el interés por la práctica musical como tal, y en su efecto sobre el espíritu humano).

¹⁵² Para un estudio en profundidad del pensamiento de Alfonso de la Torre es importante la reciente y detallada obra de L. M. Girón-Negrón, *Alfonso de la Torre's Visión deleytable: philosophical rationalism and the religious imagination in 15th century Spain* (Leiden, 2000).

¹⁵³ J. Verguer, “Schools and Universitites”, p. 220. El autor argumenta que en esta lista no se deben incluir los centros de Salerno, Verona y Lucca, que no considera auténticas universidades. Nosotros añadimos a la lista original del autor la Universidad de Pavía.

especialmente tras la institución de un Colegio Español por parte del cardenal Albornoz en 1364.

Comenzando por la Universidad de París, la constatada importancia de esta ciudad como centro de novedades y desarrollo en lo que a la polifonía se refiere, ha llevado a los estudiosos durante mucho tiempo a considerar la universidad parisina como el lugar natural de enseñanza de las nociones teóricas asociadas a estas evoluciones musicales, a lo largo de toda la Edad Media. Pero esta visión, prevalente tras la obra de Carpenter, ya había sido objeto de duda mucho antes cuando Hasting Rashdall afirmaba, en su estudio de las universidades medievales de 1895, que «at Paris we hear nothing of music».¹⁵⁴ En realidad, en el siglo XV la enseñanza de la parte especulativa de la música como parte integrante del *quadrivium* sí se puede documentar en universidades como las del centro de Europa, en las que desde el siglo anterior el tratado de Johannes de Muris *Musica speculativa secundum Boetium* de 1323 era el texto oficial en los *curricula* de enseñanza universitarios de Praga, Viena, Cracovia, Leipzig, etc.¹⁵⁵ Pero a pesar de que este tratado había sido compuesto por Johannes de Muris durante su estancia (primero como estudiante y luego como profesor en el Colegio de la Sorbona) en la Facultad de Artes de París, con el objetivo de hacer asequibles los conocimientos boecianos a estudiantes sin conocimientos avanzados de música, parece ser que el propio texto no se impuso como libro oficial en el centro parisino, sino que allí siguió siendo normativo el propio *De institutione musica* de Boecio, aunque modificado por la epistemología aristotélica dominante en la universidad parisina. De esta manera, el texto de Boecio podía ser considerado dentro de la categoría de los libros “de forma”, esto es, aceptable para su uso en las lecturas y discusiones que constituyan la metodología de las clases.¹⁵⁶ Así se desprende de los manuales de estudio y de examen conservados, como el conocido como *Compendium* de Barcelona, datado hacia 1240,¹⁵⁷ en el que se afirma que los dos primeros libros del *De institutione musica* de Boecio pertenecen “ad scientie veritatem” y por ello “son leídos”, o se comprueba en el propio testimonio de Jacobus de Lieja, que afirmó en su *Speculum musicae* haber estudiado (hacia 1270) esos mismos

¹⁵⁴ Citado en J. Dyer, “Speculative ‘musica’ and the medieval university of Paris”, p. 177.

¹⁵⁵ Aunque existen dos versiones “auténticas” del tratado de Johannes de Muris, la de 1323 y una revisión por el autor de 1325, según U. Michels (*Die Musiktraktate des Johannes de Muris*, p. 8, y especialmente la discusión detallada de las fechas en las pp. 17-24). También véase la puesta al día de la cuestión que discutimos en este apartado en G. Rico, *Music in the Arts faculty of Paris*, p. 64.

¹⁵⁶ Sobre las discrepancias entre la obra de Muris y las metodologías de estudio en la facultad de Artes de París, que en definitiva contradicen las tesis expresadas por N. C. Carpenter (*Music in the medieval and Renaissance universities*, p. 54-56; especialmente la tesis fundamental de que los tratados de polifonía derivasen directamente de los estudios de música impartidos en la universidad parisina), y acerca del papel de la obra de Muris en los estudios del centro francés, véase la explicación detallada en G. Rico, *op. cit.* p. 69 y ss. Otros textos “de forma” usados en París eran secciones del *De institutione arithmeticata* de Boecio, de los *Elementa* de Euclides, y diversos de Johannes de Sacrobosco: *Algorismus*, *Sphaera* y *Computus*.

¹⁵⁷ Archivo de la Corona de Aragón, Ms Ripoll 109. Editado en C. Lafleur, *Le ‘Guide de l’étudiant’ d’un maître anonyme de la faculté des arts de Paris au 13e siècle. Edition critique provisoire du ms. Barcelona, Arxiu de la Corona d’Aragó Ripoll 109, ff.134ra-158va* (Québec, 1992). Una breve discusión al respecto se da en C. Page, *The Owl and the Nightingale*, pp. 139-141. Para un análisis pormenorizado del papel de estos compendios de examen y los libros básicos en uso en la facultad de Artes de París, véase G. Rico, *Music in the Arts Faculty of Paris*, p. 38 y ss.

dos primeros libros en París. Las “questiones” reflejadas en el tipo de documentos como el conservado en Barcelona, indican un tratamiento del conocimiento musical en el entorno académico parisino como una más de las ramas del conocimiento del momento, y por ello tan sólo intentan probar la capacidad del estudiante de aplicar los razonamientos lógicos a los conceptos musicales de la doctrina de Boecio.

Otro aspecto significativo es la dedicación temporal a la enseñanza de música en la universidad. Mientras en la facultad parisina el estudio de la música tuvo una presencia continua pero secundaria durante estos siglos XIII al XV, ya que se impartía únicamente en los días festivos del santoral, en cambio en las más modernas facultades del centro de Europa la enseñanza musical se impuso en los días ordinarios, tomando como decimos el tratado de Johannes de Muris como texto oficial.¹⁵⁸ A falta de mayor información que arroje más luz sobre estos primeros siglos en el caso de la Universidad de Salamanca, por la información que nos consta de finales del siglo XV, los años de publicación de la *Sumula* de Marcos Durán, cabe deducir que la dedicación temporal a la enseñanza musical en Salamanca fue siempre tan importante como en las universidades centroeuropeas, impariéndose la enseñanza musical sin duda los días lectivos ordinarios, y no sólo en fechas festivas como sucedía en París. Éste es un dato que asimila el carácter de la enseñanza musical en España con la que se podía dar en esas universidades centro europeas. También lo es la presencia en nuestro país del mismo tratado de Johannes de Muris favorecido en las mismas, su *Musica speculativa*, testimoniado por las citas de los teóricos españoles, y en forma material en un manuscrito fechado en el siglo XIV pero de origen desconocido (Biblioteca Capitular y Colombina de Sevilla, Ms 5-3-23). Son elementos de coincidencia que relacionan las enseñanzas musicales universitarias de las tradiciones “laterales” entre sí, en relación a la considerada “central” que parte de París y se dirige a Italia.

Se puede extraer de todo esto que durante los siglos cruciales del desarrollo de la teoría de la polifonía mensural, los siglos XIII y XIV, y a pesar de la evidencia que representan los tratados conservados sobre esta teoría relacionables con el entorno universitario parisino, como pueden ser los del Anónimo IV, de Jerónimo de Moravia (“designado para el uso de estudiantes”), Johannes de Garlandia, Johannes de Grocheo o Franco de Colonia, es por el momento imposible demostrar que se diese enseñanza formal de esta materia en la universidad.¹⁵⁹ Tampoco se ha podido demostrar que se

¹⁵⁸ G. Rico, *op. cit.* p. 74. J. Dyer, “Speculative ‘musica’ and the Medieval University of Paris”, p. 179. Muris da noticia de como, una generación después del testimonio de Jacobus de Lieja, los estudiantes en París tienen dificultades para entender la parte matemática de la obra de Boecio, de ahí el impulso para escribir su obra.

¹⁵⁹ M. Huglo (“Recherches sur la personne et l’oeuvre de Francon”, p. 9) o R. Baltzer (“Notre Dame manuscripts and their owners: lost and found”, p. 394) han defendido la enseñanza formal de la polifonía en la Universidad de París en el siglo XIV basándose tan sólo en la presencia en la época de un par de tratados sobre la materia como libros “encadenados” en la Sorbona. Pero esto se puede rebatir como una prueba insuficiente, más bien débil y “circunstancial” de su relación directa con un uso en las clases universitarias. Véase G. Rico, *op. cit.* p. 253. Por otro lado, cabe destacar que en el texto del denominado Anónimo IV, considerado una recopilación de notas de estudiante, no se hace ninguna referencia a la existencia de un tratado sobre la materia de la que él mismo está escribiendo (tan sólo menciona el tratado de Johannes de Garlandia y además sin citar el nombre, sino por el *incipit*). Esto no parece muy propio de

enseñase la música a un nivel práctico en la facultad de París, dada la ausencia de esa materia en el currículum universitario parisino, como se refleja tanto en los *quodlibetae* como en otros registros de las disputas académicas.¹⁶⁰ Al contrario, los indicios parecen apuntar a que más bien lo que se debió dar en todo caso no fueron sino discusiones informales sobre música entre profesores o alumnos, mientras que gracias a la práctica de la polifonía en los diversos colegios de las diversas “naciones”, ésta se desarrollaría como actividad normal en las fiestas y ocasiones especiales, de manera que se podía aplicar en la práctica las novedades musicales del momento. Parece además seguro que el canto de la polifonía en estos colegios por parte de los estudiantes, incluiría el canto de motetes y otras formas de música secular, de cuya práctica teóricos como Jacobus de Lieja o Johannes de Grocheio dejaron testimonio en sus textos.¹⁶¹

Un indicio del papel de la enseñanza informal de esta música práctica en el entorno universitario parisino se puede encontrar, situándonos ya en el siglo XV, por ejemplo en los estatutos del Colegio de Navarra de 1474,¹⁶² en los que el rey Luis XI de Francia señala el mismo como un lugar muy adecuado para *estudiar* gramática y para *practicar* música. Obsérvese el matiz que delata el diferente verbo usado para especificar el papel que tienen ambas materias en la actividad del colegio de estudiantes. En el mismo contexto cabe situar el documentado debate que en el mismo Colegio de Navarra parece ser que mantuvo en 1445 el brillante filósofo neoplatónico y músico Fernando de Córdoba (†1486) frente a cincuenta profesores, o la actividad docente de Johannes y Karolus Fernandes en la ciudad parisina hacia 1470.¹⁶³ Es necesario pues admitir que la

un ambiente de aprendizaje formal de la música práctica como materia en el currículum universitario. Además, cuando el Anónimo IV menciona los “magistri” Lenoninus y Perotinus, es evidente que lo hace como compositores, mientras que cuando hace referencia directa a una labor de “docencia”, como en el caso de Robertus de Sabilone, su actividad parece más bien relacionada con el entorno catedralicio. En definitiva el texto del Anónimo IV refleja un aprendizaje puramente práctico, ajeno al ambiente escolástico de la universidad parisina de aquellos años. Véase F. Reckow, *Der Musiktraktat des Anonymus 4*, p. 46; L. Dittmer, *Anonymous IV*, p. 342-344; J. Yudkin, *The music treatise of Anonymous IV*, p. 44 y C. Wright, *Music and Ceremony at Notre Dame of Paris 500-1550*, p. 237. J. Dyer, “Speculative ‘musica and the Music University of Paris’”, p. 203.

¹⁶⁰ La única posible excepción sería el *Collège de l’Ave Maria* fundado en 1339, pero en el que seguramente sólo se enseñaría la práctica del canto llano. En los estatutos de este Colegio, donde entraban niños desde los 8 o 9 años, se exigía tener una buena voz y se especificaba el aprendizaje de cantos para el oficio. El estudio de referencia al respecto de este Colegio sigue siendo el de A. L. Gábel, *Student life in Ave Maria College, Mediaeval Paris* (Nôtre Dame, 1955). Véase al respecto Ch. Page, *The Owl and the Nightingale*, pp. 138 y 238, nota 18.

¹⁶¹ G. Rico, *op. cit.* pp. 246-247.

¹⁶² Fundado en 1304 por la reina Juana de Navarra (1271 – 1305), esposa de Felipe IV de Francia. Véase D. Harrán, *In Defense of Music: The Case for Music As Argued by a Singer and Scholar of the Late Fifteenth Century*, p. 29 y ss. También G. Rico, *op. cit.* p.250. El Colegio de Navarra en el siglo XV era uno de los cuatro colegios en que se dividía la Universidad de París. Hay que señalar que los estudiantes españoles se integraban en el Colegio Francés, junto con italianos, algunas diócesis suizas, y palestinos.

¹⁶³ D. Harrán, *op.cit.*, p. 36. Se debe destacar la importancia de la enseñanza de la gramática en el Colegio de Navarra facilitó la adaptación en el siglo XV de sus estudios al nuevo enfoque humanístico de los *studia humanitatis*. Véase D. Harrán, *op. cit.* p. 56. Sobre la estancia de Fernando de Córdoba en París, y el debate del que pudo escapar con bien pese a la acusación de “anticristo”, véase el *Journal d’un bourgeois de Paris, 1405-1449*, p. 381. Antes de esta estancia en París, Fernando había visitado Nápoles como embajador de Juan II de Castilla, y había trrado amistad con Lorenzo Valla. Más detalle del debate parisino en M. Vallet de Viriville, *Histoire De Charles VII*, pp. 96-99. También J. Havet, “Maitre

enseñanza formal de la música práctica, y en especial de la polifonía, fue algo inexistente en la Universidad de París y la situación se debió mantener así por lo menos hasta el siglo XV, cuando para paliar el pobre nivel musical en la Universidad por fin se documenta la presencia en 1403 de dos maestros *in arte musice* en la Universidad, con una categoría más bien de personal agregado, y seguramente con la misión de ayudar en las celebraciones más importantes, así como en instruir a los alumnos que quisieran ampliar conocimientos en esta materia.¹⁶⁴ En estas condiciones, debemos afirmar que las posibles novedades en cuanto a la teoría musical sobre la práctica de polifonía que pudieran adquirir los estudiantes españoles en París, al menos hasta llegar el siglo XV, se debieron adquirir fuera de currículum y de las clases regulares del centro.

Si París era el centro de atracción de los estudiantes españoles interesados en seguir estudios teológicos, en el caso de los estudios de leyes la atención se dirigía en dirección a Italia, entre cuyas universidades el centro educativo relevante para nuestra discusión era el de la Universidad de Bolonia. Esta es además el principal Estudio con el que tradicionalmente se ha relacionado la enseñanza musical en la Italia de la segunda mitad del siglo XV, fundamentalmente gracias a la significación de determinadas figuras asociadas a esta ciudad. En nuestro caso, también, la universidad boloñesa es relevante por la estrecha relación que ésta mantenía desde finales del siglo XIV con España, merced a la institución en este centro de la “Casa de España” o Colegio de San Clemente, por el cardenal de Toledo Gil de Albornoz (1310-1367), quien legó la mayor parte de sus riquezas a su muerte para su financiación.¹⁶⁵ En este centro estudiaban inicialmente veinticuatro colegiales, de los cuales dieciocho plazas eran para canonistas, ocho teólogos y cuatro médicos. Estas condiciones se mantuvieron más o menos similares a lo largo del siglo XV, hasta la revisión de los estatutos que se hizo a finales de siglo, aumentando el número de alumnos a treinta (ocho de teología, dieciocho de cánones y cuatro de medicina), pero introduciendo la exigencia de la “limpieza de

Fernand de Cordoue et l’Université de Paris au XV^e siècle”, pp. 193-222. Sobre los hermanos Fernández en París, R. Strohm, *The Rise of European Music, 1380-1500*, p. 439.

¹⁶⁴ N. C. Carpenter, *Music in the Medieval and Renaissance Universities*, p. 53. C. Wright, *Music and ceremony at Notre Dame of Paris 500-1550*, p. 165 y ss. G. Rico, *Music in the Arts faculty of Paris*, p.244. La figura clave en este cambio de actitud fue el canciller Jean Gerson (1363-1429) autor de una *Doctrina* destinada a regular la educación de los niños en la catedral de Notre-Dame, aunque según Wright, con intención probable de influir en los ambientes educativos externos a la catedral. Véase de este autor *op. cit.*, p. 166 y ss.

¹⁶⁵ Gran importancia mantendría este colegio, especialmente al llegar el siglo XVI, al ser de los pocos centros de estudios superiores (junto con las universidades de Roma, Nápoles y Coimbra) que se libraron de la prohibición de estudiar en el extranjero para los españoles, decretada por Felipe II en la pragmática de 22 de noviembre de 1559. Véase S. Albiñana, *Viatjar per saber: Mobilitat i comunicació a les universitaris europees*, p. 48. Para el tema que nos ocupa en nuestro estudio, hay que destacar que Bolonia era una universidad estrechamente relacionada además en cuanto a orientación – leyes, saberes prácticos – y aspectos organizativos con la de Salamanca, en contraposición al que podría haber sido en su fundación el modelo opuesto, el parisino – centrado en la Teología y los saberes especulativos.

sangre".¹⁶⁶ También condicionaba la posibilidad de ingresar en el Colegio la procedencia geográfica de los estudiantes, puesto que a la ciudad de Salamanca y su diócesis le correspondía dos plazas (una para teología y otra de cánones).

Aunque en la Historia de la Música se asocia a la ciudad de Bolonia con un nombre tan importante para la teoría musical española como Ramos de Pareja, hay que advertir de buen principio que los estatutos del propio Colegio Español prohibían expresamente el canto por parte de los escolares así como el uso de instrumentos en el colegio, lo que se castigaba duramente con una pena de tres días a pan y agua (estatuto X: "Punitio corisantium et instrumenta sonantium").¹⁶⁷ No puede haber duda de que tanto el cantar como el uso de instrumentos musicales entre los estudiantes españoles era práctica inveterada ya a finales del siglo XV, una práctica que estos estudiantes llevaban consigo a Bolonia desde su tierra natal, de ahí la necesidad de la prohibición. En el caso particular de Salamanca, ya en la cantiga CSM 291 de Alfonso X, en el siglo XIII, se contaba cómo un estudiante de esta Universidad componía una cantiga en loor de Santa María, arrepentido de sus crímenes. Juan Ruiz, el Arcipreste de Hita, en el siglo XIV también confesaba las aficiones musicales de los estudiantes, propias de horarios y costumbres no muy confesables:

Cantares fis' algunos de los que disen los çiegos,
et para escolares que andan nocherniegos,
e para muchos otros por puertas andariegos,
caçurros et de bulras, non cabrían en dies priegos.

(*Libro de buen Amor*, estrofa 1514)

Otros documentos dan fe de las costumbres musicales de los estudiantes españoles, como por ejemplo, el libro de Actas de la Catedral de Salamanca con signatura AC 2, en el que se conservan anotaciones referentes a "pleitos" entre estudiantes de la Universidad. Entre éstos, aparecen algunas fechadas entre mayo y junio de 1443, a propósito de la denuncia que realizó el estudiante Rodrigo de Fontaneda, quien afirmaba que alguien hizo un "portillo" en la pared de la vivienda que tenía arrendada por un año, por la que entró un ladrón que sustrajo su *vijuela*, valorada en juicio en ciento cincuenta maravedís.¹⁶⁸ Otros testimonios delatan con igual claridad los conocimientos de los estudiantes en el entorno boloñés en cuanto a asuntos musicales, como la pequeña

¹⁶⁶ Los estatutos se publicaron en casa de Giustiniano da Rubiera hacia 1495. Hoy sólo se conserva un ejemplar en la Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid (BH MSS 101(2)). Se puede consultar digitalizado en la dirección web: <http://www.singularis.es/?p=1695>. El serio problema de la limpieza de sangre ya se había planteado en los estatutos revisados de 1488. La distribución de los estudiantes puede resultar engañosa, pues dado el prestigio de los estudios jurídicos en Bolonia, parece que no pocos eran los estudiantes que se matriculaban en las plazas de medicina o de teología, para luego pasarse a los estudios canónicos. Véase L. Bézares, J. L. Rodríguez y P. Rodríguez, *Universidades clásicas de la Europa mediterránea*, p. 71. Porqué no citar al respecto el mismísimo caso de Antonio de Nebrija, alumno de Teología en el Colegio de San Clemente en los años 60 de este siglo XV, pero evidentemente dedicado más intensamente al estudio de los clásicos que a sus estudios oficiales.

¹⁶⁷ Costumbres musicales que desde luego estaban extendidas entre los estudiantes de toda Europa, como demuestran otras prohibiciones similares que se han documentado en diversos centros de estudio. Véase por ejemplo R. Strohm, *The Rise of European Music, 1380-1500*, p. 293.

¹⁶⁸ M. Hernández y R. Vicente, "Los albores de la jurisdicción escolástica. Los primeros "pleitos" conservados en el Archivo Catedral de Salamanca", p. 361 y ss.

colección de piezas polifónicas contenidas en el manuscrito nº 2 de la Biblioteca del Orfeó Català, obra de un estudiante inexperto a tenor de los múltiples errores que contiene, procedente de Bolonia y datado en la primera mitad del siglo XV.¹⁶⁹ En cualquier caso, a pesar de las prohibiciones referentes a la música entre los estudiantes, no es menos cierto que los mismos estatutos citados del Colegio español prescribían la celebración de todas las ceremonias religiosas importantes con la participación obligatoria de los alumnos en ella, por lo que al menos en los oficios es de suponer que se debía ejecutar música en el Colegio, tal y como se ha documentado para algunos centros de estudio ingleses o alemanes, con la muy probable participación de estudiantes dotados para ello.¹⁷⁰ Al no incluirse las clases de música en los programas de estudio de los alumnos españoles en Bolonia, queda la duda de si éstos participarían o no en estas ceremonias cantadas, y por tanto recibirían para ello algún tipo de instrucción musical, fuera de programa, al estilo de lo que hemos visto que sucedía en el Colegio de Navarra parisino. O sencillamente se daba la circunstancia de que alumnos como los provenientes de Salamanca ya podían haber recibido anteriormente suficiente instrucción musical práctica, incluso para el canto polifónico.

Aunque es cosa cierta que Ramos de Pareja llegó a ejercer de profesor en Bolonia, tal como él afirma en cada *explicit* de las dos ediciones de su *Musica practica*, y como confirma su discípulo Giovanni Spataro (hacia 1458-1541) e incluso sus detractores, lo que no está claro en absoluto es el contexto concreto en el que pudo ejercer esta docencia. Es razonable admitir, como hemos señalado, que en el Colegio español no pudo ser, al menos como clases formales, por lo que hay que suponer que Ramos debió intentar hacerse un hueco en las clases regulares de música, que supuestamente debían formar parte de la enseñanza de las Artes Liberales en la Universidad – algo que en realidad tampoco es tan evidente. Como llave que le abriese la puerta de entrada en este círculo profesional académico, Ramos pretendió utilizar la publicación en esta ciudad de su *Musica practica*, en 1482. Pero las numerosas polémicas que suscitaron sus doctrinas y afirmaciones, y el escándalo que éstas provocaron entre sus colegas teóricos, no le debieron favorecer en el empeño. Más allá de que del mismo tono de su obra, no se deduce un carácter propicio a la socialización con colegas con los que mantuviese discrepancias, en cuanto a lo que a la teoría musical se refiere – sin mencionar su “modo de vivir lascivo”. Su alumno Giovanni Spataro de hecho afirma, en una carta a Pietro Aron de 13 de marzo de 1532, que Ramos no llegó a conseguir la plaza de “lectura pública” que pretendía, pero lo expresa en unos términos demasiado ambiguos como para aclarar la naturaleza de esa supuesta plaza docente:

In quanto a lopera del mio preeptore, la quale desidemti de haver tuta et complecta, Ve dico certamente che lui ma non dete complemento a tale opera, et quella che se trova non e complecta, perche lui fece stampare a Bologna tale particole, perche el se credeva de legerla con stipendio in publico. Ma in quello tempo acade che per certe cause lui non hebe la lectura publica, et lui quasi sdegnato ando a Roma et porto con lui tute

¹⁶⁹ Véase al respecto M. C. Gómez, “Manuscrito 2 de la Biblioteca del Orfeó Català”, pp. 9-13.

¹⁷⁰ R. Strohm, *op. cit.* p. 294.

quelle particule impresse con intentione de fornirle a Roma. Ma lui non la fornite mai, ma lui attendera a certo suo modo de vivere lascivo, el quale fu causa della sua morte.¹⁷¹

La realidad es que tampoco se tiene noticia de quién consiguió esa plaza de “lectura pública” en esa ocasión, y a este respecto, debemos destacar que la existencia de la cátedra de Música en Bolonia a la que se supone que Ramos optaba, constituye un asunto confuso alrededor del cual se siguen repitiendo afirmaciones vagas a pesar de la evidencia acumulada y publicada desde hace mucho tiempo. Se sabe que ni siquiera la intervención personal del Cardenal Bessarion como legado papal en nombre de Nicolás V, entre 1450-1455, había conseguido que se materializase su decreto por el que se implementaba la cátedra de música en Bolonia, y no hay evidencia de que tal puesto se ocupase en los años siguientes. Se ha podido incluso afirmar que en estos años «*there were no professors of music in Italian universities*»,¹⁷² por lo que la repetidamente aludida circunstancia de Ramos optando a un puesto oficial en Bolonia se debe matizar: si estaba buscando obtener una plaza de docencia oficial en la ciudad, ésta en todo caso debía ser en un contexto extracurricular respecto al ordenamiento universitario, o más difícil aun, quizás pretendía ocupar un puesto en la Universidad que realmente no había estado asignado nunca a ningún profesor – lo cual sin duda era motivo para provocar la indignación de candidatos locales, con más tiempo de estancia en la ciudad, y que podían tener las mismas pretensiones y creerse con más derecho a ello que un extranjero. En cualquier caso, sus polémicas y avanzadas ideas, reflejadas en su tratado impreso pero además transmitidas a sus alumnos personales en Bolonia, no dejaron de tener un impacto posterior, impacto todavía por valorar en justicia, y sobre el cual tendremos oportunidad de ofrecer algunas consideraciones en los próximos capítulos. Éste es un buen momento para prevenir contra las interpretaciones simplistas de los testimonios históricos, como ha sucedido en este asunto: incluso para el caso de Giovanni Spataro, se ha llegado a afirmar que estudió y luego enseñó en la Universidad de Bolonia, lo cual ahora se considera a todas luces falso. Spataro estudió de manera privada con Ramos de

¹⁷¹ J. Wolf, *Musica practica*, p. XIV. Esta es la carta de la que se deduce que Ramos había escrito un tratado seguramente teórico que complementaba su *Musica practica*. Indignado (“sdegnato”) por no conseguir el puesto esperado en Bolonia, marchó con sus textos a Roma, donde no se tiene noticia de que llegase a publicar el resto de su obra, falleciendo se cree que no mucho después de 1500.

¹⁷² G. Reese ya había apuntado que la causa de que la plaza quedase vacante era simplemente que en la Universidad los profesores afectados protestaron considerando que la Música se tenía que impartir dentro de la Cátedra de Matemáticas. Al parecer, consiguieron su propósito de bloquear el acceso a cualquier posible candidato. Sobre la rotunda afirmación entrecerrillada, véase P. F. Grendler, *The Universities of the Italian Renaissance*, p. 11 nota. la cual contrasta completamente con la de N. C. Carpenter, para quien las polémicas suscitadas por la obra de Ramos se originaron en los “estudios musicales de la Universidad de Bolonia” (*Music in the Medieval and Renaissance Universities*, p. 350). También P. O. Kristeller, *Renaissance Thought and the Arts*, p. 147, quien informa de que en 1450 no se conserva lista de profesores en Bolonia, mientras que en la lista de 1451-52 aparece borrado un nombre en la entrada “Ad lecturam Musicae D. M.” En los años posteriores ya no aparece nombre alguno para este puesto. El interés del cardenal Bessarion por la música le llevó a tener un papel muy importante en la recuperación de textos musicales de la antigüedad en el Renacimiento italiano, como se comprueba por la cantidad de obras que legó a la Biblioteca Marciana de Venecia en 1468. Éstas incluían textos de Ptolomeo, Arístides Quintaliano, Porfirio, Brieni, Aristóteles, Cleonides, Ateneo de Náucratis, Nicómaco, Boecio o San Agustín (véase C. Palisca, *Humanism in Italian Renaissance Thought*, p. 27-28, y L. D. Reynolds y N. G. Wilson, *Scribes and Scholars: A Guide to the Transmission of Greek and Latin Literature*, pp. 149-154).

Pareja, nunca fue a la universidad, y su actividad profesional se desarrolló como Maestro de Coro en San Petronio, en Bolonia, además de desempeñarse seguramente como mercader, siguiendo la tradición de su familia.¹⁷³

Todas estas reflexiones en torno al caso de la Universidad de Bolonia por supuesto no restan en absoluto importancia a la tradición del conocimiento musical en dicha ciudad, tradición que se extiende en el tiempo, y también en un ambiente informal (fuera de la Universidad), como se revela por ejemplo en los escritos sobre música de un aristócrata humanista como Ercole Bottrigari (1531-1612). Escritor por cierto que seguirá citando a Ramos de Pareja un siglo después de su fallecimiento, clara muestra de la huella que el autor español dejó entre los autores de esta ciudad. La actividad de Bottrigari, no obstante, responde ya a modelos nuevos de otra época, más próximos a la nueva tipología de centros de conocimiento de finales del siglo XV: las Academias, a las que se asocian fenómenos como la Camerata Fiorentina.

Además del caso de la Universidad de Bolonia, es ilustrativo considerar el de la Universidad de Pavía, una ciudad en cuya corte (y catedral) se dieron cita músicos tan importantes como Philipoctus de Caserta, Bartolino de Padua, Jacob de Senleches, Johannes Ciconia o Mateo da Perugia, ninguno de los cuales consta que llegase a impartir docencia en esa Universidad, lo que también indica que la posible enseñanza formal de música en este centro se limitase al aspecto especulativo, integrada en el *quadrivium* como arte matemática y usando los textos de Boecio o Johannes de Muris, pero sin enseñanza formal del aspecto práctico.¹⁷⁴

En definitiva, vemos cómo tampoco en Italia es posible encontrar un ambiente de enseñanza musical práctica y formal en las universidades, en esta segunda mitad del siglo XV, comparable al que vamos a presentar en Salamanca para los años en que se redactó la *Sumula de canto de organo*, ambiente que en definitiva determinó su confección y condicionó las circunstancias de su publicación. La enseñanza de la música práctica en estos tiempos en Italia se localizaba por tanto y principalmente en el ambiente catedralicio, o en las clases privadas en el entorno cortesano o nobiliario, mientras que las universidades con tradición de enseñanza musical (que se reducen a Padua, Pavía y la misma Bolonia) se decantaban en todo caso por la enseñanza de los aspectos matemáticos de la música, en el contexto de las Artes Liberales del número.¹⁷⁵

¹⁷³ Véase B. Blackburn, “Spataro, Giovanni”, artículo *online* del *New Grove Dictionary of Music and Musicians* en <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26368>, consultado el 1 de agosto de 2013. También A. E. Moyer, *Musica scientia. Musical Scholarship in the Italian Renaissance*, p. 114-115.

¹⁷⁴ Sobre el caso de Pavía, véase L. Marchi “Music and university culture in late fourteenth-century Pavia : The manuscript Chicago , Newberry Library , Case ms 54 . 1”, pp. 163-164. R. Strohm (*The Rise of European Music, 1380-1500*, p. 292) otorga una infundada credibilidad a la existencia de una supuesta tradición de “music-making and music theory” en la Universidad de Pavía.

¹⁷⁵ Aunque la música en el caso de Padua ejercía sin duda importante influencia en el ambiente académico: recordemos cómo Franciscus Niger, profesor en esta universidad, imprimió su *Grammatica* en 1480 en la que incluía ejemplos musicales asociados a la poesía latina, ejemplos que por cierto han sido encontrados copiados pero con variaciones en los folios manuscritos en el *Practica musice* de Gafurio conservado en Salamanca, que discutimos en el Capítulo IV.

b. El *quadrivium* y la enseñanza musical en Salamanca

La Universidad de Salamanca destaca entre las europeas por la temprana institución de la provisión para un “maestro en órgano”, presente en el famoso privilegio de 8 de mayo de 1254 otorgado por Alfonso X.¹⁷⁶ La terminología usada en este texto, repetidamente aludido hasta el punto de haberse convertido en un lugar común de la musicología española, no se refiere explícitamente a las demás materias propias del *quadrivium*, lo que se ha interpretado generalmente como confirmación del escenario de una enseñanza práctica de la música en la Universidad de Salamanca, ya desde sus inicios en el siglo XIII. En nuestra opinión, este hecho además implica no dar, en estos primeros tiempos, lugar relevante a la enseñanza especulativa de la música en esta Universidad, una situación particular y diferente de las que se podía encontrar en París o en las instituciones italianas que hemos discutido. Veamos el porqué de esta afirmación.

Aunque está claro que la Música puede ser materia de estudio teórico a la vez que objeto de práctica desde los años iniciales en la Universidad de Salamanca, el análisis que desde la Musicología se ha hecho del privilegio de Alfonso X ha sido siempre un tanto superficial, incluso sesgado en buena parte, ofreciendo unas conclusiones al respecto que merecen ser reconsideradas. La importancia de este texto para la Historia de la Música, el cual además ha llegado a ser calificado de “Carta Magna” de la Universidad salmantina, es innegable aunque sólo sea por la excepcionalidad en el panorama europeo. En estos años, ya hemos visto que ni en París ni en otras universidades europeas consta una titulación particular en Música, pero, ¿acaso la existencia de un “maestro en órgano” garantiza que en Salamanca se expidiesen títulos de “magister” en Música? Para no caer en el error de repetir razonamientos infundados, puede ser interesante comenzar por presentar el texto íntegro de la provisión para maestros que figura en el documento de Alfonso X:

De los maestros. Mando e tengo por bien que hayan un maestro en leyes e yo que le dé quinientos maravedís de salario por el año e él que haya un bachiller canónico. Otrosí mando que hayan un maestro en decretos e yo que le dé trescientos maravedís cada año. Otrosí mando que hayan dos maestros en decretales e yo que les dé quinientos maravedís cada año. Otrosí tengo por bien que hayan dos maestros en lógica e yo que les dé doscientos maravedís cada año. Otrosí mando que hayan dos maestros de gramática e yo que les dé doscientos maravedís cada año, otrosí mando e tengo por bien que hayan dos maestros en física e y que les dé doscientos maravedís cada año. Otrosí mando e tengo por bien que haya un estacionario e yo que le dé cien maravedís cada año e él que tenga todos los exemplarios buenos e correctos. Otrosí mando e tengo por

¹⁷⁶ L. E. Rodríguez, (ed.). *Historia de la Universidad de Salamanca. Vol. I*, p. 28. Extendido a petición de los mismos estudiantes de Salamanca, treinta y siete años después de la fundación del Estudio General por Alfonso IX. La obra citada de N. C. Carpenter acerca de la música en las universidades medievales y renacentistas ofrece escasa información al respecto de los primeros siglos de esta Universidad, centrándose más en el siglo XVI. Por tanto su contenido queda en buena parte fuera de la discusión relevante para nuestro caso. En cambio, los notables trabajos de V. Beltrán de Heredia ofrecen abundante información en la que nos basamos, especialmente su obra *Los orígenes de la Universidad de Salamanca*, p. 6 y ss, (aunque también escrita en los años 50, y reeditada en 1983) en la que se puede encontrar un detallado relato de los años fundacionales de esta institución. Señálemos que el original de la llamada Carta Magna de Alfonso X se perdió, y hoy solo se dispone de una copia del siglo XVII.

bien que hayan un maestro en órgano e yo que le dé cincuenta maravedís cada año. Otrosí mando e tengo por bien que hayan un apotecario e yo que le dé cincuenta maravedís cada año. Otrosí tengo por bien que el deán de Salamanca e Arnal de Salce, que yo fago conservadores del Estudio, hayan cada año doscientos maravedís por su trabajo. E pongo otros doscientos maravedís que tenga el deán sobredicho para facer despensar en las cosas que fecieren menester al Estudio.¹⁷⁷

El texto al completo es bastante clarificador y merece ser comentado. En primer lugar, siempre ha llamado la atención y ha sido destacada la diferencia de estatus del maestro de esta materia, reflejada en el hecho de que cobrase diez veces menos que el titular de la Cátedra de Leyes,¹⁷⁸ aunque hay que matizar que el maestro de leyes tenía que repartir este sueldo seguramente con el canónigo que tenía asignado. Pero es más significativa en mi opinión la posición jerárquica en la que se inscribe el maestro de órgano en el listado ordenado de personalidades: aparece detrás del “estacionario”, quien cobra el doble que él, y antes del “apotecario”, que cobra lo mismo. Estos dos personajes, estacionario y apotecario, forman parte del personal de apoyo a la docencia en la universidad salmantina. El estacionario, figura imprescindible en todo Estudio o Universidad y como tal presente en los centros de la época, se encarga del mantenimiento de los libros de la biblioteca del Estudio, incluyendo la copia de los mismos, trabajo por el cual se sacaría seguramente unos ingresos extra.¹⁷⁹ Por su parte, el apotecario era el responsable de confeccionar los medicamentos que se usarían en las clases de Física (es decir, Medicina), y aunque cobre igual que el maestro de órgano, cabe entender que de los mismos productos que confeccionaba debía sacar algún beneficio añadido al venderlos al público.¹⁸⁰ El “maestro de órgano” figura pues al final

¹⁷⁷ V. Beltrán de Heredia, *Los orígenes de la Universidad de Salamanca*, p. 29-30. En documentos posteriores sobre el tema ya no se vuelve a repetir la expresión “maestro en órgano”, sino que siempre se hablará de la Cátedra de Música, o de Canto. En todo caso, en el contexto original del documento de 1254 no solo cabe admitir que en efecto figurase esa expresión tal como nos ha llegado, sino que con certeza el término se refería a canto polifónico. Recordemos al respecto del uso del término “órgano” con sentido de coordinar voces los versos de Gonzalo de Berceo, en estos mismos años (*Milagros de Nuestra Señora*, 26, 43):

«Las aves que organan entre esos frutales
Que han las dulces voces, dicen cantos leales.»

O este otro en el Milagro V:

«Ca estos son los arbores do debemos folgar
En cuya sombra suelen las aves organar.»

¹⁷⁸ Por ejemplo, lo significa D. García Fraile, “La cátedra de música de la Universidad de Salamanca durante diecisiete años del siglo XV (1464-1481)”, p. 59. También L. E. Rodríguez, *Historia de la Universidad de Salamanca. Vol. I*, p. 26.

¹⁷⁹ Así se reconoce que sucedía de hecho en las *Partidas* (II, tit. 31, ley XI). En los años de Domingo Marcos, el estacionario además tenía que dar garantías personales respecto a los libros, de los que respondía con su propio patrimonio. Véase P. Valero, *La universidad de Salamanca en la época de Carlos V*, p. 137. Además, el arca con los fondos y ciertos documentos del Estudio se guardaba en casa del estacionario (P. Valero, *op. cit.*, p. 319). El sistema medieval de copia de textos en los centros de estudio, conocido como *pecia*, se estudia en la obra clásica de J. Destrez, *La pecia dans les manuscrits universitaires du XIII^e et du XIV^e siècle* (París: Jacques Vautrain, 1935). Una visión actualizada en G. Pollard, “The Pecia System in the Medieval Universities”, pp. 145-161.

¹⁸⁰ V. Beltrán de Heredia, *op. cit.* p. 42. Es difícil sobreestimar la importancia que en aquellos tiempos podía tener una persona con los conocimientos adecuados para confeccionar remedios, especialmente la que trabajase asociada a un centro de estudios por la credibilidad que este hecho le debía otorgar.

de la relación del personal, y colocado entre dos “artesanos” con los que es necesario valorar su proximidad. El hecho apunta, en mi opinión indudablemente, a una figura de profesor de música en estos años del tipo que podríamos calificar de “catedralicio”.¹⁸¹ Esto significa no sólo que las clases de música que originalmente se impartirían en Salamanca fuesen fundamentalmente prácticas, sino que además su objetivo final sería formar cantores hábiles para las ceremonias relacionadas con la Catedral de Salamanca y con la misma Universidad. Seguramente, además, este aprendizaje de canto debía tener un fundamento básicamente oral e improvisatorio. De aquí se puede entender más fácilmente la ausencia de fuentes teóricas asociadas a la Universidad de Salamanca hasta llegado el siglo XV, y además que estas fuentes cuando aparecen tengan el marcado carácter práctico de la *Sumula de canto de organo*, además enfocado hacia una particular práctica del canto polifónico e improvisado, en relación con las prácticas de canto en la Catedral, no sólo en la Universidad.

En todo caso y para ser justos, la especial relación de Alfonso X con la música, de sobras conocida, merece ser recordada en este asunto. Hay que advertir de su más que probable conocimiento de las novedades musicales en cuanto al canto polifónico, como se deduce de algunos pasajes en obras suyas como la *General e Grande Estoria*.¹⁸² Como ha señalado Maricarmen Gómez, en las palabras del Rey Sabio no solo hay alusiones a los conceptos teóricos de la polifonía, como son las especies o intervalos, o las figuras musicales del canto de órgano (“las cuantías de los puntos”) sino también de la propia práctica de este arte. También el conocimiento de la Música reviste suficiente relevancia para Alfonso X como para dedicarle un espacio en sus Partidas, en un texto en el que desde luego queda clara la visión utilitarista del monarca al respecto:

Sabio e entendido debe ser el perlado e señaladamente en estas tres cosas [...] La segunda ha de ser sabidor en los saberes que llaman artes, e mayormente en estas cuatro, así como en gramática, que es arte para aprender el lenguaje del latín, e otrosí en lógica, que es esciencia que demuestra departir la verdad de la mentira, e aun en la retórica, que es esciencia que demuestra las palabras apuestamente e como conviene, e otrosí en la

¹⁸¹ Posibilidad que el mismo V. Beltrán de Heredia ya apuntó en su monografía, p. 43, y cuyo razonamiento ampliamos. Además, el escaso sueldo asignado a esta figura como profesor, se complementaría seguramente con el recibido por su misma actividad musical, pero realizada en la Catedral. Aunque D. García Fraile señale que esta cátedra de música era “una de las peor pagadas” en la Universidad de Salamanca, hay que entender que en todo caso era pagada (como se deduce de la propia provisión de sueldos) en función del estatus que en la universidad esta materia recibía en relación a otras, que eran impartidas por personajes de mayor altura en la jerarquía eclesiástica, y cuyos contenidos eran considerados de mayor importancia o complejidad. El propio Alfonso X deja este asunto claro en sus *Partidas*: «Et los salarios de los maestros deben ser establecidos por el Rey, señalando ciertamente a cada uno segunt la ciencia que mostrare et segunt que fuere sabidor della.» (Partida II, tit. 31, Ley III).

¹⁸² Véase al respecto M. C. Gómez, *Prehistoria de la enseñanza musical en las universidades españolas*, p. 81. Además de este texto, que amplió en este apartado, y los comentarios en la obra citada de V. Beltrán de Heredia, la escasa bibliografía disponible sobre la enseñanza musical en Salamanca relativa a los años que nos ocupan se reducen a los contenidos en el volumen de N. C. Carpenter, *Music in the Medieval and Renaissance Universities*, hoy ya con más de medio siglo de existencia, y el texto de D. García Fraile, “La cátedra de música de la Universidad de Salamanca durante diecisiete años del siglo XV (1464-1481)”, p. 57-101. También el reciente artículo de T. Knighton “Gaffurius, Urrede and Studying Music at Salamanca University”, que no amplía la información acerca de la actividad académica en este centro de manera especialmente relevante. El resto de apartados que se pueden encontrar en otras obras no son sino repeticiones manidas de lugares comunes y nociones a menudo faltas de fundamento cierto.

música, que es saber los sones que es menester para los cantos de la Santa Iglesia. (Partida I, tit. 5, ley 37).

Aunque el rey tampoco era ajeno a los peligros que podía conllevar el aprendizaje de la música especialmente en el caso de los clérigos, lo que justificaba una cierta prevención a la hora de instituir la enseñanza de la música entre las materias de la Universidad de Salamanca:

Mas los otros cuatro saberes, que es el uno de ellos la aritmética, que es arte que muestra las maneras de las cuentas, y el otro, geometría, que es para saber cómo se pueden medir y estimar todas las cosas por estimación o por vista, y el tercero, la música que es saber de acordanza de los sones y de las otras cosas, y el cuarto astronomía, que es para saber el movimiento de los cielos y el curso de los planetas y estrellas, no tuvieron por bien los santos padres que se esforzasen mucho los clérigos en aprenderlo, pues aunque estos saberes son nobles y muy buenos cuanto en sí, no son convenientes a los clérigos, ni se moverían por ellos a hacer obras de piedad, así como rezar y confesar y las otras cosas semejantes de estas, que tienen que hacer de derecho. (Partida I, tit. 5, Ley 37-1)

A pesar estos reparos, Alfonso X no dejaba de admitir la necesidad del conocimiento del canto para el oficio de clérigo:

Letrados y honestos y conocedores del uso de la iglesia deben ser los cléricos a quienes dieren las dignidades y los personajes y las iglesias parroquiales que tienen cura de almas; eso mismo deben tener en sí aquellos a quienes diesen los menores beneficios, así como canonjías o raciones, o a lo menos, que sean letrados que entiendan latín, y que sean conocedores del uso de la iglesia, que es cantar y leer, pues los primeros que tienen cura de almas deben ser más sabios. Y esto porque ellos han de predicar a los pueblos y mostrarles la ley de Dios. (Partida I, tit. 16, Ley 2)

No obstante, a la hora de organizar unos Estudios Generales, Alfonso X reconoce claramente que las Artes del *quadrivium* son de importancia secundaria:

Para ser el estudio general cumplido, cuantas son las ciencias, tantos deben ser los maestros que las muestren, así que cada una de ellas tenga allí un maestro, a lo menos; pero si de todas las ciencias no pudiesen tener maestros, abunda que los haya de gramática y de lógica y de retórica y de leyes y de decretos. (Partida II, tit. 31, Ley III).

Si sumamos todas estas alusiones a la posibilidad que en diversos estatutos del siglo XIV o XV se admite al respecto de que el profesor de Música podía ser un bachiller en vez de un doctor o maestro, debemos admitir que ya desde sus orígenes los estudios de música en Salamanca tuvieron un estatus inferior respecto a las demás cátedras, especialmente las jurídicas, y buscaron como objetivo principal proporcionar una formación práctica para el canto, más que una formación sobre los fundamentos especulativos de la música, sin descartar necesariamente el aprendizaje de éstos

últimos.¹⁸³ De hecho, en los documentos la Cátedra aparece unas veces como “Cátedra de Música” pero otras como “Cátedra de Canto”, con las connotaciones que esta última expresión tiene respecto a la utilidad práctica del acto musical.

¿Se enseñaba en definitiva la Música como parte de las Artes liberales en Salamanca? No cabe ninguna duda de que la enseñanza inicial de música que instituyó Alfonso X gozó de continuidad en los siglos posteriores, como se puede comprobar por ejemplo en la bula de Clemente V de 1313, que sigue incluyendo la Música como Cátedra en Salamanca. Pero mientras que el *trivium* aparece explícitamente representado entre las cátedras salmantinas desde su fundación, en cambio las artes matemáticas del *quadrivium* no tienen la misma suerte. La Música forma parte de este último grupo, por supuesto, pero en Salamanca desde sus inicios no existe otra cátedra científica más que la de “Física”, que es en realidad de Medicina.¹⁸⁴ Así, desde los inicios el peso de la enseñanza en Salamanca se pone en los estudios jurídicos, quedando las Artes liberales en un segundo plano, significativamente las artes del número. De hecho, habrá que esperar a 1411 para ver cómo se instituyen las cátedras de Astrología, Geometría y Aritmética. Por ello, no se sostiene la afirmación que se ha hecho repetidamente de que en Salamanca, desde los tiempos de Alfonso X, se enseñaba música en sus dos vertientes, especulativa y práctica, cuando ni siquiera consta en esos tiempos la enseñanza de la Aritmética o la Geometría.¹⁸⁵

Por tanto, y a la vista de la falta de indicios ciertos de una enseñanza establecida de la artes del *quadrivium* en Salamanca en sus inicios, es preciso considerar que la inclusión de estos estudios de música en la ciudad del Tormes como iniciativa personal de Alfonso X, se llevó a cabo por su deseo de propiciar la formación de músicos practicantes tanto por su propio y demostrado interés en la música, como por la utilidad que dicho aprendizaje debía tener en la vida social de la ciudad. De estos músicos se esperaba que fuesen intérpretes formados, no especuladores ni filósofos ni matemáticos. Esta dinámica condicionaría el desarrollo de la actividad referente a la música en la Universidad salmantina en los siglos siguientes, y esta actividad mantendría su inercia hasta los cambios que se sucedieron precisamente, y como mínimo, a partir de los años de actividad de Domingo Marcos Durán.

¹⁸³ En la bula papal de 1 de octubre de 1489, en la que Inocencio VIII dispone sobre la cualificación necesaria para los diversos estudios en Salamanca, se denominan “minus graduatus” y “magis graduati” a lo que García Fraile supone equivalente a “bachiller” y “maestro” en otras universidades europeas (García Fraile, *op. cit.* p. 63). No es necesaria la conjectura pues el propio Domingo Marcos nos confirma la categoría de “bachiller” al aplicarla a su propia persona en el *incipit* de su *Lux bella*.

¹⁸⁴ V. Beltrán de Heredia, *Los orígenes de la Universidad de Salamanca*, p. 41. L. E. Rodríguez, *Historia de la Universidad de Salamanca. Vol. I*, p. 28. En la bula de 1313 de Clemente V, se citan las mismas cátedras que en la de 1254, y se llama a la de Física explícitamente Medicina.

¹⁸⁵ Así, creo que no cabe sino entender como una fantasía, o la expresión de un deseo personal sin fundamento alguno, la de J. López Calo y E. Casares: «Alfonso Décimo el Sabio, rey de Castilla, que fue quien fundó esta Universidad, o al menos el que le dio un impulso decisivo, entendió que en ella no debía darse menos importancia a la música, en la que él tanto brilló, que a las demás disciplinas matemáticas, y que tan necesaria era la música especulativa como la práctica. Así pues creó la cátedra de música para las dos secciones.» (*Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, p. 564). Creemos que nuestra discusión refuta suficientemente esta afirmación, para la que no hallamos indicio alguno que la sostenga.

Por otro lado, dado que en Salamanca no existía tampoco en sus inicios una cátedra de Teología, podemos deducir que al menos ello pudo suponer un ambiente favorable al desarrollo de una enseñanza musical práctica, sin las trabas o limitaciones que podía imponer un ambiente eclesiástico, teológico y escolástico como el que por ejemplo en París pareció frenar la presencia formal de esta enseñanza en la Universidad, y que en el caso de Salamanca sí hubiese significado potenciar la enseñanza de la música especulativa frente a la enseñanza práctica que dominaba desde su fundación.¹⁸⁶ En el siglo XV, como afirma Manuel Fernández, la Universidad de Salamanca presenta una dependencia en su organización de las constituciones que para ella redactan los papas Benedicto XIII en 1411 y Martín V en 1422. Pero tanto la distancia efectiva de la sede papal como el agitado panorama social del país en este siglo, reflejado en la debilidad de la monarquía, no harán sino favorecer la independencia del centro universitario, al menos hasta la asunción del poder por parte de los Reyes Católicos.¹⁸⁷ El 11 de marzo de 1475 en claustro universitario se reconocen estos nuevos reyes, y a partir de este momento el centro se convertirá en «cantera suministradora de letrados para su cuerpo burocrático y de teólogos para las cuestiones de la fe, que no en vano estamos ante la Monarquía Católica.»¹⁸⁸ Evidentemente esta situación no debió representar tampoco ningún tipo de ayuda para una mayor imposición de los estudios del *quadrivium* en

¹⁸⁶ La ausencia de la Cátedra de Teología en la Universidad de Salamanca (que no en su entorno, puesto que la materia se estudiaba en los conventos de San Esteban y de San Francisco, dominico y franciscano respectivamente) parece ser resultado de la intención del papado en esos años de mantener el monopolio de la Teología en la Universidad de París. Esto cambiaría a raíz de la reforma promovida por Pedro de Luna, por la que se establecía una alianza entre Castilla y el papa Clemente VII, gracias a la cual se reafirmaría antes de 1393 la cátedra de Teología en la Universidad salmantina, consolidada en los estatutos de 1411. De los titulares que ostentaron la cátedra de Teología destacamos al teólogo y erudito Pedro de Osma, coetáneo de Ramos de Pareja en los años que este último actuó en la Universidad Salmantina. Pedro de Osma tuvo un desafortunado final en sus años posteriores a causa de sus polémicas doctrinas teológicas – a las que se pudieron sumar sus actitudes políticas, de defensa de una cierta supeditación de la monarquía a la comunidad, así como de cuestionamiento de la jerarquía eclesiástica y papal – que le llevaron a una condena en 1479 por la que se le apartó de la Universidad, e incluso se llegó a la quema pública de sus obras. Entre las llamas se podría haber perdido definitivamente el *Tratado de música* del que se tenía noticia pero no ejemplar alguno, aunque hemos localizado una copia en Nápoles que presentamos en este trabajo. Véase J. L. Fuertes, “Pensamiento y filosofía en la Universidad de Salamanca en el siglo XV, y su proyección en el XVI”, p. 212; M. A. Pena, “Proyecto salmantino de Universidad pontificia e integración de la Teología en el siglo XV”, p. 130 y ss.; J. M. Monsalvo, “Poder y cultura en la Castilla de Juan II”, p. 76 nota. I. Iannuzzi, “La condena a Pedro Martínez de Osma”, p. 23 y ss.

¹⁸⁷ Véase M. Fernández Álvarez, “La etapa Renacentista”, p. 65. Muestra del temprano apoyo de la Universidad de Salamanca a los Reyes Católicos es el préstamo que la misma hace a los monarcas de 100.000 maravedís en 1475, en plena Guerra de Sucesión. Es interesante además comprobar la potencia de recursos propios que la misma Universidad demuestra en aquellos siglos, recursos que procedían principalmente de las porciones sobre diezmos que les tenían asignados tanto por parte pontificia como por parte real (véase M. Fernández Álvarez, *op. cit.* p. 87).

¹⁸⁸ *Idem*, p. 68. No hay que olvidar que Salamanca había sido una de las ciudades importantes de Castilla que habían permanecido en el bando de Enrique IV (y el de su hija Juana) durante la guerra de Sucesión que llevaría a Isabel a conseguir finalmente el trono castellano. La Universidad no obstante mantuvo su línea propia de actuación: ya en febrero de 1475 Andrés de Villalón, profesor de derecho en Salamanca, formaba parte de la embajada enviada a Portugal para disuadir al rey Alfonso V de comenzar una guerra y reclamar el trono de Castilla, sin éxito por cierto. Al mismo tiempo en cambio que las autoridades de la ciudad se oponían a la imposición de corregidores que la reina Isabel pretendía llevar a efecto. Salamanca, por supuesto, no fue inmune a las discrepancias entre los “bandos” que se enfrentaban en las principales ciudades castellanas durante la guerra de Sucesión al trono. Véase J. Edwards, *La España de los Reyes Católicos*, pp. 29, 37, 65, 68-69.

Salamanca, entre los que la música por tal razón pudo conservar su orientación práctica, que le permitía mantener su razón de existencia en un entorno intelectual un tanto ajeno a su propio fundamento como arte matemática del *quadrivium*.

La ausencia de tratados de música especulativa asociados a la Universidad salmantina a lo largo del siglo XV es también suficiente indicio del papel que ésta debía desempeñar en el transcurrir académico general del centro. Seguramente algún tratado musical escrito en la Universidad existió, pero no tenemos noticia en estos años más que de uno escrito por Pedro de Osma, entre 1447 y 1467, y de otro escrito por Ramos de Pareja antes de partir a Italia.

Acerca del tratado musical de Pedro de Osma, era necesario hacer alguna indagación, pues hasta ahora era una fuente generalmente ignorada y obviada, sólo conocida por las citas de Ramos, Marcos Durán y Spañon, pero de la que justamente por estas citas cabía suponer alguna importancia, dada además la relación personal del teólogo de Osma con Ramos de Pareja, y con la luz que podría arrojar sobre el ambiente salmantino en que se movía este autor y sus inmediatos posteriores. La primera referencia concreta sobre la obra la encontramos de la mano de Alfonso Miola, quien en 1895 publicó en Nápoles su primera parte de las *Notizie di Manoscritti neolatini*, o catálogo de manuscritos en la Biblioteca Nacional de Nápoles. Entre los manuscritos españoles, con el número LVII y la referencia VIII. C. 19, este autor daba noticia sobre un códice en papel del siglo XV, en el que se localiza junto con otras obras de otros autores, un tratado en latín titulado *Tractatus in quo demonstratur musicam ecclesiasticam non omnino coartari sub documentus a Boetio traditis*, seguido de su traducción al español con el título *Comiença el tratado en que se demuestra la música gregoriana en grand parte ser diversa de la música boeciana*. Los capítulos de dicho tratado según apuntaba Miola eran:¹⁸⁹

- Síguese la primera cosa que es la propiedad del canto llano.
- Síguese lo segundo que es del maior e menor semitono.
- Síguese la tricera cosa que es de la proporción en que consiste la melodía.
- Síguese lo quarto que es de aquesto nombre tono.

Finalmente, hemos localizado el citado tratado, hasta hoy desatendido, en el códice que mencionaba Miola, un volumen que en efecto se conserva en la Biblioteca Nacional de Nápoles, y recuperar así el texto del mismo, que presentamos de manera preliminar en el Apéndice, a la espera de finalizar la edición crítica que tenemos en preparación.

¹⁸⁹ Además del antiguo volumen de A. Miola, se puede encontrar otra escueta referencia en P. O. Kristeller, *Iter italicum*, vol. 6, p. 112. Para la recuperación de este importante manuscrito, debo agradecer la inestimable ayuda y eficiente profesionalidad de la Doctora Angela Pinto, del Laboratorio Fotográfico de la Biblioteca Nazionale de Nápoles.

Al transcribir el manuscrito, en el proemio y más adelante en el texto se certifica que el autor, además de los cuatro capítulos señalados más arriba, trató de tres asuntos más que no se destacan en el original con epígrafes: el “cuento” o número de los tonos, los nombres de los tonos, y en último lugar «de la consonancia deba juzgar el entendimiento según dijo Boecio y Pitágoras, o el sentido del oír según dicen otros». En el *explicit* se informa de que:

Fue este tractado primeramente compilado en latín por el maestro de Osma, en persona del Reverendo Señor don Gonçalo de Bivero, obispo de Salamanca, e después romançado por ruego de Silva, el qual yo Gonçalo de Martos acabé de escrivir lunes denze días del mes de octubre del año de 1467.

Dedicado al obispo de Salamanca Gonzalo de Vivero, el tratado original tuvo que ser escrito como pronto en 1447, primer año de su obispado, y como tarde, en 1467, el año de su traducción al romance. Como se observa, el tratado discute el asunto de las propiedades, de un tema que generará tanta polémica como los semitonos mayores y menores, de los tonos, y de la diferente autoridad que tienen entendimiento y oído para juzgar las consonancias. Precisamente sobre las propiedades es el asunto que cita Ramos de Pareja cuando menciona a Pedro de Osma, por lo que es lícito suponer que este texto circulase en la Universidad salmantina en los años que pasó allí Ramos, como tratado sobre los fundamentos del canto llano, respecto a las nociones musicales boecianas, y que Ramos de Pareja, más entregado al estudio de la música que el teólogo osmense, rebatiese diversos puntos del mismo en discusión con él. Algo nada de extrañar, dado el polémico carácter del baezano. También es interesante la presencia del nombre de “Silva”, quien ruega se realice la traducción al romance, según declara el escribano Gonzalo de Martos. Evidentemente debe identificarse con el Tristan de Silva que Ramos de Pareja critica en su *Musica Practica* y a quien cita además en diversos asuntos, quien por tanto debía ser entonces un personaje relacionado con la enseñanza musical en Salamanca en los años de Ramos y Pedro de Osma. Según Ramos, Tristan sería español (“hispano”), no portugués, pero queda noticia de su servicio al rey João IV, para quien confeccionó un cancionero, *Amables de Musica*, hoy perdido.¹⁹⁰

Queda comprobado pues que, en efecto, Pedro de Osma confeccionó un tratado musical en latín, que luego se tradujo al castellano, en el entorno de la Universidad de Salamanca, al cual suponemos tuvo acceso Ramos de Pareja. Un tratado que refleja el ambiente intelectual en torno a la música que se vivía en el estudio salmantino, y en base al cual se suscitaron los debates entre ambos autores reflejados más tarde en el *Musica practica* de Ramos de Pareja. En cuanto al caso del tratado salmantino de este último autor, es destacable el hecho de que ese texto, que sepamos hoy perdido, y que el propio Ramos afirma haber escrito en sus años como profesor allí antes de marchar a Italia, estuviese escrito en su “lengua materna”, en vez de en latín:

¹⁹⁰ R. Stevenson, *Spanish Music in the Age of Columbus*, p. 56.

Hoc autem iam, cum in studio legeremus Salmantino, praesente et coram eo redarguimus et in tractatu, quem ibi in hac facultate lingua materna composuimus, ipsi in omnibus contradiximus adeo, ut ipse viso et examinato tractatu meo hoc dixerit: Non sum ego adeo Boetio familiarjs sicut iste. (*Musica practica*, I.7).¹⁹¹

Un extremo que confirma años más tarde su alumno Giovanni Spataro, en su *Honesta defensio* de 1491, donde además especifica el público al cual estaba dirigido el tratado perdido de Ramos, los “pratici”: «E perche quello suo primo libro lui lo fa per li pratici usa termini vulgari». ¹⁹² El tratado perdido de Ramos, al estar escrito en castellano, debía ser una obra en la misma línea de las posteriores de Marcos Durán, con un enfoque práctico y pensado para uso de los estudiantes. Otra evidencia en mi opinión del escaso peso de los estudios especulativos de la música en la Universidad de Salamanca por lo menos hasta los años de Ramos de Pareja.

El cambio de enfoque respecto a la música como materia de enseñanza en la Universidad de Salamanca, queda fuera de los límites de este estudio, dado que se llevará a cabo a lo largo del siglo XVI. Se dará de la mano, en lo que respecta a la música, de eruditos como el antiguo estudiante y luego profesor de Salamanca Pedro Ciruelo, y sobre todo con la figura de Francisco Salinas. Empujados por la ola del humanismo, incluido el musical, entonces ya una corriente madura en Italia, este cambio en el contexto español y más concretamente en el salmantino se enmarca en los inicios del siglo XVI, en el conflicto provocado por la definitiva implantación – no sin resistencia – de los *studia humanitatis*, y el florecimiento de la denominada “Escuela de Salamanca”. ¹⁹³ En el aspecto material el cambio se demostrará en la confección, ahora sí, de completos tratados especulativos en los que el aspecto matemático de la música adquirirá todo el peso e importancia a la altura de los principales exponentes europeos del momento, y marcará una notable diferencia respecto a los prácticos tratados que habían caracterizado los años alrededor de 1500. ¹⁹⁴

¹⁹¹ Se burlaba Gafurio del tono jactancioso de Ramos al respecto de esto, en las notas manuscritas que de su mano escribió sobre el ejemplar propiedad de Spataro: “Hic se multum iactat auctor”. Véase la edición de J. Wolf, *Musica practica*, p. 43.

¹⁹² Citado en A. E. Moyer, *Musica scientia. Musical Scholarship in the Italian Renaissance*, p. 116.

¹⁹³ Al respecto, véase de C. Flórez, “La Escuela de Salamanca y los orígenes de la Economía”, p. 124 y ss. El autor centra su discurso en el desarrollo del Humanismo cristiano en Salamanca, a la vez que destaca el auge de las ciencias del *quadrivium* en el marco de un nuevo mercantilismo económico a lo largo de este siglo XVI. Buena parte de su razonamiento se podría utilizar para desarrollar un discurso sobre la evolución que sufrió la enseñanza de la música en Salamanca, como es natural en absoluto ajena a la efervescencia intelectual de este siglo en la ciudad del Tormes, así como para enriquecer nuestro conocimiento de las actividades de figuras principales como Salinas en estos procesos. Muestra del trabajo que queda por hacer, aunque nuevamente queda fuera de los límites temporales de nuestra discusión, es por ejemplo el estudio y contextualización de la obra manuscrita de 1583 (conservada en dos copias en la Biblioteca Nacional de España, Ms 23106) de Salinas *Anotaciones sobre el calendario gregoriano hechas por el maestro Francisco de Salinas, cathedralico de propiedad en la facultad de Música de la Universidad de Salamanca*, recientemente reseñada por A. M. Carabias, *Salamanca y la medida del tiempo*, p. 233.

¹⁹⁴ Entre los tratadistas europeos que influyeron en este cambio hay que destacar la figura de Jacques Lefèvre d’Etaples y su citado libro de 1496. Queda por estudiar en todo caso el impacto real que tuvieron tratados como los de Ciruelo o Salinas en la vida académica real de sus centros, especialmente por lo que respecta al desarrollo de los planes de estudio de las artes matemáticas y el nivel alcanzado por los mismos, en un marco temporal ya posterior al que nos ocupa.

c. La *Sumula* y los tratados europeos equivalentes

Pasemos ahora a considerar la relación de la estructura de la *Sumula de canto de organo* con la tradición ya señalada anteriormente, dominante en el siglo XV europeo, de favorecer tratados teóricos monográficos sobre música. Aunque el modelo general de tratado en sí mismo – manuscrito o impreso – es el que nos interesa para contextualizar la *Sumula* respecto a la producción europea, no hay que perder de vista que las obras más relevantes para nuestra discusión deberán ser especialmente las que fueron impresas y publicadas, más susceptibles además de llegar manos de autores españoles como Domingo Marcos, que un manuscrito copiado lejos de España.

Para comenzar, en esta línea de producción de tratados es preciso retroceder en primer lugar hasta la figura de Prosdocimo de Beldemandis, quien a comienzos del siglo escribe sus obras monotemáticas centrales sobre música: *Contrapunctus* (1412), *Tractatus practice cantus mensurabilis ad modum Ytalicorum* (1412), *Tractatus plane musice* (1412) y más tarde su *Tractatus musice speculative* (1425).¹⁹⁵ Estas obras, que marcan la pauta de la posterior producción italiana, fueron escritas en Montagnana (al sur de Padua) y no parecen haber tenido influencia directa en la producción española del momento (de la que ha llegado a nuestros días únicamente como muestra el tratado de Fernand Estevan),¹⁹⁶ pero en cambio sí tuvieron gran repercusión en la producción italiana subsecuente, por lo que indirectamente sus planteamientos influyeron en los principales autores posteriores, incluyendo a Ramos de Pareja. Esta repercusión es especialmente clara por ejemplo en la obra por otro lado excepcional en su momento de Ugolino de Urbieto *Declaratio musice disciplinae* de hacia 1440-1450.¹⁹⁷ Escrita en Ferrara, la *Declaratio* destaca notablemente por diversas razones, en lo que nos ocupa precisamente por ser una auténtica *summa* que a lo largo de sus cinco libros recorre en el siguiente orden las materias que estamos discutiendo: el sistema de modos, el contrapunto simple (*musica melodiata*), el sistema mensural y su notación, las proporciones, y un último libro a modo de recapitulación donde Ugolino aprovecha para exponer conceptos especulativos, y tratar de la constitución del monocordio con referencias a los autores clásicos.¹⁹⁸ La obra de Ugolino sí pudo ser conocida por los

¹⁹⁵ Sobre las fechas y las fuentes de estos tratados atribuidos a Prosdocimo, véase en la edición del tratado de este autor, *Contrapunctus*, por J. W. Herlinger, p.2-3.

¹⁹⁶ Hay que recordar en cualquier caso, como se discutió en el capítulo I, que Estevan demuestra en sus alusiones el conocimiento que se tenía de la obra de los autores europeos más importantes de los decenios anteriores a su tiempo: Egidius de Murino, Machaut, Johannes de Muris, Philippe de Vitry o el que nombra como su maestro, Remon de Cacio (de procedencia dudosa, pero probablemente un italiano por la raíz del apellido) aparecen citados en su tratado de 1410.

¹⁹⁷ Véase L. Lockwood, *Music in Renaissance Ferrara*, p. 88, nota 31, a propósito de la problemática sobre la datación de esta obra. R. Strohm (*The Rise of European Music, 1380-1500*, p. 266) apunta al posible papel de Ugolino, como archidiácono de la catedral de Ferrara, en una red internacional de distribución de obras polifónicas. Evidentemente este movimiento de piezas entre zonas de Europa pudo conllevar asociadas las ideas teóricas sobre las que se basan las mismas, especialmente cuando en el proceso se ve implicado una personalidad importante como la de Ugolino.

¹⁹⁸ L. Lockwood, *op. cit.* p. 89-90. Las relaciones entre Ferrara y el reino Aragonés de Nápoles, por donde pudo transcurrir la vía de traspaso de información entre España y Ferrara se discuten en esta obra, p. 134 y ss. así como la p.170. Los viajes de Tinctoris entre Ferrara y Nápoles (1479) también debieron

autores españoles, gracias a los contactos entre Ferrara y Nápoles, y al movimiento de músicos entre estos centros y la propia Península Ibérica. Ramos de Pareja lo cita (y critica) con detalle, pero es imposible saber si tuvo noticia de la obra del autor italiano antes de trasladarse a Italia. Frente a una tradición de tratados monotemáticos, la *Declaratio* de Ugolino corresponde más al tipo de *summa* y por ello se aparta de la tendencia general del resto de autores italianos que nos interesa relacionar con Marcos Durán.

Johannes Tinctoris publica en vida sólo dos obras, también monográficas, en la década de los setenta del siglo XV: el diccionario musical *Terminorum musicae diffinitorium*, en 1495 (aunque seguramente fue compilado unos 20 años antes) y el tratado *De inventione et usu musice*, una obra especulativa, metafísica y teológica, hoy conservada sólo de manera fragmentaria y publicada en 1481-83.¹⁹⁹ Aparte de estas dos obras impresas, en los mismos años Tinctoris escribió una serie de tratados específicos que no llegaron a la imprenta, en el entorno de la corte de Nápoles: entre ellos el *Proportionale musices*, dedicado a las proporciones, *Liber de natura et proprietate tonorum*, sobre los tonos, y el *Liber de arte contrapuncti*, dedicado a las especies del contrapunto y los enlaces en el movimiento de pares de voces simultáneas.²⁰⁰ Estas y otras obras suyas se copiaron recopiladas hacia 1483 en Nápoles, en el lujoso manuscrito conservado hoy como Ms 835 en la Universidad de Valencia.²⁰¹ El códice se abre y cierra con sendos poemas de alabanza a Tinctoris, escritos por Fortunato de Ferrara, monje olivetano (“Fortunati Ferrarensis monachi motisoliuetani”) de la orden benedictina fundada y establecida desde 1344 en Asciano, cerca de Siena. Dado que Tinctoris realizó viajes a Ferrara desde Nápoles en 1479, es posible que fuese entonces cuando el monje Fortunato se desplazase a Nápoles acompañando de vuelta a Tinctoris, donde estuvo adscrito a la Iglesia de Sant’Anna dei Lombardi (en aquella época Santa Maria di Monteoliveto), fundada en 1411 y posteriormente ampliada y favorecida por

enriquecer este intercambio cultural. Numerosas noticias sobre estas relaciones entre Ferrara y el Nápoles aragonés en A. Atlas, *Music at the Aragonese Court of Naples, passim*,

¹⁹⁹ Un análisis de la posición de este tratado en la obra de Tinctoris en R. Woodley, “The printing and scope of Tinctoris’s Fragmentary Treatise *De inventione usu musice*”, 239–268. Más recientemente, R. C. Wegman, “Tinctoris’s Magnus Opus”, p. 772 aporta evidencia del largo proceso que llevó a la confección de este postrero trabajo de Tinctoris, que debió quedar seguramente inconcluso.

²⁰⁰ Cabe destacar aquí además una obra literaria de Tinctoris de estos años, reveladora de su espíritu humanista y de su inmersión en la cultura napolitana en los años que estuvo en la corte aragonesa: su traducción al italiano de los estatutos de la Orden del Toison de Oro. Realizada para el rey Ferrante II de Aragón, por el dominio de la lengua de que hace gala, demuestra la gran capacidad de asimilación y de estudio de este autor, pues en escasos años consigue dominar un idioma ajeno, el italiano, que por su formación intelectual debía considerar claramente inferior al latín. Véase sobre este texto R. Woodley, “Tinctoris’s Italian Translation of the Golden Fleece Statutes: A text and a (Possible) Context”, 173 y ss. También R. Strohm, *The Rise of European Music, 1380-1500*, p. 594.

²⁰¹ La datación de este manuscrito ha sido recientemente revisada. En base a la evidencia que representa el repintado de la corona del escudo de la Casa de Aragón presente en el frontispicio, Ronald Woodley ha propuesto adelantar la fecha de copia a 1478, lo que convertiría este manuscrito como la fuente fechable más temprana de los tratados de Tinctoris. Véase el razonamiento publicado en <http://earlymusictheory.org/Tinctoris/Articles/DatingAndProvenanceOfValencia835/#> (consultado el 4 de enero de 2014).

los reyes aragoneses de Nápoles.²⁰² El códice citado pues forma parte de esta red de transmisión de la teoría entre el norte italiano, el sur del Nápoles aragonés, y la Península Ibérica.

De 1492 es la obra *Theorica musice* de Franchino Gafurio, editada en Milán, un tratado especulativo acerca de los efectos de la música, y los aspectos matemáticos heredados de la tradición boeciana. Esta obra es una reelaboración mejorada de la anterior *Theoricum opus musice discipline* de 1480, editada en su estancia en Nápoles pero obra todavía de un estudiante joven, cuya doctrina encuentra un sólido oponente en cuanto a diversos aspectos, en la teoría española que circula por el ambiente napolitano, de la mano de autores como Blas Romero o Florentius de Faxolis. Años más tarde, en 1492, Gafurio es ya una personalidad reconocida como *magister phonascus* en la catedral de Milán, y será precisamente a partir de la publicación de su tratado de 1492 que este autor comenzará a tener notoriedad internacional. Posteriormente, en 1496 publica también en Milán su influyente *Practica musice*,²⁰³ en la cual sí organiza el autor el contenido en tres secciones sucesivas que abarcan las tres materias que estamos discutiendo al respecto de la *Sumula* y los tratadistas españoles: los tonos, la música mensural y el contrapunto, por este orden. No obstante, hay que advertir que en el caso de Gafurio esta organización resulta en realidad ser una evolución del planteamiento que originalmente había usado en su más antiguo compendio similar de materias, el *Extractus parvus musice*, escrito hacia 1474. Esta obra, manuscrita y no publicada, presenta un orden de materias similar al de los tratados españoles más antiguos: el orden usado era (tras una primera sección especulativa) música plana (tonos), contrapunto, música mensural. De hecho, se ha comprobado que la obra finalmente publicada como *Practica musice*, es una ampliación y revisión en primer lugar de un texto manuscrito de Gafurio²⁰⁴ datado en 1487 que correspondería al libro I de la obra final impresa, junto con algunos otros textos posteriores que corresponderían a otras tantas secciones presentes en el volumen publicado. Considerando este largo y tortuoso proceso de gestación, se debe restar entidad a esta obra como proyecto unitario, puesto que el texto se caracteriza como recopilación de tratados independientes, escritos a lo largo de varios años, en definitiva, obra de madurez del autor tras casi cuarenta años de actividad en

²⁰² Así se demuestra en un manuscrito de 1496 conservado en la Biblioteca Pública de Autun, citado en las *Mémoires du Société Éduenne des lettres, sciences et Arts*, 39 (Autun, 1911), p. 273, donde se transcribe: “Ad usum Fortunati ferrariensis seu Bonaventurae monachi montisoliuetani: qui me huic venti mon^o. S. Marie Montis oliveti Neapolitani ascripsit et dedicauit An Doⁱ. M. CCCC. LXXXVI.”

²⁰³ Véase C. A. Miller, “Early Gaffuriana: New Answers to Old Questions”, p. 370. Sobre la vigencia de las enseñanzas de este tratado práctico publicado por Gafurio, véase entre otros P. Otaola, *Tradición y Modernidad en Los Escritos Musicales de Juan Bermudo: Del "Libro Primero" (1549) a la "Declaración de Instrumentos Musicales"* (1555), p. 57 *passim*; J. Haar, “Some introductory remarks on music pedagogy”, p.10-11; también, acerca de la influencia particular en Europa de los tres últimos libros de este tratado, G. Munro, “Song Schwyls and Music Schools”, p.73. Existen dos ediciones modernas casi simultáneas de este tratado: *Practica Musicae. Translation and Transcription by C. A. Miller* (Dallas, 1968) y *The Practica Musicae of Franchinus Gafurius. Translated and Edited with Musical Transcriptions by Irwing Young* (Madison, 1969). Con diferente éxito: véase la reseña crítica, que evidencia las dificultades que entraña realizar traducciones de los tratados teóricos de esta época en P. Bergquist, “Practica Musicae by Franchinus Gaffurius; Clement A. Miller; The Practica Musicae of Franchinus Gafurius by Franchinus Gafurius; Irwin Young”, pp. 144–150.

²⁰⁴ Conservada en la Biblioteca Civica de Bérgamo, RISM I-BGc MAB 21 (Sigma IV 37).

Milán, donde pudo sumergirse en la activa vida humanística que se refleja en estos sus escritos posteriores.²⁰⁵ A la vista de tales hechos, y sin pretender en absoluto restar ni un ápice de importancia a la obra de Franchino Gafurio, me parece en definitiva exagerado calificar sin más de “trilogía teórica” los tres libros *Theorica musicae*, *Practica musicae* y *De harmonia musicorum instrumentorum opus*, tal como se ha llegado a afirmar.²⁰⁶ Es sintomático que algo similar se ha propuesto sobre el mismo Tinctoris, pues Reinhard Strohm calificó la obra de este autor, creemos que de manera algo exagerada, como “un curso completo de instrucción en el arte musical”,²⁰⁷ lo cual se puede admitir por la completitud de la misma, pero no por lo que respecta a su planificación. Sería mucho más adecuado valorar en este sentido la continuidad y consistencia presente en la obra de Domingo Marcos Durán, dentro de su orientación eminentemente práctica, pues en conjunto ésta sí representa un completo curso de formación musical, desde las bases del canto llano, hasta la polifonía más compleja que se ejecutaba en el ambiente académico y eclesiástico en que nuestro autor se movía.

Aunque la *Sumula de canto de organo* de Marcos Durán sea estrictamente contemporánea de las *Theorica* y *Practica musice* de Gafurio, y considerando que la organización de materias que presenta nuestro autor en sus obras en conjunto coincide con la que se refleja en los estatutos de la Universidad de Salamanca, debe admitirse que el último tratado conservado de Marcos Durán fue en buena parte independiente de la obra de Gafurio, como mínimo en cuanto al espíritu que anima su confección, además por haberse publicado prácticamente al mismo tiempo. No obstante, y teniendo en cuenta la evidencia de que Gafurio es uno de los autores citados en las dos obras anteriores de Domingo Marcos, es también una evidencia que el autor español tuvo acceso a las obras del italiano – incluyendo quizás la copia del *Practica musice* conservada en la Biblioteca de la Universidad salmantina y que será discutida en el Capítulo IV – aunque no se dejó marcar completamente el camino por la estructura de estas obras. Al contrario, la obra de Domingo Marcos se inscribe en los inicios de una tradición que puede incluir también la *Practica musice* de Gafurio, y que será continuada en el siglo XVI por los principales autores europeos, pero en el caso de nuestro autor, para la realización de la *Sumula* planificó y realizó un tratado sobre polifonía adaptado a la tradición, los usos y las prácticas del entorno universitario en cuanto a la organización de la materia, y al contexto español en cuanto a la práctica musical que del contenido del libro se deriva. Aunque hemos podido señalar algunos conductos que pudieron permitir los contactos entre teóricos activos en Italia, ya sea en las repúblicas del Norte o en el Reino Aragonés de Nápoles, y aquellos presentes en la Península Ibérica, el diferente contexto condicionó en definitiva la actividad de ambos

²⁰⁵ Al respecto de la concepción y organización del *Musica practica* por parte de Gafurio, véase Miller, “Gaffurius’s *Practica musicae*: origin and contents”, especialmente pp. 106-107.

²⁰⁶ Así C. Collins Judd, *Reading Renaissance Music Theory: Hearing with the Eyes*, p. 17.

²⁰⁷ R. Strohm, *The Rise of European Music, 1380-1500*, p. 594.

grupos: aristocrático, cortesano y netamente humanista en el caso de los teóricos italianos del momento, dirigido a la formación de cantores prácticos en una ciudad universitaria como Salamanca, con conexiones importantes además con la Catedral y su capilla de música.

Mientras que la enseñanza musical en Salamanca gozaba de una tradición de casi tres siglos en los años de la *Sumula*, hemos podido afirmar que esta enseñanza siempre tuvo un carácter práctico, centrada en el canto incluyendo desde los mismos inicios la polifonía y ajena casi por completo al enfoque especulativo que caracterizaba la música como Arte Liberal en el *quadrivium*. Tres siglos de enseñanza práctica del canto polifónico sin rastro de tratados teóricos propios del centro salmantino hasta los años de Marcos Durán (con excepción del texto recuperado de Pedro de Osma), apuntan forzosamente a un aprendizaje de carácter oral, en el que la improvisación asumiría un papel importante e incluso necesario, puesto que la oralidad en la práctica de la música polifónica implica forzosamente la toma de decisiones continuas.

El aprendizaje oral de una práctica compleja como es el canto polifónico, del cual por su naturaleza quedan escasos y esquivos testimonios, precisa de herramientas de trabajo específicas, bien diversas de las que podrían ayudar a la creación de una polifonía escrita, de una “composición” en el sentido actual del término, como ya señalamos en la Introducción. Esas herramientas, cuyos indicios dispersos se localizan en la producción española a lo largo del siglo XV, se reúnen, sistematizan y desarrollan por completo, y por primera vez en la *Sumula de canto de organo*.

A estas ayudas al aprendizaje nos referiremos en los próximos capítulos, que tratan precisamente de todas estas herramientas teóricas que apoyaron la práctica polifónica en el cambio de siglo español, heredando una establecida tradición oral de canto polifónico improvisado. Por causa de la propia sistematización por escrito, facilitaron la transición hacia un nuevo tipo de intérprete de polifonía en el siglo XVI, más preparado para enfrentarse a la lectura del texto musical, e incluso capaz de improvisar sobre todo un tejido polifónico escrito.

SEGUNDA PARTE: EL TEXTO

**El canto de órgano, el contrapunto y la composición según la *Sumula*
de Marcos Durán**

Capítulo III. Conceptos de música mensural en la *Sumula de canto de organo*

1. Música mensurable y canto de órgano

El primer tratado contenido en la *Sumula de canto de organo* está dedicado a la exposición de la teoría de la música mensural, lo que se denomina “canto de órgano”. Con esta materia se ocupa un total de nueve folios, frente a los tres que se dedicarán al contrapunto, los otros tres con la colección de tablas de consonancias para el contrapunto y otros seis para el conjunto de ejercicios de lectura y entonación que cierran la obra. Por extensión, pues, la teoría del canto de órgano constituye el grueso principal de la obra.

En consonancia con el carácter de todo el texto, el apartado de teoría de la música mensural se desarrolla con una evidente intención práctica y didáctica. Los conceptos están nítidamente ordenados y presentados, con un lenguaje preciso y a la vez se ilustran con abundantes ejemplos musicales cuya misión es proporcionar una guía visual útil de las posibles combinaciones de figuras a las que el cantor se podrá enfrentar en su actividad habitual, así como una colección de modelos de escritura que el músico (o un copista) pueda tomar como ejemplos de escritura correcta.

La organización en capítulos de esta sección, junto con la materia tratada en cada uno de ellos se resume en la Tabla 6.

Tabla 6. Contenido de la sección sobre canto de órgano en la *Sumula*

Título del capítulo	Contenido
1. Cuantas partes integrantes hay en el canto de órgano.	Cita de conceptos fundamentales y las figuras del canto mensural.
2. De los conocimientos del longo.	Cómo identificar las longas.
3. De los conocimientos del breve.	Cómo identificar las breves.
4. De los conocimientos de los semibreves.	Cómo identificar las semibreves.
5. Del conocimiento de las pausas.	Definición, comportamiento y tipos de pausas.
6. De las señales de las entradas y pausas generales.	Significado y uso del calderón y el <i>signum congruentiae</i> .
7. De las partes que contiene el canto de órgano y sus divisiones.	Tipos de modo, tiempo y prolación. Las cinco figuras esenciales y las cuatro “minutas” o añadidas.
8. Del conocimiento del tiempo perfecto y prolación menor.	División de las figuras en compás ternario de subdivisión binaria (ternario simple).
9. En cuantas maneras es perfecto el breve.	Casos de breve perfecta en el compás ternario simple.
10. De la imperfección del breve.	Casos de breve imperfecta en el compás ternario simple.
11. En cuantas maneras altera el semibreve.	Casos de semibreve alterada en el compás ternario simple.
12. En cuantas maneras se conoce el tiempo perfecto y prolación menor entera si carece de	Combinaciones de figuras y pausas que indican el compás ternario simple.

señal.	
13. Del tiempo imperfecto de prolación menor perfecta.	División de las figuras en compás binario de subdivisión binaria (binario simple).
14. El tiempo imperfecto diminuto de prolación menor diminuta o imperfecta o por mitad.	El compás binario simple de doble tempo (pulsación a la breve).
15. Cómo se conoce el tiempo perfecto con prolación mayor.	División de las figuras en compás ternario de subdivisión ternaria (ternario compuesto), con pulsación a la breve y a la semibreve.
16. Cómo se señala el tiempo imperfecto y prolación mayor.	División de las figuras en compás binario de subdivisión ternaria (binario compuesto), con pulsación a la breve y a la semibreve.
17. De las reglas útiles del canto de órgano.	Perfección e imperfección, alteración, coloración, figura a la que se da el compás.
18. De las diferencias del efecto del punto.	Puntos de aumentación, división, perfección, reducción, alteración.
19. Del compás, que es y su división.	Tipos de compás y consejos para indicarlo en la ejecución práctica.
20. De las maneras de señalar los modos y tiempos y prolaciones.	Uso de círculos, semicírculos y números para indicar el compás.
21. Cuando quiera que no hay señal de modo mayor o menor...	Identificación del compás si no hay signo alguno.
22. Qué cosa es síncopa.	Definición de síncopa y ejemplos.
23. De las fugas y cazas.	Repetición de motivos entre voces en especie imperfecta.
24. De las alteras.	Cómo las figuras pueden doblar su valor en determinadas condiciones.
25. La figura mayor en todo número ternario es diminuta o imperfecta de su menor...	Colección de consejos prácticos y definiciones.

Como se observa, las materias tratadas se agrupan en los siguientes bloques temáticos:

- Las figuras, pausas y signos esenciales en la música mensural (capítulos 1 al 7).
- Teoría del compás de subdivisión imperfecta o binaria (capítulos 8 al 12).
- Teoría del compás de subdivisión perfecta o ternaria (capítulos 15 y 16).
- Métodos de alteración del valor de las figuras básicas (capítulos 17 y 18).
- Indicación del compás por signos, por números, o por combinaciones de figuras (capítulos 19 al 21).
- Miscelánea final: síncopa, caza, alteración, consejos varios (capítulos 22 al 25).

Aunque el nivel de sistematización de esta sección es elevado, lo que delata un trabajo de preparación y planificación previo evidente, no debemos dejar de señalar la repetición en los capítulos 17 y 24 de los comentarios acerca de la alteración de las figuras, así como la acumulación de conceptos diversos en un último capítulo, a modo de miscelánea pero todavía con un sentido práctico y útil.

El canto medido en la tradición teórica española recibe por lo general el nombre de “canto de órgano”, expresión que en los tratados españoles se refiere siempre a la teoría de la medida temporal de las figuras musicales, las pausas, los sistemas de alteración de los valores de las figuras (puntillitos, coloración) y los sistemas de mensuración o medida del compás. En particular, en la teoría española del Renacimiento el canto de órgano es una materia centrada en el movimiento rítmico de las melodías, implicando el uso de estas melodías en la polifonía, pero sin desarrollar explicaciones sobre la manera de combinar las voces: esta última cuestión constituye la materia denominada contrapunto en los tratados españoles. Por tanto es importante advertir que la materia de “canto de órgano” en sí misma no contiene explicaciones acerca del contrapunto o la polifonía, sino que tan solo proporciona las nociones relativas al ritmo que luego se pueden poner en práctica a la hora de realizar la música a voces, ya sea por escrito como de manera improvisada sobre un canto dado.

En cuanto a la expresión “música mensurable”, la escasa utilización en los tratados españoles puede entenderse a la vista de la diferenciación que sobre el término el propio Marcos Durán establece en su *Comento sobre Lux Bella*:

Johannes de Muris y el maestro Durand de París con otros proyectos la dividen [la música] en mensurable e inmensurable. Música mensurable llamaron al canto llano, contrapunto y canto de órgano, que se mensura y canta por números y compases en devida proporción. Inmensurable llamaron al sonido que fazen los animales brutos, así como las aves, peces cantantes, sirenas marinas, perros, caballos etc. cuyo sonido es por instinto natural careciendo de razón y arte [...] que va sin orden ni medida y número y compás fuera de devida proporción. (fol. c vii^v)

La “música mensurable” para Marcos Durán incluye por tanto toda la realizada por el ser humano, pues ésta se basa siempre en los números, ya sea para determinar las proporciones de los intervalos (en el canto llano o en las especies del contrapunto) o para determinar la medida de las notas en el tiempo (en el canto de órgano). La noción de “debida proporción” es un tópico tradicional en la teoría musical del ambiente salmantino, como ha venido a demostrar el tratado de Pedro de Osma, medio siglo antes que escribiese sus obras Marcos Durán. El maestro de Osma en su capítulo tercero asocia las proporciones correctas a las consonancias o intervalos consonantes, tanto en el contrapunto como en el canto llano. A la hora de organizar la materia en los tratados, es pues pertinente diferenciar entre canto de órgano y contrapunto, pero no utilizar un término ambiguo como el de Música mensurable, que de hecho engloba a ambos.²⁰⁸

En los siglos XIV y XV es poco común encontrar esta expresión “canto de órgano” entre los tratadistas europeos, siendo las escasas excepciones más numerosas en el siglo XV que en el XIV. Estas consisten en primer lugar en el caso de Jacobus de Lieja, quien

²⁰⁸ Por supuesto el anónimo autor del tratado sevillano conservado en el Escorial, finaliza su tratado con un explicit en el que dice “Et hec predicta sufficient in arte mensurabilis et immensurabilis cantus”. Pero hay que advertir que a lo largo de la obra se habla siempre de contrapunto y sólo posteriormente de canto de órgano. Este colofón latino se escribe al uso de la época, para dignificar con la lengua culta una obra en todo caso realizada en un ambiente eclesiástico, sin mayor significado respecto al uso del término entre los músicos españoles del entorno del autor.

habla de “*cantum organicum sive discantum*” (*Speculum musice*, XLI), el de Guilielmus Monachus, que titula una sección de su tratado “*De cantu organico*”, y el caso del Anónimo XI y de Ladislao de Zalka, que contraponen “canto plano” a “canto organico”.²⁰⁹ Por su parte, el anónimo autor del tratado del siglo XV *De origine et effectu musice* equipara explícitamente la música “mensurabilis” con el canto de órgano:

Omnis musica aequiformis, id est planus cantus, debet aequiformiter decantari, ita quod longa et brevis idem tempus contineant. Pro cantu mensurabili, id est organico, cantephato, dyaphonia et diastema sunt evitanda.²¹⁰

Para el resto de autores de estos siglos, el término “órgano” se usa en referencia o bien al instrumento de este nombre,²¹¹ o bien a la primitiva técnica de cantar en polifonía, la cual además siempre caracterizan en los textos como “antigua”. Así se puede leer, como ejemplo típico, en palabras de Prosdocimo de Beldomandis:

[...] sciendum est quod antiqui ante inventionem cantus mensurati quandam habebant modum cantandi in cantu plano quem modum organicum appellabant, quoniam ipsum acceperant ab organorum pulsatione (*Tractatus practice cantus mensurabilis ad modum ytalicorum*, 64).

Una tercera acepción común del término es la forma femenina “organica”, que los autores utilizan para exponer la tradicional triple división de la música que propone como ejemplo típico Marchettus de Padua:

Et ideo, quia genus est, quod habet species, ideo sciendum est, quod musica alia est armonica, alia organica, et alia rhythmica dicitur, de quibus omnibus est dicendum. (*Lucidarium*, I.7).

Según esta división, la música armónica corresponde a la efectuada con la voz humana, mientras que la orgánica se realiza con instrumentos:

Sed quia armonica prima dicitur, eo quod in voce hominis seu ab ipso homine naturaliter sit formata, iccirco quid sit ipsa primo videndum est. (*Lucidarium*, I.7).

²⁰⁹ Para el Anónimo XI, véase *Tractatus de musica plana et mensurabili*, GS III, p. 426. El texto de Ladislao de Zalka online en http://www.chm1t.indiana.edu/tm1/15th/SZAMUS_TEXT.html (consultado en 20/7/2013) a partir de Denes von Bartha, “Das Musiklehrbuch einer ungarischen Klosterschule in der Handschrift von Fürstrimas Szalkai (1490)”, *Musicologica hungarica*, vol. 1 (Budapest: Magyar nemzeti muzeum, 1934): 63-128. En cuanto a Guilielmus Monachus, éste no parece ser autor conocido por los tratadistas españoles (el “Guillermus” citado por Durán en su *Lux bella* trata de la entonación de salmos), y el “Guilielmus” citado por Gafurio en su *Practica musice* (I.11), libro al que pudo tener acceso Marcos Durán en Salamanca, es Guilielmus de Mascandio, esto es, Guillaume de Machaut. Con éste mismo nombre que usa Gafurio, y que antes había usado Johannes de Muris, lo citan tanto Marcos Durán como Fernand Estevan, quienes pudieron tomar el nombre en esta forma del tratado *Notitia artis musicae* de este autor del siglo XIV.

²¹⁰ G. A. Reaney “The Anonymous Treatise *De origine et effectu musicae*, an Early 15th Century Commonplace Book of Music Theory”, p. 115.

²¹¹ Aquí destaca la particular forma “*Ars organisandi*” propia de una serie de tratados del siglo XV centro europeos, que tratan sobre la realización del contrapunto instrumental con órgano a partir de un *Cantus tenoristicus*, incluyendo tablaturas y principios de técnica de teclado (“*dispositio digitorum*”). Véase E. Witkowska-Zaremba “*Ars organisandi* around 1430 and its terminology”, p. 367.

Musica organica est, quae fit per sonum, qui non est vox, et tamen cum anhelitu hominis seu aeris fit, ut in tubis, cymbalis, fistulis, organis, et his similibus. (*Lucidarium*, I.12).

Pero esta diferenciación no es realmente tan determinante en cuanto al uso de la terminología, puesto que algunos autores seguirán aplicando el calificativo de “orgánico” a la música polifónica con voces humanas, como se observa por ejemplo en el texto atribuido a Johannes de Muris que habla de “organica dyaphonia” u “organica triphonia” para designar el canto a dos o tres voces respectivamente.²¹² Por su parte, como apunte interesante, Pedro de Osma se refiere hacia 1447 en su tratado a los cantantes prácticos como los “armónicos”, que afinan por oído, frente a los matemáticos, que razonan los intervalos según la doctrina de Boecio y Pitágoras. Y aquí está en definitiva el origen del pensamiento de Ramos de Pareja, quien unos años después distinguía la “armonía” como la mezcla de voces que oímos, de la “música” como la investigación por medio de la razón de tales consonancias (*Musica practica*, I.I.1). La armonía a que se refiere Ramos se plasma en las sonoridades acordales que se derivan de las tablas presentes en su tratado, antecedente de las que desarrollará Marcos Durán en la *Sumula* veinte años después, conceptualmente presentes en el pensamiento y la práctica española como se ve muchos años antes de que Aaron o Spataro discutan estos conceptos (el intervalo de quinta “mediada” por una tercera nota, que ya discute Guillermo de Podio en 1495) en su correspondencia mutua. No es necesario insistir en la importancia de la figura de Ramos de Pareja en transmitir estas nociones a sus discípulos italianos, Giovanni Spataro en este caso.

Como ya se señaló en el Capítulo II, la expresión “canto de órgano” se registra en el contexto español ya desde el famoso texto de Alfonso X el Sabio por el que se establece la provisión para un maestro en esta materia en la Universidad de Salamanca, en 1254. También vimos que de otros escritos del rey Sabio se deduce una estrecha relación del término con la teoría de medida de las notas. Lamentablemente, la escasez de testimonios conservados en la producción española desde los años que van de Alfonso X hasta la publicación de la *Sumula*, por lo que se refiere a teoría del canto de órgano, es ciertamente descorazonadora, pues se limita en el siglo XIV a la redacción de un único texto precisamente titulado *De cantu organico*, así como a una recopilación de apuntes en la tradición teórica de un Johannes Pipudi, realizada por un estudiante catalán en el entorno de la corte de Aviñón.²¹³ No sucede así con los testimonios

²¹² En realidad en este texto “organica triphonia” se refiere al canto a tres o más voces: “Organica triphonia est melodia vel modus canendi a tribus vel pluribus.” Véase *Summa magistri Johannes de Muris*, GS III, p. 239. También la edición revisada en Ch. Page (ed.), *Summa Musice, A Thirteenth-century Manual for Singers*, pp. 200-201. Hoy se rechaza la atribución del texto a este autor, por lo que se debe considerar mejor como tratado anónimo.

²¹³ Véase de M. C. Gómez, “*De arte cantus* de Johannes Pipudi, sus ‘Regulae contrapunctus’ y los apuntes de teoná de un estudiante catalán del siglo XIV”, pp. 1-13. Una puesta al día sobre este asunto ha sido recientemente realizada por Karen M. Cook en su tesis doctoral, *Theoretical Treatments of the semiminim in a Changing Notational World c. 1315-c. 1440*, pp. 335-346. La autora aporta evidencia para considerar a Johannes Pipudi, canónigo de Saint-Didier en Aviñón, como un italiano que desarrolló su actividad en esta ciudad francesa. De hecho, Cook relaciona toda una serie de autores y sus tratados con la corte de Aviñón, entre los que figuran Philippus de Caserta y Goscalcus, o el anónimo autor del

referentes a las fuentes de música escrita, puesto que es habitual encontrar en la documentación referente a la Corona de Aragón la expresión vernácula “cant d’orga” o “cant d’orgue”, en referencia a libros de polifonía escrita. De cultivarse una polifonía en los reinos españoles en el siglo XIV, más allá de la que ejecutase los chantres de las capillas reales – muchos de origen extranjero – por la ausencia de tratados teóricos autóctonos en este periodo, es lícito suponer que su práctica y aprendizaje se realizaba al menos parcialmente por vía oral. Pero aunque los testimonios teóricos españoles sean escasos, no dejan de ser significativos y ayudan a contextualizar la presencia de esta teoría entre los músicos españoles.

El breve tratado *De cantu organico* (Barcelona, Archivo capitular, Misc. 23/I) de mediados del siglo XIV es interesante porque evidencia los posibles particularismos en cuanto a la medida musical que se podían dar a nivel geográfico.²¹⁴ No solamente diferencia el anónimo autor entre la consideración que se da a las semibreves que pueden dividir en diferentes partes la breve según los usos locales (ya sea “in Cathalonia” o “in aliquibus terris”), sino que también insiste en distinguir las prácticas de los “modernos” de aquellas de los “treinta años anteriores”. El escueto pero preciso texto aúna nociones ya desfasadas en esos años, como los seis modos rítmicos que combinan breve y longa, junto con la detallada explicación de las nuevas mensuraciones de los “magistri moderni” (tiempos perfectos e imperfectos, con prolation mayor y menor). Por ello, la manera natural y no estereotipada de tratar la materia del canto medido en este *De cantu organico*, confirma la imagen de una viva escena musical en su entorno y en sus años, época de transición en la que se mantenían tradiciones como el canto del *organum* al modo primitivo, para el que podrían ser todavía usados los primitivos modos rítmicos, junto con las nuevas prácticas polifónicas del momento en las que se emplearían en cambio las mensuraciones propias del Ars nova.²¹⁵ En todo caso, el tratado sólo discute cuestiones de música mensural escrita, sin tocar ningún tema de lo que llamaríamos contrapunto, esto es, la combinación de voces concordantes (sean o no improvisadas). No era en absoluto desde luego materia desconocida camino del 1400, como demuestran las citas al respecto que se encontrarán en el tratado de Fernand Estevan de 1410.

Por su parte, los apuntes del estudiante catalán que recopiló conceptos de teoría del citado Johannes Pipudi, en el último cuarto del siglo XIV, amplían las nociones

Ars cantus mensurabilis mensurata per modos iuris. Los diversos indicios que además relacionan a Goscalcus con los autores españoles, como discutimos en varios lugares de este trabajo, y los datos que acabamos de indicar en esta nota, refuerzan la idea de un papel central de la corte de Aviñón por lo que respecta al intercambio de las novedades europeas de la teoría musical de finales del siglo XIV con los autores de la Península Ibérica.

²¹⁴ El tratado se editó inicialmente en H. Anglés, “De Cantu Organico. Tratado de un autor catalán del siglo XV”, 3–24. Véase también M. C. Gómez, *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 1, p. 232.

²¹⁵ El asunto de la pervivencia del repertorio asociado a la Escuela de Notre Dame es aquí bien pertinente. Las fuentes que se siguen recuperando permiten postular la práctica de al menos parte de esta música en determinados contextos hasta las primeras décadas del siglo XIV. En cuanto al caso específico de la pervivencia de la práctica del *organum*, véase R. A. Baltzer “How long was Notre Dame Organum performed?”, p. 118-143.

contenidas en el tratado anónimo anterior, pues añade divisiones en figuras menores que la mínima más relacionables con las prácticas modernas del momento, como podían ser las que se asocian al Ars subtilior. La confección de este documento se debe relacionar con el entorno de la corte de Aviñón, como resultado de las estrechas relaciones de este centro de producción cultural con la Corona de Aragón, y como muestra de la importancia de los autores del mismo para el contexto español, pero en sí mismos no arrojan mayor luz sobre la transmisión efectiva de esta teoría del canto medido por la Península Ibérica.

Los autores españoles posteriores de los que tenemos noticia, a lo largo del siglo XV, y hasta llegar a Ramos de Pareja, dedicarán sus trabajos en exclusiva a explicar el canto llano, sin incidir en la teoría mensural, pero sin dejar de mencionar tanto el canto de órgano como el contrapunto. A la luz de la importante producción española de tratados que tratan del contrapunto que vamos a encontrar a partir de 1500, y en vista del testimonio que estas fuentes dan de una tradición de improvisación de polifonía como práctica común en la Península Ibérica, parece inevitable concluir que la contrastante falta de testimonios teóricos anteriores de autores españoles que consideren las numerosas novedades que se desarrollan en el lenguaje musical entre inicios del siglo XIV hasta entrado el XV, no es sino consecuencia de la importancia que el canto improvisado tenía en estas tierras frente a la música escrita, práctica cuyos fundamentos se acabarán plasmando especialmente en la *Sumula* de Marcos Durán.²¹⁶ Para esta polifonía escrita sí es necesario dominar todas las sutilezas de la música mensural, pero para improvisar de manera más simple no lo es tanto. Para expresarlo de manera directa, se puede improvisar disminuciones sobre una melodía por simple oído, sin necesidad de entender de mínimas o semimínimas. Pero estos conocimientos sí son obligados a la hora de fijar por escrito la música polifónica. La práctica de la polifonía improvisada en España a lo largo del siglo XV se debe entender como algo bien aposentado ya desde principios de siglo, si no antes. No sólo nos da información al respecto la tratadística, sino otros testimonios directos como los documentos que nos hablan de niños de coro realizando “canto de órgano” en las procesiones sevillanas de Corpus en 1440: «di a seys moços de coro que fueron cantando delante de las andas canto de órgano, cada cinco maravedís».²¹⁷ Aunque a finales de siglo será posible asociar el canto de órgano a la lectura, y el término “contrapunto” a la improvisación, en la primera mitad de siglo todavía se aplica el primer término a ambas prácticas, de una manera un tanto ambigua. Sigue algo similar con el término “discantar”, que aunque sea posible proponer una asociación directa con la improvisación por contraposición con el término “cantu

²¹⁶ El foco de producción principal de tratados teóricos en el Cuatrocientos, por su cantidad como por la importancia del contenido mismo de estos tratados es, por supuesto, Italia. En el entorno social de los diferentes centros de poder de esta Península se favorecerá la actividad compositora de la que tanto las fuentes musicales como las teóricas constituirán objeto de prestigio social y económico, en la misma categoría conceptual que el resto de artes financiadas por reyes, príncipes y repúblicas. No obstante, también otras regiones como el área franco-flamenca presentan fenómenos similares, por lo que aquí cabe buscar explicaciones a las diferencias que muestra el desarrollo tanto de la práctica como de la teoría en zonas diversas del continente, a lo largo del siglo cumbre del Renacimiento musical.

²¹⁷ J. Ruiz, “‘The Sounds of the Hollow Mountain’: Musical Tradition and Innovation in Seville Cathedral in the Early Renaissance”, p. 211.

organicum”, éste como polifonía escrita, en el caso por ejemplo de los años de Marcos Durán, nuestro autor lo puede usar para denominar unos ejemplos de polifonía escrita en la *Sumula*, mientras que el anónimo sevillano del manuscrito del Escorial en los mismos años lo utiliza todavía en el contexto claro de la improvisación, a la que se refiere en su texto tanto el término “discante” como el de “contrapunto”:

[...] se apartan de ellas por hacer muchas diferencias de contrapunto. Esto será según el saber del discante porque esto solo no alcanzan todos aunque presuman de cantores porque si cantan contrapunto es más por uso que no por arte (fol. 41^v).

Durante una procesión como la que narraba el documento sevillano arriba citado, parece lógico que los niños del coro no caminen leyendo, por lo que la polifonía que cantan o está memorizada o implica el uso de alguna técnica de improvisación. Mientras en España se practica el canto polifónico improvisado durante el siglo XV, asunto del que discutiremos las evidencias de nuestros teóricos más adelante, la teoría mensural en toda Europa estos años sufrirá unos cambios radicales que simplificarán los conceptos y abrirán el camino que conduce al entendimiento de la medida musical tal como la practicamos todavía hoy. Estos cambios, en absoluto ajenos a la vida intelectual y teórica española del momento, la cual vamos a ver que tendrá algo que aportar al asunto, comenzarán por establecer un sistema de notación depurado respecto a los complejos usos al respecto de finales del siglo XIV.

2. La notación de figuras musicales en la *Sumula*

Marcos Durán comienza su tratado exponiendo la existencia de nueve figuras en el canto de órgano, entre las que diferencia cinco mayores (de máxima a mínima) como “esenciales”, y otras cuatro, las cuales según este autor se añadieron posteriormente para poder llevar a cabo la disminución melódica, que califica de “minutas” (fol. a iii^v). El ejemplo con las nueve figuras musicales que aparece en la *Sumula*, junto con las leyendas que las acompañan, se reproduce en la Ilustración 2.

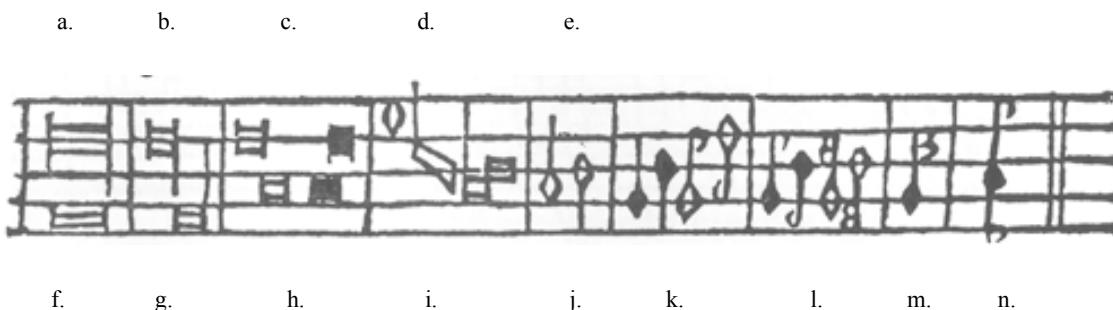


Ilustración 2. Marcos Durán, *Sumula*: figuras del canto de órgano (a. máxima, b. longo, c. breve, d. semibreve, e. mínimas. / f. modo mayor perfecto o imperfecto. g. modo menor perfecto o imperfecto, h. tiempo perfecto o imperfecto, i. prolación menor imperfecta e binaria, j. prolación mayor perfecta e ternaria, k. semimínimas e corcheas blancas, l. corcheas negras e minarias blancas, m. minaria, n. fussea).

Las cinco figuras esenciales (máxima, longa, breve, semibreve, mínima) son la base fundamental y tradicional de la notación mensural desde Johannes de Muris, y no cabe esperar peculiaridades en su definición a estas alturas del siglo XVI. No obstante, en la presentación de estas figuras fundamentales, Domingo Marcos menciona la posibilidad de dibujar cuerpos de nota que califica de “semitonados” o triangulares (*Sumula*, fol. a ii^j). En principio se admite que una nota de figura triangular o romboidal significaba una semibreve en los dos casos, y así lo afirmaba por ejemplo y de manera explícita Johannes Cochlaeus en su *Tetrachordum musices* de hacia 1514:

Quid semibreuis? Figura quae triangulo: aut Rombo describitur. Triangulo quidem si breuis diametraliter in duas partes diuidatur. Rombo autem, quando quatuor habet latera non orthogonia, id est rectanguia. (*Tetrachordum musices*, IV.2)

Pero la expresión “semitonado” de Marcos Durán parecería apuntar a alguna particularidad relacionada con cuestiones de afinación. Domingo Marcos no llega a explicar nada más acerca de este punto, por lo que es necesario indagar en otras fuentes relacionables para aclarar el asunto. Entre los autores españoles, sólo Guillermo de Podio mencionaba la posibilidad de usar cuerpos de nota triangulares, y realizaba una exposición en la línea de Gafurio (*Practica musice*, II.3) fundamentada en el diferente valor que reciben las semibreves triangulares, como resultantes de la división geométrica de la breve – dado que ésta es un cuadrado divisible por la diagonal – sin

referencia alguna a su efecto sobre la afinación (*Ars musicorum*, V.33). Un autor que sí había relacionado la figura triangular con la afinación, había sido Marchetus de Padua, en su capítulo “Quomodo debet ipsum signum in musica signari” (*Pomerium*, IV.4):

Quantum ad quartum dicimus, quod quorundam opinio fuit, quod quia per ♭ quadrum ascendimus super b molle vel rotundum in eodem spatio vel in eadem linea per tres partes toni divisibilis, quae sunt diatonicum et enarmonicum semitonia; per hoc vero tale signum non ascendimus nisi per unam partem ipsius toni, quae est diesis supra ipsum ♭ quadrum in eodem spatio vel linea, dividendo semitonium enarmonicum pro consonantiarum coloribus assumendum. Cum igitur, dicunt isti, sit tantus effectus in dicto signo, quod addit supra ♭ quadrum unam partem semitonii enarmonici, quae dicitur diesis, volentes se ad geometriam reducere, dicunt debere signari pro medietate ♭ quadri, ut hic b: et eorum ratio est, quia ♭ quadrum immediate semper dicit supra se elevationem semitonii enarmonici. Et haec figura per ascensum dividit illud enarmonicum semitonium, et ideo concludunt, ipsam figurari debere triangulatam, scilicet pro medietate ♭ quadri, quod est quadragonum.

En cuanto a lo cuarto decimos, lo cual ha sido opinión de algunos, que si ascendemos por becuadro sobre el bemol o *rotundum*, en ese espacio o en esa linea se divide el tono en tres partes, que son el semitono diatónico y el enarmónico. Por tal signo no ascendemos excepto por una parte el mismo tono, que es una diesis sobre el mismo becuadro en el mismo espacio o línea, dividiendo el semitono enarmónico para asumir colores de consonancias. Desde entonces, dicen, se da un gran efecto en dicho signo, que añade sobre el becuadro una parte del semitono enarmónico, que se llama diesis. Queriendo llevarlo a la geometría, dicen que se debe señalar por la mitad el becuadro, así: b: Y la razón es que el becuadro inmediato siempre se dice que eleva el semitono enarmónico. Y esta figura ascendiendo divide el semitono enarmónico, y así se concluye que esa figura debe ser triangular, es decir por la mitad del becuadro, que es un cuadrado.

Parece que Marchetus señala la práctica de señalar las notas elevadas por semitono enarmónico con un becuadro partido, que así adopta la forma del triángulo, uso que en todo caso rechaza porque los ángulos pertenecen a la geometría, no a la música. Por tanto, cabe concluir que la expresión “semitonado” que usa Domingo Marcos para una figura triangular sólo remite al procedimiento de dividir en dos una breve, pero en ningún caso a problemas de afinación que no aparecen en ningún lugar de esta u otras obras.

También se debe advertir que en la lista de figuras esenciales de Marcos Durán no aparece una que se mostrará en cambio, y sin aviso, al final del tratado: la longa de dos

colores, parte blanca y parte negra, que se usará en los ejercicios de lectura que completan la *Sumula*. Esta peculiar figura la discutimos al detalle en el Capítulo VI, en el contexto en que Domingo Marcos la presenta y en relación a otros teóricos del momento que trataron de ella.

Es en las figuras diminutas donde los tratadistas de estos años reflejan criterios diversos que pueden ser objeto de atención. Las cinco figuras de disminución en Marcos Durán son exactamente las mismas que cita Ramos de Pareja veinte años antes, aunque Durán amplía los ejemplos añadiendo la equivalencia entre “corchea blanca” y semimínima, y entre “minaria blanca” y corchea regular, o negra. No coincide este conjunto en cambio con la exposición que hace Diego del Puerto, quien no cita nueve, sino diez figuras, diferenciando semimínima de “semínima” (*Portus musice*, fol. a vi^v). Aún coincide menos con las figuras que presenta Martínez de Bizcargui pocos años después de la publicación de la *Sumula*, pues este autor sólo presenta seis “cuerpos” o figuras, sin ni siquiera nombrarlos todos, con un sencillo ejemplo gráfico que presenta desde la máxima hasta la semimínima. Además, Bizcargui menciona la posibilidad de usar notas “semiticoloreadas”, pero sin aclarar en absoluto su uso.

La presencia de estas figuras menores que la mínima es característica general de los tratados españoles de estos años, en los que además se desarrollan las mismas polémicas conceptuales al respecto que en sus coetáneos europeos. Así, Guillermo de Podio en 1495 achacaba un carácter “accidental” a las figuras menores que la mínima, aunque explicaba las denominaciones de semimínima (rechazando, bajo la autoridad de Aristóteles, la posibilidad de que exista una figura menor que la que ya de por sí es mínima), “cursea” y “fusea”, De Podio las diferencia por la curvatura de sus plicas y por su coloración, pero sin proporcionar ejemplos gráficos de las mismas (*Ars musicorum*, VII.9).²¹⁸ La doctrina de De Podio contrasta claramente en este asunto (y en otros) con la aceptación de Domingo Marcos de las figuras menores, y representa un pensamiento más próximo al de Tinctoris y Gafurio, relacionado además con el contexto norte italiano. Así se deduce de las explicaciones contenidas en el tratado anónimo en castellano copiado esos mismos años en Bolonia, en un manuscrito (Museo Bibliografico Musicale A.71) en el que además hay una copia del *In enchyridion de principiis musice* de De Podio. El tratado anónimo castellano comienza precisamente *Cinco son las figuras del canto de órgano*, y además de considerar sólo las figuras hasta la mínima, el autor – quizás un estudiante del propio Guillermo, desplazado a Bolonia²¹⁹ – todavía va más lejos en las restricciones al afirmar que la mínima «en ninguna manera se debe poner a solas, así como hacen algunos indociles componedores», precisando la absoluta dependencia de la mínima como parte de la semibreve (fol. 191). También dice

²¹⁸ El tratado, impreso en 1495 en Valencia, no incluía notación musical: tan sólo los pautados para los ejemplos sobre los cuales se debían dibujar a mano las notas. Los ejemplares conservados en la Biblioteca de la Universidad Complutense y en la Biblioteca Nacional de Catalunya afortunadamente contienen estos ejemplos manuscritos sobre el pautado impreso, pero como es lógico ignoramos la fiabilidad de su contenido al desconocer el proceso por el cual se llegaron a copiar en su lugar.

²¹⁹ Seguramente un estudiante valenciano, por algunos modismos catalanes que se pueden detectar en el texto, y la abundancia de pasajes en latín que intercala, en la estela de lo que su posible maestro De Podio había hecho con el *Ars Musicorum* pocos años antes.

más adelante, al discutir el punto: «si a la mínima será puesto, valdrá mínima negra, que vulgarmente contra toda verdad dicen semimínima» (fol. 193). Negando esta posibilidad, igual que niega la imperfección por “partes de figuras remotas”, el autor no hace sino reconocer tales prácticas en su tiempo.

En la misma línea que Guillermo de Podio, Francisco Tovar niega también la existencia de figuras menores que la mínima, por lo que en su tratado de 1510 habla de “mínima blanca”, “mínima negra” y “mínima negra y voltada” (*Libro de musica practica*, II.1).²²⁰ Tovar de hecho sigue la doctrina de otros autores anteriores como Philippus de Caserta, y contemporáneos como Tinctoris o Gafurio, quienes ya optaron por solucionar el problema lógico de la existencia de notas menores que la mínima, con el recurso de calificarlas como “variaciones” de la mínima, o “mínimas en proporción”, en vez de admitirlas como figuras nuevas con nombre diferente y entidad real.

En la Tabla 7 resumimos las denominaciones de las figuras del canto mensural, menores que la mínima, según diversos autores relevantes para la presente discusión, junto con las figuras tal como se representan de manera gráfica en sus tratados.

²²⁰ También el tratado de Tovar, impreso en Barcelona, imprime sólo los pautados para los ejemplos, que se debían dibujar a mano. En este caso no disponemos por desgracia de un ejemplar con los ejemplos copiados.

Tabla 7. Figuras diminutas del canto de órgano

Autor	Figuras								
Goscalcus ²²¹	“Additae”		Semimínima		Fusa				
Prosdocio de Beldomandi	Semimínima mayor		Semimínima menor						
Johannes Tinctoris	Mínima en proporción doble		Mínima en proporción cuádruple		Mínima en proporción óctuple				
Anónimo del Escorial	Semimínima		Corcheo						
Ramos de Pareja	Semimínima		Cursea (cursuta, crocea).		Minaria		Fusea		
Guillermo de Podio	Semimínima		Cursea		Fusa				
Franchino Gafurio ²²²	Semimínima o mínima en proporción doble		Mínima en proporción cuádruple		Mínima en proporción óctuple				
Florentius de Faxolis ²²³	Semimínima		Semi-semimínima		Crossuta		Semi-crossuta		Flugiela
Marcos Durán ²²⁴	Semimínima o corchea blanca		Corchea negra o minaria blanca		Minaria		Fussea		
Diego del Puerto	Semínima		Semimínima		Corchea		Semi-corchea		Fusea
Francisco Tovar	Mínima negra		Mínima negra y voltada.						

²²¹ Según Goscalcus, cuatro “additae” se ponen por tres mínimas, por tanto, suman una semibreve. Dos semimínimas por una mínima, y dos fusas se ponen por tres mínimas en ambas prolaciones, aunque tres fusas se pueden poner por cuatro mínimas, según Goscalcus. Como señala Ellsworth, la complejidad de la exposición de Goscalcus se revela en el hecho de que una fusa valga realmente dos “additae”, como se deduce del esquema. Además, para Goscalcus la cauda ascendente de la mínima equivale a una figura la mitad de larga que la semibreve, pero una mínima con cauda descendente añadida ve aumentado su valor en la mitad (O. Ellsworth, *The Berkeley Manuscript*, p. 129). Cabe destacar que estas “additae” y “fusatae” son también presentes en el tratado atribuido a Johannes Pipudi por mano de un estudiante catalán en el entorno de la corte papal de Aviñón. Véase M. C. Gómez, “*De arte cantus* de Johannes Pipudi, sus ‘Regulæ contrapunctus’ y los apuntes de teoná de un estudiante catalán del siglo XIV”, p. 40-41.

²²² Gafurio se limita en su *Practica musice* a seguir las definiciones de las figuras diminutas según el sistema de proporciones de Tinctoris.

²²³ Florentius añade todavía una nota más a estas: la “semiflugiela” (*Book on music*, p. 168).

²²⁴ Durán utiliza la misma equivalencia aquí que hace Gafurio en su *Musica practica* y el anónimo sevillano del Ms del Escorial. También la expuso anteriormente el anónimo autor del *Ars cantus mensurabilis*. Véase en la edición de este tratado de C. M. Balensuela, p. 248.

Dada la variabilidad de definiciones del uso de estas figuras menores en los distintos tratados, pero por otra parte su presencia constante en todos ellos, surge inmediatamente la duda respecto a su uso y significado en la práctica musical real del momento y en concreto en el contexto español. Para poder valorar este punto es útil cotejar las explicaciones de Domingo Marcos y los demás autores españoles al respecto de estas figuras, con su uso reflejado en las fuentes prácticas españolas más importantes que se han conservado de aquellos años, en las cuales es en efecto posible observar la presencia de estas figuras menores que la mínima. La figura más usada es la corchea negra. Tanto en mensuración del tipo O como C , la combinación rítmica de figuras más abundante en la que participa esta corchea, tal como además sucede en las demás principales fuentes europeas del momento, es la presentada en el siguiente Ejemplo 1, la cual completa una semibreve imperfecta:

Ejemplo 1. Ritmo principal con corcheas en las principales fuentes españolas hacia 1500



Se trata de una figuración muy común en todas las fuentes que vamos a discutir, y aparece de forma regular en el repertorio de la época. Pero además hay otras figuraciones distintas que aparecen en menor medida y será interesante discutir.

La primera fuente importante española a considerar de los años de la *Sumula* de Marcos Durán es el llamado Cancionero Musical de la Colombina (Biblioteca Capitular y Colombina Ms 7-1-28), una recopilación hecha en Sevilla de piezas seculares polifónicas en castellano (junto con doce piezas de polifonía sacra), de hacia 1500, en la cual se observa escasa presencia de figuras menores que la semimínima.²²⁵ La inmensa mayoría de figuración melódica se realiza a base de semibreves y mínimas. De hecho, sólo se localizan como notas menores las corcheas negras de Marcos Durán, y únicamente en el escaso número de cuatro piezas, siempre en un contexto de división binaria de la semimínima (véase Tabla 8).

²²⁵ Sobre la datación de este cancionero, además de los trabajos previos de K. Kreitner “The dates (?) of the Cancionero de la Colombina” y *The church music of Fifteenth-century Spain*, p. 42, y de M. C. Gómez Muntané, “La polifonía vocal española del Renacimiento hacia el Barroco: el caso de los villancicos de Navidad”, p. 80, véase también en J. Ruiz, “The sounds of the hollow Mountain’: Musical Tradition and Innovation in Seville Cathedral in the Early Renaissance”, p. 223 y ss. Por su parte, D. Fallows (“I fogli parigini del cancionero musical e del manoscrito teorico della Biblioteca Colombina”, pp. 26-29) defiende la unidad del Cancionero de la Colombina con una sección del manuscrito 4379 de la Biblioteca Nacional de París, extremo que discute K. Kreitner, quien observa demasiadas discrepancias entre ambos documentos y por ello prefiere considerarlo parte de un “proyecto separado” pero del “mismo escritorio” (K. Kreitner, *The church music of Fifteenth-century Spain*, p. 54).

Tabla 8. Figuraciones con corcheas en el Cancionero Musical de la Colombina

Mensuración	Figuración	Pieza
O	a	Cornago, <i>Que'es mi vida, preguntays</i> (CMC 14).
O	b	Belmonte, <i>Pues mi dicha non consiente</i> (CMC 24).
O	c	<i>Ibidem.</i>
O	d	Triana, <i>[Y]a de amor era partido</i> (CMC 35).
∅	e	Ockeghem, <i>De la momera</i> (CMC 87). ²²⁶
∅	f	<i>Ibidem.</i>

Más información aporta la siguiente fuente española a considerar, la cual es el denominado Cancionero Musical de Palacio (Madrid, Biblioteca del Palacio Real, Ms II/1335). Éste presenta corcheas negras en una docena de piezas, con una mayor variedad de figuraciones y mensuraciones que en el caso anterior. De nuevo la combinación principal es la formada por una mínima con punto seguida de dos corcheas negras, a la que además se suman otras que se presentan reunidas en la Tabla 9.

²²⁶ *De la momera* es la transcripción incorrecta que realiza un copista del original *S'elle m'amera*.

Tabla 9. Figuraciones con corcheas en el Cancionero Musical de Palacio

Mensuración	Figuraciones	Piezas
O	a	Enrique, <i>Pues servicio vos desplace</i> (CMP 27) Juan de León, <i>Ay, que non sé rremediar me</i> (CMP 37)
O	b	Anónimo, <i>Quien bevir libre desea</i> (CMP 64)
O	c	Madrid, <i>De bevir vida segura</i> (CMP 66)
O	d	Anónimo, <i>El vevir triste me haze</i> (CMP 454)
C	e	Anónimo, <i>Amor, que con gran porfia</i> (CMP 35)
C	f	Peñalosa, <i>El triste que nunca os vido</i> (CMP 125)
C	g	Sanabria, <i>Descuidad dese cuidado</i> (CMP 377)
C3	h	Encina, <i>Daca, bailemos, Carillo</i> (CMP 282)
C	i	Anónimo, <i>Si avéis dicho, marido</i> (CMP 384)
3	j	Pérez de Alba, <i>No me le digáis mal,</i> (CMP 391)

Todas estas figuraciones con corcheas tienen una presencia proporcionalmente escasa en la rítmica de cada una de las piezas donde aparecen, por lo que en definitiva no llegan a tener realmente un peso estilístico importante. No representan por ello una manera constante de disminuir el movimiento de la pieza en global, de manera que la rítmica principal de todo el repertorio del cancionero se fundamenta realmente en la semimínima, figura que impulsa el movimiento melódico general de las piezas.

Una tercera fuente relevante del momento, como mínimo por su tamaño, es el denominado Cancionero Musical de Segovia (Archivo de la Catedral, sin signatura), aunque en este códice el repertorio recopilado es básicamente de procedencia extranjera (excepto una breve sección al final con piezas de autores españoles). No obstante, es una fuente copiada por manos españolas con una escritura que podríamos calificar de funcional, lo que evidencia el carácter práctico de la fuente, no como objeto de lujo u ostentación. Por ello su contenido podría considerarse evidencia de las prácticas reales a nivel de notación en España en aquellos años.²²⁷

En este cancionero las figuras usadas se disminuyen hasta la corchea negra de Marcos Durán, la cual aparece en una proporción significativa de las piezas del manuscrito. Dentro de los diversos estilos presentes en los 29 fascículos de este Cancionero, podemos destacar precisamente por las particulares figuraciones rítmicas, los dúos del fascículo XXVI, con un marcado carácter instrumental.²²⁸ Pero además de la habitual combinación rítmica presentada en el Ejemplo 1, que como hemos señalado es la más común con mucho, la figura de corchea aparece también en otras combinaciones diferentes, en un reducido conjunto de piezas del cancionero. Estas piezas se presentan reunidas en la Tabla 10.

²²⁷ Este Cancionero (Catedral de Segovia, Archivo Capitular, Ms s/n), fue escrito poco después del año 1500, quizás en el entorno de la corte de Felipe el Hermoso, o de su esposa Juana de Castilla, y como decimos reúne junto a piezas franco-flamencas una sección final con repertorio en castellano. Hay facsímil (*Cancionero de la Catedral de Segovia*, Segovia, 1977), y se ha editado parte del repertorio (especialmente de los autores franco-flamencos) en diversas publicaciones, entre las que destacamos la del repertorio español en C. R. Lee, *Spanish Polyphonic Song c. 1460 to 1535*, Tesis doctoral (Londres, 1980). Existe una edición integral pero sólo de los textos en Víctor de Lama, *Cancionero musical de la Catedral de Segovia* (Salamanca, 1994).

²²⁸ Sobre este tema, véase la interesante discusión en J. Banks, “Performing the instrumental music in the Segovia Codex”, p. 300 y ss.

Tabla 10. Figuraciones con corcheas en el Cancionero Musical de Segovia

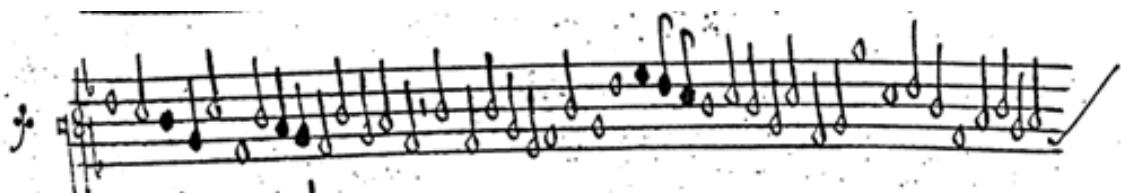
Mensuración	Figuraciones	Piezas
O	a	Ysaac, <i>Kyrie</i> , <i>Missa Quant j'ay au cor</i> (CMS 7); Desprez, <i>Magnificat</i> (CMS 13); Agricola, <i>Tandernaken, op den Rijn</i> (CMS 86)
O	b	Pipelare, <i>Credo</i> , <i>Missa Sine nomine</i> (CMS 8)
O	c	Ysaac, <i>Salve Regina</i> (CMS 10)
O	d	Ysaac, <i>Salve Regina</i> (CMS 10)
O	e	Agricola, <i>Comme femme desconforte</i> (CMS 155)
∅	f	Obrecht, <i>Salve Vita dulcedo</i> (CMS 11); Agricola, <i>Elaes</i> (CMS 147); Ferdinandus et frater eius, <i>Cecus non iudicat de coloribus</i> (CMS 149)
∅	g	Brumel, <i>Pour vostre amour</i> (CMS 136)
C	h	Compère, <i>Sancte Michael, ora pro nobis</i> (CMS 38)
C	i	Agricola, <i>Gaudemus omnes in Domino</i> (CMS 152)
C	j	Agricola, <i>Gaudemus omnes in Domino</i> (CMS 152)
Ø	k	Agricola <i>Tandernaken, op den Rijn</i> (CMS 86)

Como se observa en todos estos casos, el uso de la corchea aparece en piezas de autores no españoles, y es conceptualmente muy sencillo, como simple división binaria de la semimínima. En la tabla la única particularidad la constituye el ejemplo “f”, en el cual las dos corcheas se combinan con una semibreve negra en tiempo imperfecto disminuido, tal como se encuentra por ejemplo en la pieza *Elaes* de Agrícola (fol. 193^v, Ejemplo 2).

Aquí las dos corcheas se asocian con la semibreve negra para completar el tiempo que sumarían tres mínimas. Junto con la semibreve regular anterior, completan una breve, por lo que la figura resulta ser una variación en forma de tresillo de la figuración más común que se expuso en el anterior Ej. 1 (véase Ej. 2).

Ejemplo 2. Agricola, *Elaes* (CMS 147): inicio del Tenor (a) y transcripción de la figuración con semibreve negra (b)

a.



b.



De las otras figuras menores presentes en la *Sumula*, únicamente se localiza una más en tres piezas de este Cancionero (dos de ellas de Johannes Tinctoris y una de Ysaac), la “corchea blanca”, que en el esquema de Marcos Durán se hace equivaler a la semimínima. Esta figura aparece en el Cancionero de Segovia en las figuraciones que aparecen en la siguiente Tabla 11.

Tabla 11. Figuraciones con corcheas blancas en el Cancionero Musical de Segovia

Mensuración	Figuraciones	Piezas
Ø	a	Tinctoris, <i>Comme femme</i> (CMS 162).
∅	b	Tinctoris, <i>Tout a par moy</i> (CMS 161).
"	c	Ysaac, <i>Kyrie</i> , <i>Missa Quant j'ai au cour</i> (CMS 7).

Las figuraciones “a” y “c” de la tabla anterior se comprenden sin problema siguiendo el propio esquema de figuras de Marcos Durán. El caso problemático en cambio es el caso “b”, pues en la pieza en forma de duo en la que se localiza (*Tout a par moy*, de Tinctoris) el copista combina corcheas blancas (sólo en el inicio del *cantus*) con semimínimas negras y corcheas negras. Al presentarse ambas figuras en la misma pieza, no es posible aceptar aquí la equivalencia entre corcheas blancas y semimínimas que proponen tanto Marcos Durán como Gafurio, pues para mantener la integridad de la pulsación que claramente sugieren los grupos de cuatro semimínimas negras en la pieza, es más razonable sustraer el valor de las dos corcheas blancas al de la segunda mínima de la pieza (véase Ej. 3).²²⁹

Ejemplo 3. Tinctoris, *Tout a par moy* (CMS 161): inicio del Cantus (a) y transcripción (b)

a.



b.



En cuanto al resto de figuras “diminutas” expuestas en la *Sumula*, algunas particularidades merecen ser discutidas al respecto de la presencia del término “semínima”, el de “minaria” y el de “fusa”.

Tal y como se deduce de los tratados de estos años, y de otros tratados posteriores escritos en español, el término “semínima” se puede entender en general como una contracción o abreviatura equivalente al más extendido en otras lenguas “semimínima”. Pero la presencia en el tratado de Diego del Puerto de los dos términos juntos y además correlativos, evidenciando que se refieren a figuras diferentes, hace sospechar que esta

²²⁹ Esta transcripción es por tanto diferente a la de William Melin (*Johanni Tinctoris Opera omnia*, p. 138) cuya opción produce un resultado rítmico un tanto extraño. La solución propuesta aquí resulta más acorde con prácticas rítmicas habituales.

explicación puede ser un tanto incompleta.²³⁰ La ambigüedad en el uso de los dos términos se detecta en diversos autores no sólo españoles, sino foráneos (como Ugolino de Urbieto, o Franchino Gafurio) quienes usan ambos términos indistintamente para referirse de hecho a la misma figura, tal y como se deduce de su presencia en las relaciones ordenadas de figuras en sus tratados, o en sus ejemplos de aplicación de las figuras en las diversas mensuraciones.

Pero el caso de Diego del Puerto, como decimos, es diferente, pues menciona tanto la “semínima” como la semimínima ordenadamente en su lista de diez figuras, en la que la semínima se representa como una semibreve caudada blanca, y la semimínima se dibuja igual pero con cuerpo negro (véase la Ilus.3 y la Tabla 7).

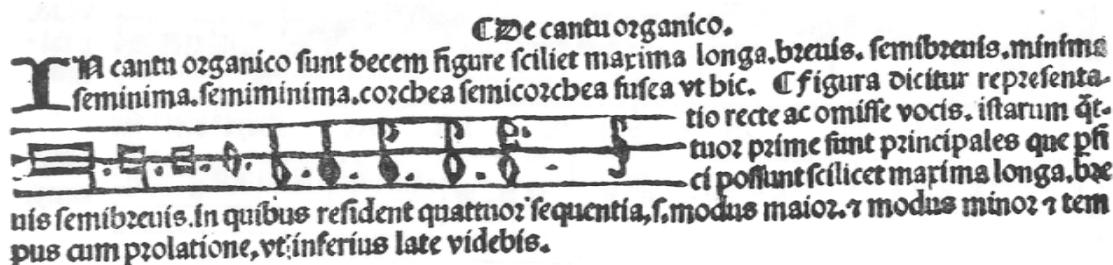


Ilustración 3. Diego del Puerto, *Portus Musice*: figuras del canto de órgano

Este autor no ofrece más explicación ni ejemplo del posible uso diferenciado de ambas figuras, pero podría deducirse que para él la “semínima” sería la figura que divide en perfección la semibreve, mientras que la semimínima lo hace en imperfección, como se infiere de la coloración.²³¹ Pero hay un comentario que Gafurio incluye en su *Practica musice*, que nos puede ayudar a entender la diferencia, pues él también, al enumerar las figuras menores que la mínima (siguiendo la autoridad de Tinctoris), incluye la “semínima” de manera especial.

²³⁰ El término en español, además del significado común con otros idiomas de raíz latina, tenía en esos siglos un sentido figurado no musical, pues se usaba para hacer referencia a una “cosa pequeña, y menuda” (*Diccionario de autoridades*, tomo VI, p. 76). Así se puede encontrar por ejemplo en el Quijote (II.40): «Real y verdaderamente, todos los que gustan de semejantes historias como esta deben de mostrarse agradecidos a Cide Hamete, su autor primero, por la curiosidad que tuvo en contarnos las *semínimas* della, sin dejar cosa, por menuda que fuese, que no la sacase a luz distintamente.»

²³¹ No obstante, Gafurio, en una de las notas marginales que anotó en el ejemplar del *Musica Practica* de Ramos propiedad de Spataro, dejó claro que la mínima sólo se puede dividir en dos “semínimas” (nota marginal transcrita en J. Wolf, p. 87). Hay que señalar que ya desde el siglo XIV se detecta la confusión en el significado exacto del término “semimínima”. No significa realmente una figura que vale la mitad de una mínima, sino que por su correcta etimología denota la característica de “imperfección”, tal como afirma el autor anónimo del tratado del siglo XIV *De musica mensurabili*: “Etsi semiminimae dicantur non a semis, quod est dimidium, sed a semus, quod est imperfectus, deriventur, verum potius promere quatuor semiminimas aequales pro semibrevi perfecta in motu, quam tres minimae dicantur.” (ed. por C Sweeney, p. 41). Es interesante que esta definición está calcada de la mucho más común en numerosos tratados de estos siglos XIV y XV respecto al semitono, al cual también se califica de “imperfecto”, al no poderse dividir el tono en dos partes iguales, invocando para esta explicación de la misma manera la raíz etimológica del prefijo “semus”.

La explicación de Gafurio se basa en comparar la definición de lo que él denomina “semínima” con la interpretación del semitono mayor, mientras que la semimínima se asocia a la interpretación del semitono menor:

Plerique autem (quod nobis magis placet) primos huiusmodi anfractus: propinquas scilicet minimae partes: seminimas quasi seiunctas et separatas minimas sunt interpretati. Rursus primarias huiusmodi seminimarum partes: a diminutiore temporis et quantitatis mensura semiminimas appellarunt. Atque ita seminima minimam consequetur sicut semitonium maius tonum. Semiminima vero minimam ipsam respiciet veluti ipsum tonum semitonium minus (*Practica musice*, II.4).

De esta definición resulta que la “semínima” sería una figura mayor que la semimínima. La explicación resulta un tanto imprecisa, porque la diferencia de medida pitagórica (y por tanto boeciana) entre los dos semitonos se basa en la división impar del tono (8/9) y esta proporción sesquioctava no tiene obviamente relación con la práctica de división mensural de la mínima. El sentido mensural de la diferencia entre “semínima” y semimínima según Gafurio además se confirma más adelante al reiterarlo en la explicación correspondiente sobre las pausas. En definitiva, de la explicación de Gafurio se deduce que la “semínima” es mayor que la semimínima, y esta interpretación coincidiría con la que hemos propuesto de división imperfecta o perfecta de la mínima según la coloración en el tratado de Diego del Puerto. La “semínima” que divide en dos la mínima (división imperfecta) resulta ser mayor que la semimínima que la divide en tres partes (división perfecta). Como último comentario al respecto, cabe señalar un precedente entre los tratadistas españoles para esta cuestión. Ramos de Pareja, al enumerar en su *Musica practica* las figuras musicales, por alguna razón en la primera lista en que cita las figuras no incluye ni a la “semínima” ni a la semimínima, sino que utiliza el término “semitonia”:

Modus ergo minor habebit longam, maior vero maximam, quae duplex longa a plerisque est appellata; prolatio minor semibrevis, quae et minor est nuncupata, sed maior minimam, post quas scilicet odas ponitur punctus augmentans, dividens aut reducens; post quam diminutae notulae scilicet *semitonia*, curseña, minaria, fuseas. (*Musica practica*, III.I.1)

Johannes Wolf, al editar el tratado de Ramos en 1901, corrigió el original “semitonia” de Ramos por “semimínima”, como si fuera una errata. Pero a la vista de la cita anterior de Gafurio, cabe rechazar que esta expresión fuese en absoluto un “error” de Ramos, pues parece claro que en el círculo de teóricos en que se movía en los años de publicación de su *Musica practica*, era común usar los términos de semínima y semimínima comparándolos metafóricamente con la diferencia entre semitonos mayores y menores.

El segundo término que interesa discutir entre las figuras musicales diminutas presentes en la *Sumula* es el de la denominada “minaria”, una figura menor que apareció originalmente en el tratado de Ramos de Pareja, quien definió el origen del término como “área mínima” (*Musica Practica*, II.I.1). Como figura menor que la corchea y mayor que la fusa, la minaria o “minarea” es posteriormente citada sólo por Marcos Durán, quien debió tomar el término forzosamente del tratado de Ramos, lo que convierte a este término en una manera peculiar española de denominar a la semicorchea. Debemos rechazar aquí la asimilación que hace Bonnie Blackburn entre la minaria de Ramos y Durán y la “semicrossuta” de Florentius de Faxolis, puesto que a nivel de valor no deben ser equivalentes (véase Tabla 4), ya que por orden la minaria corresponde más bien a la “crossuta” de Florentius, no a la “semicrossuta”.²³² Además, a nivel de notación tampoco coinciden, pues el aspecto de la minaria en realidad equivale al de la “crossuta” de Faxolis (plica con doble curvatura). Observamos aquí una confusión entre las denominaciones que implican el “cruce” de la curvatura sobre la plica (de aquí “crossuta”) y en cambio las denominaciones que implican velocidad en la ejecución (de aquí “cursea”). Lamentablemente, ni Faxolis ni Ramos aclaran la relación precisa entre las diversas figuras menores que la mínima, por lo que no podemos llegar a concretar la equivalencia exacta entre estas figuras. Para el caso de la *Sumula* de Marcos Durán, en cambio, no hay duda posible, porque de los abundantes ejemplos notados de disminución de las figuras, se deriva en todos los casos el uso de la minaria como división a la mitad de la corchea en toda mensuración. La división ternaria de la corchea en mensuración perfecta que se observa en algunos ejemplos (fol. a vii, véase la Ilus. 4), de la que se propone alterar la segunda minaria de dos frente a una corchea, da la sensación de ser resultado simplemente de la exposición sistemática, sin aplicación en la práctica musical real. De hecho, en el texto del tratado Marcos Durán no llega a proponer explícitamente esa alteración de la minaria, ni de otras figuras menores que la mínima.²³³

²³² Faxolis, *Book on music*, p. 312. Blackburn por otro lado afirma que Faxolis debió tomar la figura de la “crossuta” de alguna fuente española, indicando la similitud de la palabra con la “cursuta” de Ramos de Pareja. Pero es evidente que el término de Ramos como tal es una italianización consciente del autor del término más familiar entre los autores españoles de “cursea”, que Ramos usa en primer lugar. También es una clara italianización el término equivalente de Ramos de “crocea”, con el cual todavía se confunden más las acepciones de “correr” y de “cruzar” (por la plica curvada y cruzada) para esta figura. Es en todo caso un interesante ejemplo de las imprecisiones terminológicas que aparecían en un contexto de mezcla cultural e idiomática en un tema como la teoría musical.

²³³ La excepción es lógicamente el caso particular de la “semínima” y la semimínima que acabamos de discutir.



Ilustración 4. Marcos Durán, *Sumula*: alteración de figuras en mensuración perfecta

La situación respecto a la minaria en cualquier caso, aunque debió ser ambigua en estos años, debió no obstante gozar de una cierta presencia en el contexto español. Hemos podido localizar un nuevo testimonio de dicha figura en el Ms 1325 conservado en la Biblioteca de Cataluña (*E-Bbc 1325*), copiado a principios del siglo XVI en Cataluña, tal como apuntan los nombres de las figuras del canto de órgano que aparecen en catalán así como el brevísimo tratado de contrapunto que antecede este esquema de figuras, también en este idioma. En el folio 13 de este documento encontramos a la minaria al final de esta relación de figuras del canto de órgano, colocada a continuación de la “fusea” (Ilus. 5).

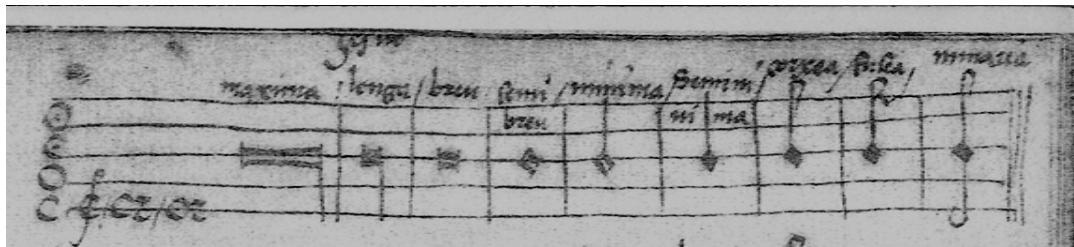


Ilustración 5. Figuras de canto de órgano en *E-Bbc 1325*

Como vemos, en el ejemplo de este autor catalán los nombres de las figuras de fusea y minaria están intercambiados en su orden respecto al que presentaban tanto Ramos de Pareja como Marcos Durán, y además esta minaria en el caso catalán queda excluida de los ejemplos de equivalencia entre figuras siguientes (compárese la Ilus. 6 con la Ilus. 5). La fusea ocupa el lugar de la semicorchea, y la minaria el de la fusa.



Ilustración 6. Equivalencias entre figuras en *E-Bbc 1325*

Por ello, la presencia de la minaria en esta fuente parece un añadido del que no se tiene una noción muy precisa, ya que la figura con la que se representa es en realidad la propia de la fusa en la tratadística general. Cabe dudar por tanto del uso real de la minaria en la práctica, aunque se evidencie con estas fuentes la presencia de una tradición común en la Península respecto a la denominación de figuras, que conecta la Salamanca de Ramos de Pareja con la Cataluña de unos pocos decenios después.

En tercer lugar, debemos discutir la presencia común de la figura denominada “fusa” en los tratados españoles del siglo XV, aunque ésta resulte ser una figura ausente de manera significativa entre los demás tratadistas norte italianos (Tinctoris, Gafurio). La denominación de esta figura como “fusa” se localiza por primera vez en la literatura precisamente en el manuscrito de Berkeley, escrito por Goscalcus en 1375, una obra con estrechas relaciones (entre otros temas) con la teoría de conjuntas española, como se discutirá en el Capítulo V. Goscalcus escribe:

Item inventi sunt hii modi figurarum:  et sunt a musicis fusa nuncupata, quarum
due ponuntur pro tribus minimis communiter et utriusque prolacionis.²³⁴

El valor de una fusa según el tratado de Goscalcus, equivale pues a una mínima y media, por lo que en los años de confección del manuscrito de Berkeley esta figura no tenía el sentido de disminución de la minaria, como se utiliza en la *Sumula*, más de un siglo después, sino que se usaba para determinados efectos rítmicos: en este caso, la división ternaria de la semibreve, “en toda prolación”.²³⁵ Además, los autores españoles posteriores que mantienen el uso de la palabra “fusa” la asignan a una figura que comparte con la de Goscalcus las dos plicas, ascendente y descendente, pero tanto

²³⁴ O. Ellsworth, *The Berkeley Manuscript*, p. 126. La figura con este mismo aspecto aparece también en el anónimo *Ars cantus mensurabilis* (ed. de C. M. Balensuela, p. 224) pero sin nombre. En este tratado, que se considera estrictamente contemporáneo del manuscrito de Berkeley y amplía la teoría heredada de Johannes de Muris, la equivalencia de esta figura con doble cauda es bastante oscura por lo confuso del párrafo donde se enuncia, pero parece corresponder a una semibreve imperfecta equivalente a dos mínimas. En todo caso, parece claro que sigue la doctrina expuesta en el *Tractatum figurarum* atribuido a Philippus de Caserta de entender las figuras menores como variaciones de la semibreve a la que se le añaden diversos tipos de caudas y coloraciones. La “fusata” tal como la define Goscalcus se encuentra también en los apuntes de un estudiante catalán realizados en la corte de Aviñón a finales del siglo XIV, sobre la teoría atribuida a un Johannes Pipudi. Véase M. C. Gómez “De arte cantus de Johannes Pipudi, sus ‘Regulae contrapunctus’ y los apuntes de teoná de un estudiante catalán del siglo XIV”, p. 40, y la puesta al día con la nueva copia hallada del mismo texto en K. M. Cook, *Theoretical Treatments of the Semiminim in a Changing Notational World c. 1315–c. 1440*, p. 339.

²³⁵ Con este significado es como abunda el uso de esta figura en los años del Manuscrito de Berkeley, tal y como se demuestra en su presencia en fuentes clave de la época, como el Códice Chantilly (véase J. Stoessel, “Symbolic innovation: The Notation of Jacob de Senleches”, p. 150). Pero no es su único uso: el autor del *Tractatum figurarum*, contemporáneo de Goscalcus, especifica para esta figura (que no obstante él no denomina fusa) el valor de una semibreve imperfecta, y como tal se halla en algunas fuentes musicales del momento, coexistiendo con el valor dado por Goscalcus. Otra muestra de las muchas ambigüedades notacionales del momento.

Ramos como Marcos Durán curvan los extremos de dichas plicas. El precedente que hace de nexo entre Goscalcus y los autores españoles en cuanto a la curvatura de estas dos plicas es Antonio de Leno, quien en sus *Regolae de contraponcto* de hacia 1450 (pp. 37-38) describe una figura con ese aspecto denominándola “proportio quadrupla”, ya que en su sistema de figuras menores que la mínima identifica la proporcionalidad entre ellas según el tipo y curvatura de sus plicas. El sistema de notación que describe Antonio de Leno se corresponde con el utilizado en el manuscrito de Bologna, Biblioteca Universitaria, sezione Musicale 2216, quizás copiado en el entorno de Brescia, de donde era natural este autor. La figura con este aspecto puede por tanto haber llegado a la teoría española como adaptación de la conocida “fusa” de Goscalcus, a la que se añadirían posteriormente las curvaturas presentes en las figuras italianas de Antonio de Leno, o gracias al tratado de Ramos de Pareja, quien de hecho pudo conocer esta representación gráfica en Italia.

Después del tratado de Goscalcus, en el siglo XV se extiende el uso del término “fusa”, indicando además habitualmente en la definición el origen del término por el aspecto gráfico de la figura, similar a un huso.²³⁶ Lo interesante es que ninguno de los autores “mayores” del Norte de Italia utiliza este término en sus explicaciones, sino que el uso de esta denominación, “fusa” (“fusiel” en latín), en estos años, es propio y particular de los tratadistas españoles, como hemos señalado en la anterior Tabla 7, además de aparecer en los siguientes tratados europeos (casi todos anónimos):²³⁷

²³⁶ En la semejanza de la fusa con el huso se acaban las coincidencias entre las definiciones de todos estos autores del siglo XV. Algunos de ellos asimilan la palabra “fusa” al idioma “gallico”, otros afirman que “fusa” en latín, es “fusiel” en gallico o incluso en “hebreo”, otros afirman que “fusiel” es el equivalente latino al “dragma gallico”, y en general no coinciden a la hora de aclarar el valor de esta figura. Sólo a finales del XV parecerá establecido el uso de la fusa como figura que se inscribe en la cadena de disminución de la semimínima.

²³⁷ A estos tratados, que tratan como es habitual de la música vocal, hay que añadir el pequeño grupo de textos sobre el órgano (en este caso, el instrumento) centro europeos, que en el siglo XV presentan también la “fusiel” como figura característica. Véase E. Witkowska-Zaremba “*Ars organisandi around 1430 and its terminology*”, p. 373.

- 1400. [De musica mensurata]²³⁸
- 1430 [Octo principalia de arte organisandi]²³⁹
- 1450. Tractatus et compendium cantus figurati²⁴⁰
- 1450. Tractatus de musica plana et mensurabili (Anónimo 11)²⁴¹
- 1460. [De musica mensurata]²⁴²
- 1490. Tractatus de musica compendium cantus figurati²⁴³
- Hacia 1490. Adam de Fulda, *Musica, pars tertia*²⁴⁴
- Siglo XV. Tractatus de musica (Anónimo 12)²⁴⁵
- Siglo XV. [De contrapuncto plano]²⁴⁶

Aunque en el siglo XVI por supuesto se generalizará entre todos los autores europeos el uso del término “fusa” y su disminución, la “semifusa”, hay que destacar que la tradición que arranca de Goscalcus a finales del siglo XIV se mantiene viva entre los autores españoles durante el XV, como se refleja en la obra de Ramos de Pareja y seguidamente en la de Marcos Durán, así como en este pequeño grupo de tratadistas anónimos considerados “menores”, o periféricos respecto a la tradición principal representada por Tinctoris y Gafurio. Esto no es sino otra evidencia de la existencia de tradiciones teóricas diversas, diferentes de la favorecida por los historiadores. Tradiciones teóricas vivas que mantienen sus principios particulares incluso a lo largo de más de un siglo, o adaptan los conceptos de tiempos anteriores (en este caso la figura de la fusa) para definir nuevas relaciones musicales. Este debe ser el caso de la tradición española, que sin perder en absoluto el contacto con los autores italianos, recibe y aporta material diferente dentro de esta red de tratadistas anónimos, con las que comparte vínculos que se reflejan en diversos elementos, como estos usos terminológicos.

Más localizado será todavía el uso del término “cursea” y su derivación “corchea”, estrictamente propio de los autores españoles del siglo XV, aunque también lo llegue a citar el antiguo alumno y luego oponente de Ramos, Nicolás Burzio («Cursea vero simile assumit corpus et formam ac nigredinem: nisi quod eius in summitate paululum retorta est», *Musices opusculum*, III.1) seguramente por la influencia de su antiguo

²³⁸ P. Altman Kellner, "Ein Mensuraltraktat aus der Zeit um 1400", pp. 73-85.

²³⁹ E. Witkowska-Zaremba, "Ars organisandi around 1430 and Its Terminology," pp. 387-98.

²⁴⁰ MSS. London, British Libr., Add. 34200; Regensburg, Proskesche Musikbibl., 98 th. 4o; Ed. por J. M. Palmer, *CSM* 35: pp. 41-93.

²⁴¹ CS III, pp. 416-75.

²⁴² A. Rausch, "Mensuraltraktate des Spätmittelalters in Österreichischen Bibliotheken" pp. 293-303.

²⁴³ J. Palmer, "A Late Fifteenth-Century Anonymous Mensuration Treatise (Ssp) Salzburg, Erzabtei St. Peter, a VI 44, 1490", pp. 89-103.

²⁴⁴ GS III, pp. 359-66.

²⁴⁵ CS III, pp. 475-95.

²⁴⁶ *Anonymi Tractatus de cantu figurativo et de contrapuncto* (c. 1430-1520), pp. 68-72.

maestro.²⁴⁷ Por supuesto esta figura particular, representada como una mínima negra con plica curvada, aunque reciba otros nombres, es habitual en las fuentes musicales europeas del momento, incluyendo las españolas, como hemos comentado anteriormente. Aunque, como ya se ha señalado más arriba, no todos los autores españoles aceptaban en los años de la *Sumula* considerar figuras menores que la mínima, como el caso de Francisco Tovar, quien todavía en 1510 en su *Libro de musica practica* (II.1) critica los términos usados por Ramos o por Marcos Durán, incluyendo específicamente el de corchea:

[...] después de máxima no hay mayor ni debajo de mínima menor [...] mas por causa de la disminución la mínima puede ser disminuida en ser negra o voltada [...] será la mínima llamada mínima negra y mínima voltada, no seminima, ni corchea, ni fuseta ni otra manera de nombre.

El rechazo parece tener un carácter más formal y conceptual que práctico: Tovar, en una línea muy conservadora, pero muy común por otra parte en su momento, niega la posibilidad de admitir la existencia de algo menor que “lo mínimo”, y prefiere hablar de mínima negra o “voltada”, como variedades de la mínima pero con un significado real de disminución del valor, como él mismo admite. En definitiva, hay que recordar que Tovar se alinea al lado de Guillermo de Podio como boeciano y tradicionalista frente a los innovadores que se atreven a admitir usos más propios de la práctica real musical (como puede ser la afinación de las consonancias imperfectas, o en este particular la nomenclatura de figuras diminutas) como era el caso de Martínez de Bizcargui, contra quien arremete de manera particular.

²⁴⁷ La única otra cita del término “corsea” o similar que hemos encontrado es la de Ercole Bottrigari, quien en una fecha tan tardía como 1599 trata de la “corsea” en su obra *Il trimerone de' fondamenti armonici, ouero lo essercitio musicale, giornata terza*, escrita en Bolonia. En este tratado todavía cita profusamente a Ramos de Pareja, junto con las autoridades con las que debatió. Es interesante comprobar cómo, un siglo después de la publicación de la *Musica practica* de Ramos, su recuerdo se mantenía vivo en Bolonia y su figura se seguía considerando de primera línea, como autoridad entre los teóricos. Sirva el dato para matizar y revalorizar la magnitud de la figura de Ramos a nivel europeo y su pervivencia lejos de los círculos de producción españoles. Ercole Bottrigari poseyó dos copias del tratado de Ramos, de los que como vemos extrajo abundante información, aunque ello no le impidió criticar la calidad material de la edición del mismo (véase sobre este punto C. Collins Judd, *Reading Renaissance Music Theory: Hearing with the eyes*, p. 19).

3. La lectura de la música mensural

Marcos Durán dedica los primeros capítulos de la *Sumula* a explicar ordenadamente y con numerosos ejemplos musicales cómo se identifican las longas, breves y semibreves, tanto como figuras aisladas como en ligadura, y cómo se identifican las pausas, en este caso hasta la pausa de corchea. Cada figura se explica con detalle y cada explicación individual se acompaña con una completa colección de ejemplos musicales, que presentan las figuras en contexto musical.²⁴⁸ Finalizada la explicación de las figuras hasta la semibreve, nuestro autor continúa con el significado del calderón (“todos los cantantes *simul tempore* cada uno con su voz [...] la tengan hasta que todos cesen”, fol. a iii) y del símbolo que él llama “entrada”, la cual es el *signum congruentiae*,  (“en llegando al punto o pausa sobre que está, entra la voz que pausaba”, *loc. cit.*). Hay que destacar que ambos símbolos, tanto el calderón como el *signum congruentiae* son utilizados de continuo en las fuentes prácticas españolas del momento, por lo que junto con las figuras y las pausas completan el conjunto de elementos básicos en este contexto para la práctica de la lectura de música mensural.

Los capítulos de la *Sumula* dedicados a explicar estos temas son un perfecto ejemplo del enfoque didáctico que Marcos Durán emplea en toda la obra, pues la concisión, claridad y cantidad de los ejemplos incluidos están claramente destinadas al aprendizaje de una actividad musical puramente práctica, sin divagaciones especulativas que lo entorpezcan. Es evidente que en una obra impresa como ésta el objetivo no es otro sino proporcionar una herramienta de trabajo sistemático y ordenado, y en este sentido el tratado de Marcos Durán se diferencia claramente de sus inmediatos predecesores. Ni siquiera tratados como la *Musica practica* de Ramos, los diversos de Tinctoris ni la *Practica musicae* de Gafurio, a pesar de sus títulos, plantean el aprendizaje de la lectura de música mensural desde este punto de vista tan eficiente y por otra parte moderno. Por supuesto, otros tratados del momento como el *Ars musicorum* de Guillermo de Podio son todavía más ajenos a este planteamiento, situándose incluso en el polo opuesto a la *Sumula*, dedicando cantidades ingentes de explicaciones a cuestiones especulativas o de escasa aplicación en la práctica real. Por tanto, no podemos dejar de insistir en que la *Sumula de canto de organo* constituye un paso adelante único en su tiempo en la evolución de la didáctica musical, en la senda del aprendizaje ordenado e incluso un tanto autónomo, por la claridad de las explicaciones y la suficiencia de los ejemplos.

Las explicaciones de Marcos Durán al respecto de las figuras del canto de órgano y su significado según las diversas mensuraciones, están claramente enfocadas a la lectura musical. El público al que está destinado el texto lo va a emplear para desarrollar destrezas de lectura de música figurada, sobre la cual posteriormente podrá improvisar

²⁴⁸ Contrastá la prolífica exposición de Marcos Durán con la que realiza Diego del Puerto por los mismos años. Del Puerto sigue la misma mecánica de proponer ejemplos musicales para explicar las figuras, pero muy reducidos y casi testimoniales (*Portus musicice*, fol. a vii). Comparando estos ejemplos con los de la *Sumula*, queda claro que Diego del Puerto se ha inspirado en la obra de Marcos Durán, de la que ha copiado incluso algún ejemplo, haciendo el esfuerzo de cambiar la altura de las notas para disimular la copia. Esfuerzo vano, puesto que es fácil visualizar las semejanzas, que en algún ejemplo alcanzan casi la identidad completa.

nuevas voces, tal como se deduce de los posteriores capítulos en la sección de contrapunto. Por ello, los capítulos iniciales de la *Sumula* intentan dar respuesta a las diversas situaciones reales que se va a encontrar un lector, frente a las que tendrá que responder inmediatamente. Esta es la razón por la que no sólo se dan ejemplos de lectura de las figuras en todo tipo de combinaciones, con o sin signos de mensuración, sino que además se ofrecen numerosos consejos prácticos para situaciones tan concretas como la siguiente:

Ítem si hubiere pausas de breves o semibreves o mínimas etc. en todas las bozes en principio, que estén todas por igual grado, no se han de aguardar, porque se ponen para cumplir el número que venga cabal, como en el principio de vos et de mi quexoso²⁴⁹ e de otras muchas composturas (fol. a iii).

O esta otra recomendación, en el mismo capítulo:

Item si están dos o tres o quatro o cinco puntos unos sobre otros ligados en línea perpendicular en derechos unos de otros, denota que digamos quál de ellos quisiéremos, e si hoviese copia de cantantes que los digan todos juntamente, e pónense en los fines de los cantos para fazer cabo. E pueden ser blancos todos o negros o unos blancos e otros negros, según quedan en la línea de las pausas exemplificados (fol a iii).²⁵⁰

Son desde luego recomendaciones de un cantante a otro, pensadas para solventar los problemas habituales que se van a encontrar al enfrentarse a la música escrita en un contexto de práctica real.

Una vez expuestos los elementos fundamentales de la notación del canto figurado, Marcos Durán pasa a contextualizar éstos en base a las diferentes combinaciones de modo, tiempo y prolación. La definición es concisa y esquemática, pero para Marcos Durán es importante identificar estos conceptos:

[...] llamamos modo mayor a la máxima, modo menor al longo, tiempo al breve, prolación menor al semibreve, prolación mayor a la mínima (fol. a iii^v).

A estos conceptos básicos de la música mensural, Marcos Durán añade el de la “disminución”, aplicable para tiempo y prolación. Esta disminución de la mensuración se indica por el “rasgo” o línea que atraviesa el signo de mensuración, así como por el número que puede acompañar a éste (fol. a vi). El significado musical queda explicado tanto para mensuración binaria como ternaria (capítulo XIII y XVI respectivamente), de tal manera que la disminución consiste en reducir a la mitad la relación entre todas

²⁴⁹ *De vos y de mí quexoso*, escrita por Juan de Urrede, en tiempo perfecto y prolación menor. Aparece tal como la describe Marcos Durán en el Cancionero Musical de la Colombina (CMC 32) y también en el Cancionero Musical de Palacio (CMP 17). En ambos casos, las tres voces se iniciaron con dos pausas de semibreve, siendo la mensuración perfecta de prolación menor. Por tanto, indica una anacrusa de semibreve para esta pieza.

²⁵⁰ Se trata de las quintas u octavas finales típicas en los finales de algunas voces de diversas piezas del momento, que para el caso de su presencia en el contratenor se ha aducido como prueba de una interpretación instrumental de esa voz, pero que este comentario de Domingo Marcos contradice claramente. Véase al respecto P. Urquhart y H. de Savage, “Evidence contrary to the a cappella hypothesis for the 15th-century chanson”, p. 359 y ss.

las figuras, por lo que cada figura en un compás disminuido vale proporcionalmente la mitad de lo que valía en el compás sin disminución:

Llámanse de por mitad porque todas las figuras pierden la mitad del valor que tovieran si no hoviera rasgo o letra de algarismo²⁵¹ (fol. a vi).

El número e las alteras es todo uno como este otro, salvo que todas las figuras valen el doble menos, e pasa la figura mayor en lugar de la menor (fol. a vi^v).

E si las cifras o caracteres tienen rasgo por medio, el número es uno mismo, salvo que pasan las figuras mayores por el valor que antes del rasgo pasavan sus menores conjuntas inmediatas, e llamámosle pasar de por mitad o diminuto (fol. b^v).

En consecuencia, la disminución de la mensuración en el tratado de Marcos Durán implica un cambio de pulsación, de la figura mayor a la figura menor siguiente en el compás disminuido. La unidad de pulsación básica pasará de la semibreve a la breve en el compás disminuido, como queda claro al discutir el tiempo imperfecto disminuido de prolation menor disminuida:

Llámanse de por mitad porque todas las figuras pierden la mitad del valor que tovieran si no hoviera rasgo o letra de algarismo. Pasan las figuras mayores por las menores. Damos el compás en el breve. Vale la máxima dos longos. El longo dos breves. El breve dos semibreves. El semibreve dos mínimas. La mínima dos semimínimas, *et sic de aliis* (fol. a vi – a vi^v).

El asunto de la disminución será estudiado con detalle en el próximo apartado.

De la explicación desarrollada en el capítulo VII de la *Sumula* se deriva el esquema básico de niveles de mensuración ordenados, tal como los expone Domingo Marcos (véase la Tabla 12):

²⁵¹ Es decir, número.

Tabla 12. Niveles de mensuración en la *Sumula*

Mensuración	Equivalencia	Comentario de Durán
Modo mayor perfecto	$M=3L$	
Modo mayor imperfecto	$M=2L$	
Modo menor perfecto	$L=3B$	Alteran las breves
Modo menor imperfecto	$L=2B$	
Tiempo perfecto	$B=3S$	Alteran las semibreves
Tiempo imperfecto	$B=2S$	
Prolación menor	$S=2Mn$	El compás es la breve
Prolación mayor	$S=3Mn$	Alteran las mínimas

Abreviaciones: $M=máxima$. $L=longa$. $B=breve$. $S=semibreve$. $Mn=mínima$.

Una vez expuestos los conceptos fundamentales de esta manera concisa y clara, Marcos Durán desarrolla a lo largo de una buena cantidad de capítulos la teoría de la mensuración, siguiendo el orden de los diversos modos y tiempos. Las mensuraciones que enumera se resumen en la Tabla 13, en la que indicamos las que son disminuidas entre paréntesis, tal como las identifica el propio autor, así como las equivalencias entre figuras que él mismo detalla:

Tabla 13. Mensuraciones en la *Sumula*

Mensuración	Equivalencia de las figuras				
O (\emptyset)		=	=	=	=
$C - \mathcal{C}$ ($C_2 - O_2$)		=	=	=	=
$O - O_3$ ($\emptyset - \emptyset_3$)		=	=	=	=
$C - C_3$ ($\mathcal{C} - C_2 - \mathcal{C}_3$)		=	=	=	=

La mecánica de señalar la mensuración con una combinación de signo y número es lo que se conoce con el término *modus cum tempore*, Marcos Durán lo llama “modo común de señalar el tiempo con el modo” (fol. b iv), y es con la expresión latina como lo había expuesto por primera vez Ramos de Pareja en su *Musica Practica* (III.I.2). Aunque Ramos expone las combinaciones de número y signo tal como lo hará luego Marcos Durán, previamente en el texto señala la existencia de unos símbolos que él adscribe a “los antiguos”, consistentes en rectángulos con trazos, círculos con combinaciones de puntos dentro, y parejas de números “de los indios” en forma de fracción. Hay que destacar que este párrafo inicial del tratado de Ramos acerca de estos símbolos primitivos, resulta ser casi idéntico al que incluye Goscalcus en el tercer tratado del manuscrito de Berkeley.²⁵² En el tratado anónimo de hacia el 1500, *Cinco son las figuras del canto de órgano*, copiado y conservado en Bolonia (Civico Museo Bibliografico Musicale, Ms A 71), el autor discute los mismos símbolos de los “antiguos” y ofrece una interesante explicación de su evolución hacia los símbolos posteriores a base de círculos (fols. 205-206), aunque en esos años el autor parece preferir no usar estos signos, sino lo que él llama “señales interiores de las propiedades”, es decir, deducir la mensuración de las combinaciones de figuras, o la presencia de determinadas pausas, puntillos, o figuras negras.

También es significativo el contraste entre la aceptación de Ramos y Marcos Durán de la simbología del sistema de *modus cum tempore*, contra el rechazo que provoca en Tinctoris (*Proportionale musices*, I.3) y en Gafurio (*Practica musicae*, II.8), pues para estos autores tal simbología puede ser confusa por su uso en la música con proporciones entre voces simultaneas, una música que de todas maneras y como hemos discutido no debía ser de práctica muy común en el contexto español. Ramos se mueve en un ambiente diferente del que lo hace Marcos Durán, y por ello sí reconoce el carácter de proporcionalidad para estos signos, incluyendo el uso simultáneo de signos diferentes en diferentes voces, o de los círculos comunes de mensuración pero en posición invertida (como Ⓛ) para indicar proporciones especiales, tal como hacen autores

²⁵² O. Ellsworth, *The Berkeley Manuscript*, p. 171. Los símbolos “de los antiguos”, círculos con varios puntos dentro o cuadrados con diversas rayitas en su interior se pueden rastrear hasta el *Libellus cantus mensurabilis* de Johannes de Muris. Además de los citados en el texto, otros autores que tratan la simbología de tipo *modus cum tempore* son J. Hothby (*De cantu figurato*, p.28), Adam de Fulda (*Musica*, GS III, p. 362) y Guilielmus Monachus (*De preceptis artis musicae*, p. 232 y ss.), quien desarrolla una extensa exposición, incluyendo las teorías de proporcionalidad y el uso de los símbolos de mensuración invertidos (como Ⓛ). Gafurio también introduce su capítulo “De modo” en su *Practica musicae* (II.8) con una cita a los símbolos antiguos, pero sólo incluye un par de los presentes en el texto de Goscalcus, sin mayor similitud con el texto de este autor. Para más detalles acerca de estos símbolos poco usuales y ya anticuados en época de Marcos Durán, véase A. M. Busse Berger, *Mensuration and proportion signs*, p. 26 y ss. Esta autora destaca el peculiar uso por parte de Ramos de Pareja de la denominación “indios” como indicio de la extrañeza de los números árabigos para el autor español, pero es claro que éste no debe ser el caso, dada la abundante presencia de tales números, tanto en los tratados musicales españoles como en las fuentes musicales copiadas en España del momento. Los números árabes eran conocidos en la España cristiana como mínimo desde el siglo X, donde llegaron sin duda de la mano de mozárabes que están documentados por ejemplo en Albelda, San Millán de la Cogolla, la Seu de Urgell o Ripoll. Véase J. Martínez Gázquez, “Los textos latinos científicos en la España medieval”, p. 179.

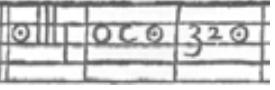
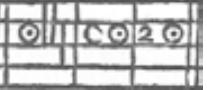
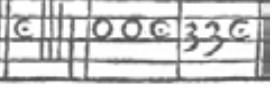
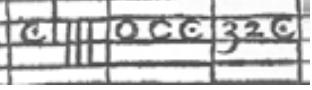
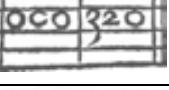
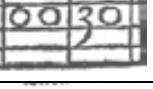
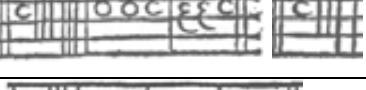
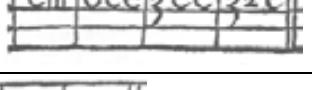
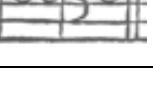
principales del momento que él mismo menciona.²⁵³ Por tanto, hay que admitir que los signos de *modus cum tempore* podían en efecto llevar a confusión, puesto que como símbolos de mensuración indican la relación de valores entre diferentes figuras, pero como signos de proporción indican la relación de valores de las figuras similares pero en diferentes mensuraciones. La crítica de Tinctoris al sistema es admisible pero sólo con la perspectiva que dan los siglos: la resistencia de este autor al sistema, la cual le lleva a criticar a los principales compositores del momento, es justo lo contrario de la posición de Ramos de Pareja y de la propia en general de los posteriores autores españoles. Para Ramos, el equivocado es Tinctoris, y la prueba para el autor de Baeza es precisamente la producción musical de los importantes compositores que menciona (Ockeghem, Dufay, Busnois o Juan de Monte). Ramos, y después Marcos Durán o Tovar, aceptan la simbología del *modus cum tempore* porque se centran en la práctica real del momento. Tinctoris por su parte adopta una actitud más idealista, criticando sin problemas los hábitos de los compositores que Ramos defiende, pretendiendo eliminar las ambigüedades de un sistema que es común en la práctica pero que él reconoce como perfeccionable. La unidad de pensamiento al respecto de este tema en el contexto teórico español o en aquél relacionado con él, se evidencia igualmente al observar esta misma aceptación del uso de los símbolos de *modus cum tempore* en otra obra relacionada en varios aspectos con la teoría española, tal cual es la obra de Florentius de Faxolis, escrita en el ambiente napolitano donde se enfrentan el punto de vista español y el opuesto de Tinctoris y Gafurio.²⁵⁴

Para Marcos Durán la explicación de estos signos como señal de proporciones entre voces no es tan relevante, pero sí lo es explicarlos mejor como señal de mensuración. Por ello incluye una completa recopilación de ejemplos de signos de *modus cum tempore*, en los que incluye círculos, números y además pausas (fols. b i^v y b ii, véase la Tabla 14 en la que hemos agrupado y reordenado los signos por afinidad), aunque insistimos en que no detalla en ningún momento el posible uso de los mismos como indicación de proporciones simultáneas en la música, ni proporciona ejemplos musicales que pudieran aclarar el uso de estos signos en ese contexto, más allá de la pieza a tres voces que cierra la obra y que tendremos ocasión de comentar más adelante.

²⁵³ *Musica practica*, III.I.2, donde cita a Ockeghem, Busnois, Dufay, Juan de Monte, pero aprovecha la oportunidad para atacar a Tinctoris, cuyos complejos signos de proporcionalidad no obstante son ejemplo único de detalle y precisión. Véase sobre este aspecto, A. E. Planchart, “Tempo and proportions”, p. 139, así como J. Rodin, “Unresolved”, p. 539. En este último artículo se estudia el grado de complejidad al que llegaron las piezas polifónicas en la capilla papal en Roma hacia 1500, con sofisticadas proporciones entre las voces, llegándose incluso a la necesidad de añadir en algunos manuscritos “resolutiones”, o desarrollos más sencillos de leer de las partes vocales que por la mensuración original resultaban más difíciles. Sobre la el papel de los cantores españoles en esta capilla véase R. Sherr, “The Spanish Nation in the Papal Chapel, 1492-1521”, p. 602.

²⁵⁴ Véase F. Rocco Rossi, *Un manuale di musica*, vol. 2, p. 412. Florentius, como llevamos señalado a lo largo de nuestro estudio, tomó su doctrina en especial del Abbas Populeti (Blas Romero, Abad de Poblet) así como de Arnaldus Dalps y de Goscalcus, todos ellos autores bien presentes en la obra de los autores españoles del momento.

Tabla 14. Marcos Durán, *Sumula*: signos de *modus cum tempore*

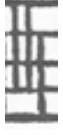
Ejemplo	Significado indicado
	Modo mayor y menor perfectos Tiempo perfecto Prolación mayor
	Modo mayor y menor perfectos Tiempo perfecto Prolación menor (<i>sic</i>)
	Modo mayor perfecto y menor imperfecto Tiempo perfecto Prolación mayor
	Modo mayor y menor imperfectos Tiempo perfecto Prolación mayor
	Modo mayor y menor perfectos Tiempo imperfecto Prolación mayor
	Modo mayor perfecto y menor imperfecto Tiempo imperfecto Prolación mayor
	Modo menor perfecto Tiempo imperfecto Prolación mayor
	Modo mayor y menor imperfectos Tiempo perfecto Prolación menor
	Modo menor perfecto Tiempo perfecto Prolación menor
	Modo mayor y menor perfectos Tiempo imperfecto Prolación menor
	Modo mayor perfecto y menor imperfecto Tiempo imperfecto Prolación menor
	Modo menor perfecto Tiempo imperfecto Prolación menor

De los ejemplos que presenta Marcos Durán hay que destacar la notable ausencia de los signos C2, C3, O2 y O3. Esto es consecuencia de que estos signos, en sus orígenes pertenecientes también a las indicaciones de *modus cum tempore*, en tiempos de Marcos Durán ya sólo se usaban como versiones alternativas de los signos de mensuración disminuida que sí aparecen en la *Sumula* (C, Ø3, Ø y Ø3) que son los que surgen de

manera predominante en la producción musical escrita.²⁵⁵ En definitiva la colección de símbolos de la *Sumula* aunque muy completa, no se corresponde con una explicación contextualizada de su uso, ni tampoco con una presencia detectable de tales combinaciones en la producción musical española del momento. Para Domingo Marcos pueden constituir una “guía de lectura” para descifrar repertorio básicamente importado, sin que tenga relevancia su uso en la práctica del día a día en su entorno inmediato.

A estos signos compuestos de combinaciones de círculos y números, Marcos Durán añade otros cuatro ejemplos que usan exclusivamente combinaciones de pausas (Tabla 15).

Tabla 15. Marcos Durán, *Sumula*: indicación de mensuración por medio de pausas

Ejemplo	Significado indicado
a 	Modo mayor y menor perfectos (<i>sic</i>)
b 	Modo mayor perfecto y menor imperfecto (<i>sic</i>) con tiempo perfecto y menor prolación
c 	Modo mayor perfecto y menor imperfecto con tiempo perfecto y prolación menor
d 	Modo mayor y menor perfectos con tiempo perfecto y menor prolación

Como ya indicó Anna Maria Busse Berger, el sistema de señalización del modo por medio de silencios de Marcos Durán resulta peculiar respecto a los usados por sus contemporáneos, Tinctoris o Gafurio.²⁵⁶ Busse Berger señala el uso según Marcos Durán de tres silencios de tres espacios para indicar modo mayor perfecto, así como el

²⁵⁵ La cronología de esta evolución ha sido propuesta por A. M. Busse Berger (*Mensuration and proportion signs*, p. 163) quien la fecha entre 1440 y 1480. También comenta este proceso pero más brevemente A. E. Planchart, “Tempo and proportions”, pp. 136-138. Este autor presenta asimismo una exposición completa y sistemática de todos estos signos.

²⁵⁶ A. M. Busse Berger, *Mensuration and proportion signs*, p. 17. Según la autora existen dos grupos de teóricos según su tratamiento de esta simbología de silencios, que de manera poco sorprendente resultan ser el grupo “de Tinctoris” y el “de Gafurio”. El único español que Busse Berger incluye en alguno de estos grupos es Ramos de Pareja (el de Tinctoris), dejando a Domingo Marcos y Francisco Tovar junto con Nicolás Burtius en otro de autores “confusos”. Una vez más es muestra de la particularidad de la tratadística española, que en ciertos aspectos se resiste a ser homogeneizada en ciertas categorías de corrientes “principales” de tratadistas, al mismo tiempo que evidencia la artificiosidad de tales categorías.

de un cuarto silencio de tres espacios para indicar modo menor perfecto. En la *Sumula* estos cuatro silencios de tres espacios aparecen acompañados del signo Θ (véase Tabla 14), para indicar tiempo perfecto y prolación mayor, tal como también lo presenta Diego del Puerto en su *Portus musice* (fol. a vii^v). Por otro lado, diversos ejemplos de la *Sumula* usan solo tres silencios de tres espacios para indicar modos mayor y menor perfectos.

De los ejemplos de silencios y signos de la *Sumula* se puede entender el sistema de pausas de Marcos Durán de la siguiente manera:

- Tres pausas de tres espacios indican modo mayor perfecto; cuatro indican modo menor perfecto.
- Tres pausas que ocupan dos espacios, indican modo mayor perfecto y menor imperfecto.
- Dos pausas de semibreve indican prolación menor.

La confusión en el sistema de Domingo Marcos que aprecia Busse Berger parece provenir de un montaje defectuoso de los bloques de grabados por parte del impresor de la *Sumula*: seguramente el texto asignado al ejemplo musical señalado en nuestra Tabla 15 como “b” está equivocado, pues debía figurar “modo mayor perfecto y menor perfecto, con tiempo perfecto y menor prolación”, tal como corresponde al ejemplo “d” con el cual coincide (la altura de las pausas no es relevante, tal como se deduce de los propios autores, y como expresamente indica Gafurio en su *Practica musicae*, II.7). Marcos Durán no proporciona otros ejemplos con combinaciones de pausas para el modo mayor imperfecto, por lo que no es posible acabar de corroborar la equivalencia exacta de su sistema que resulta confuso. Cabe suponer por esta razón que en definitiva no era un sistema demasiado corriente en su tiempo, y por lo demás aquejado de un exceso de heterogeneidad en su planteamiento.²⁵⁷

Además, hay que apuntar que los silencios presentes al inicio de las piezas en todas las voces, en la producción española, responden en principio a lo que Busse Berger califica como “silencio esencial”, es decir, pausas que aunque aparezcan al principio de la pieza y a menudo junto a números que les acompañan, no corresponden a símbolos de mensuración como los de los ejemplos de la *Sumula*, sino que tienen simplemente función de silencio. Como sucede a menudo en el resto de la producción europea del momento, estos silencios simplemente ayudan a señalar inicios anacrúsicos de las piezas, ante la imposibilidad de usar barras de compás que clarifiquen tales anacrusas. Así se observa por ejemplo en diversas obras del Cancionero Musical de Palacio de las que presentamos una muestra por su especificidad autóctona en la Tabla 16.

²⁵⁷ Tampoco se puede encontrar ayuda para entender el sistema de Marcos Durán en la obra posterior de Francisco Tovar, más incompleta y confusa en cuanto a los ejemplos con pausas que los de Marcos Durán. Sobre el tema de los silencios para indicar mensuración, véase también A. E. Planchart, “Tempo and proportions”, p. 138.

Tabla 16. Ejemplos de inicios anacrústicos en el Cancionero Musical de Palacio

Alonso, *Gritos davan en aquella sierra* (CMP 15).

Musical notation for Alonso's 'Gritos davan en aquella sierra'. The notation is in common time (indicated by '3') and consists of two staves. The first staff begins with a large ornate initial 'G' followed by an anacrusis of three eighth notes. The lyrics 'Gritos davan en aquella sierra' are written below the staff. The second staff continues the melody with eighth-note patterns.

Urrede, *De vos y de mí quexoso* (CMP 17).

Musical notation for Urrede's 'De vos y de mí quexoso'. The notation is in common time (indicated by '3') and consists of two staves. The first staff begins with a large ornate initial 'D' followed by an anacrusis of three eighth notes. The lyrics 'De vos idem quexo' are written below the staff. The second staff continues the melody with eighth-note patterns.

Encina, *Ay triste que vengo* (CMP 293).

Musical notation for Encina's 'Ay triste que vengo'. The notation is in common time (indicated by '6') and consists of two staves. The first staff begins with a large ornate initial 'E' followed by an anacrusis of three eighth notes. The lyrics 'Ay triste que vengo' are written below the staff. The second staff continues the melody with eighth-note patterns.

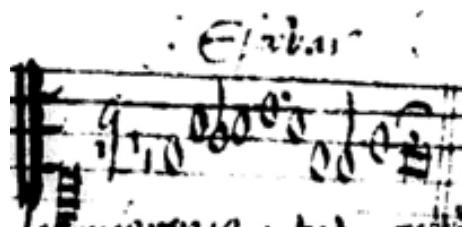
Anon., *Donzella, non preguntéis* (CMP 39).

Musical notation for Anon.'s 'Donzella, non preguntéis'. The notation is in common time (indicated by 'c') and consists of two staves. The first staff begins with a large ornate initial 'D' followed by an anacrusis of three eighth notes. The lyrics 'Donzella non preguntéis' are written below the staff. The second staff continues the melody with eighth-note patterns.

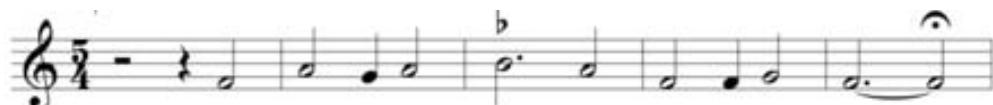
Pero entre los ejemplos anacrústicos como los indicados, en el repertorio español podemos destacar la aparición de algún caso de uso de silencio “no esencial”, es decir, con significado mensural y además proporcional. Así se puede constatar en una pieza como *Las mis penas madre*, de Escobar, que se señala al inicio con un número 5 para establecer una proporción quíntupla (véase Ejemplo 4).²⁵⁸

Ejemplo 4. Escobar, *Las mis penas madre* (CMP 59): inicio del Cantus (a) y transcripción (b)

a.



b.



La explicación sobre las pausas de Domingo Marcos no va más allá de la consideración de las mismas como indicación del silencio, pero no es ésta la única visión sobre el tema en el momento. Es interesante recuperar el testimonio anónimo de estos mismos años que se localiza en el tratado anónimo en castellano ya citado, y conservado en el códice A 71 del Museo Bibliografico Musicale de Bolonia, *Cinco son las figuras del canto de organo*, en el que se ofrece una reflexión más artística que técnica del uso de las pausas, así como de su significado estético:

[En el canto de órgano] así como las figuras o notas necesariamente son medidas, asimismo lo son sus pausas, las cuales aún no solamente por la dicha necesidad, mas muchas veces son puestas por causa de mayor elegancia. Mucho es más hermoso el canto a tres o cuatro o más voces compuesto, cuando a las veces todos, a las veces algunos de los cantores solamente cantan, y los oís por algunas pausas rectamente puestas, por algún espacio de tiempo del oficio de cantar están suspensos, al cual después tornan (fol. 204).

En los mismos años de publicación de la *Sumula*, Diego del Puerto también expone en su tratado una gran variedad de símbolos de *modus cum tempore*, incluidas las indicaciones formadas por una pareja de números con un círculo, como puede ser O33,

²⁵⁸ Trata de esta mensuración tan poco usada en las fuentes del momento Maricarmen Gómez en “Una nueva transcripción de *Dos ánades, madre*, de Juan de Anchieta”, p. 137-138.

que corresponde a modo mayor perfecto, menor perfecto y tiempo perfecto (*Portus musice*, fol. a vii). En todo caso, la exposición de Del Puerto resulta más confusa y desordenada que la sistemática relación de Marcos Durán. Por su parte, Francisco Tovar (*Libro de musica practica*, II.15) dedica también un capítulo a enumerar las combinaciones de círculos y números, incluyendo las que constan de dos números y círculo, como hizo Del Puerto.

Dado el orden y la minuciosidad que emplea Marcos Durán en exponer las combinaciones de números y círculos y en calificarlas, y su presencia en los demás autores españoles que publican en esos mismos años, se podría deducir que el uso de estos signos era práctica conocida entre esos autores y en estos años, pero la realidad es que las fuentes musicales conservadas testimonian un uso más bien discreto de tales signos en España. Entre ellos, realmente la que destaca es la común presencia de la mensuración imperfecta y disminuida, indicada con el signo \mathcal{C} .

La preeminencia de la división binaria de la mensuración se puede rastrear en la tradición española ya en las palabras del propio Ramos de Pareja, quien había avisado de que una pieza sin signos de mensuración, debe cantarse “por su naturaleza, es decir, por número binario”:

Cum igitur aliud signum non reperiretur contrarium, natura sua canendus est cantus, seilieet per binarium numerum (*Musica practica*, I.3).

Que es lo mismo que el propio Marcos Durán confirma posteriormente en la *Sumula*:

Quando quiera que no hay señal de modo mayor o menor, o no están puntadas las figuras, ¿a quién cualquier de estos modos se atribuye? Que todo es imperfecto, ca no se ponen las señales, salvo por el número y valor de los modos, que si es el modo menor perfecto, ha de venir cabal el número del valor de los breves de tres en tres para perfeccionar el longo. ¿Y si es imperfecto?, de dos en dos (fol. b ii^v).

No podemos dejar de destacar esta insistencia de los autores españoles en que una pieza sin signo de mensuración se canta generalmente en modo imperfecto, lo que contrasta con el constante uso del signo que por la misma lógica sería aparentemente innecesario (\mathcal{C}) en las fuentes musicales españolas. O bien Marcos Durán indica una práctica en realidad no tan extendida, o bien una parte del repertorio de los cancioneros deba ser copia de piezas escritas en los decenios anteriores, en los que el símbolo de mensuración sí sería necesario al existir una menor proporción de piezas en mensuración imperfecta respecto al predominio del que gozarán en los tiempos de Marcos Durán.

Examinando las principales fuentes españolas prácticas, como el Cancionero de la Colombina, en el que se utiliza en casi todas las piezas la mensuración disminuida de

tiempo imperfecto (\mathcal{C}), se pueden encontrar signos de *modus cum tempore* tan sólo en seis piezas anónimas (que usan $\mathcal{C}3$ o $\mathcal{C}2$) y en una de Triana (que usa el signo 3). Una fuente más relevante, por su variedad de mensuraciones, para contextualizar el uso de estos signos es el Cancionero Musical de Palacio. En esta imponente y rica colección de piezas, unas 469, domina de manera absoluta la mensuración disminuida de tiempo imperfecto (\mathcal{C}) como sucede en el Cancionero de la Colombina. Pero asimismo se observa una importante presencia de la mensuración $\mathcal{C}3$, en unas 64 piezas, presencia que se puede relacionar en buena medida con el mismo proceso de confección del manuscrito, tal como ha llegado a nuestros días. Éste es un documento complejo que fue copiado en diversas etapas y por diversas manos. La cuidadosa mano original que comenzó la obra utiliza casi exclusivamente la mensuración \mathcal{C} , distribuyendo las voces de cada pieza entre el *verso* y parte del *recto* de cada par de folios enfrentados. Pero una mano posterior aprovechó los numerosos espacios que quedaban libres en cada *recto* para copiar, con caligrafía más tosca y apresurada, un segundo bloque de piezas en las que precisamente predomina la mensuración $\mathcal{C}3$, lo que se podría explicar por el uso de una segunda fuente particular en la copia de esta segunda parte. También se utiliza en este Cancionero la mensuración O (en unas 15 piezas) y la indicada con un simple número 3 (en unas 13 piezas). Completa la colección de mensuraciones utilizadas en este Cancionero una variedad de signos, cada uno con menos de una decena de apariciones (estos son C, C2, 5_1 , Ø3, E, Ø 3_2 , Ø, \mathcal{C}^3_2 , O3 y 3_2).

4. La mensuración en disminución y las proporciones

La evolución de la rítmica en las fuentes escritas entre los siglos XIV y XV evidencia un aceleramiento, resultado de la reducción efectiva de la duración de las figuras musicales, lo que se refleja en la aparición de diversas figuras “diminutas” como las discutidas anteriormente. Estas figuras, sumadas a las cinco fundamentales (de máxima a mínima) proporcionaron herramientas para dividir en valores más pequeños las notas anteriormente de mayor longitud. Pero además, a este hecho debemos sumar la aparición de los signos mensurales en disminución hacia la mitad del siglo XV, que implicaban en general un cambio de la pulsación o *tactus* desde la semibreve a la breve.²⁵⁹ Esta división simple no es desde luego la única posibilidad, puesto que el uso de relaciones proporcionales más complejas en las mensuraciones, perfectas o imperfectas, enteras o disminuidas, fue un rasgo característico en la teoría y en la práctica (aunque en menor medida) de la música de este tiempo. Tanto la disminución como las proporciones tendrán un impacto definido entre los autores españoles, como el caso de la *Sumula de canto de organo* nos va a ayudar a precisar.

La mensuración a la que Marcos Durán dedica más espacio en su tratado es la correspondiente al tiempo perfecto de prolación menor, algo lógico puesto que es en la que abundan mayores posibilidades de imperfección y alteración. De este tipo de mensuración Marcos Durán distingue dos variedades:

- tiempo perfecto de prolación menor (O).
- tiempo perfecto diminuto o de por mitad, y prolación menor diminuta (\emptyset).

Ambas posibilidades son según nuestro autor equivalentes en cuanto a su identificación sobre el papel, y por ello ofrece para ellas los mismos ejemplos musicales, tras la definición de esta mensuración:

vale la máxima dos longos, el longo dos breves, el breve tres semibreves, el semibreve dos mínimas. E de mínima en adelante en todos los tiempos y prolaciones no vale cada figura salvo dos figuras de las siguientes. E damos el compás en este tiempo y prolación en el semibreve. Y cuéntanse los semibreves o compases de tres en tres para la perfección del tiempo que es el breve (fol. a iiiiv).²⁶⁰

²⁵⁹ Sin que esto por supuesto significase una aceleración automática al doble del tempo musical. Un resumen de esta evolución en A. E. Planchart, “Tempo and proportions”, p. 134 y ss. Más extensa es la discusión de A. M. Busse Berger, *Mensuration and proportion signs*, p. 164 y ss. Véase asimismo R. Strohm, *The Rise of European Music, 1380-1500*, p. 132-135.

²⁶⁰ Esta cita de Marcos Durán es interesante en cuanto que habla de “contar” las semibreves de tres en tres. Este tipo de expresiones, también presentes en Tinctoris y en Gafurio, fue interpretado por E. Houghton como un indicio de la organización métrica de la música polifónica en el siglo XV, esto es, la presencia efectiva de unidades de medida regulares en la composición que equivaldrían a los compases actuales. Idea que se ha considerado ajena a la polifonía de estos tiempos precisamente por la ausencia de barras de compás. Para validar la idea, Houghton propone analizar el repertorio del momento para localizar otras señales relevantes, como la ubicación en alturas organizadas de las pausas en el pentagrama de manera que evidencian estas unidades métricas en la música. Véase de este autor “Rhythm and meter in 15-th Century polyphony”, p. 192 y ss.

La unidad de compás que completa la perfección es la breve, pero la unidad del tiempo (la *mensura* de Tinctoris) es la semibreve:

Divídese en compás llano o entero, y en partido o compasejo. En el compás llano o entero si está el canto señalado de por mitad, pasamos quatro mínimas por un compás, e las otras figuras al respecto dellas. E en el compás partido o compasejo, pasamos dos mínimas por un compás, e los otros puntos al respecto dellas (fol. a viii^v-b).

Los mismos ejemplos propuestos en la *Sumula* para identificar breves perfectas o imperfectas, y semibreves alteradas, se ofrecen tanto para la mensuración regular como para la disminuida, por lo que para encontrar una explicación del significado concreto de la disminución, hay que seguir las diferentes definiciones que Domingo ofrece en diversas partes del tratado:

[...] si las cifras o caracteres tienen rasgo por medio, el número es uno mismo, salvo que pasan las figuras mayores por el valor que antes del rasgo pasaban sus menores conjuntas inmediatas, e llamámosle pasar de por mitad o diminuto (fol. b^v).

Y al respecto del compás partido:

Y llamámosle compás partido o compasejo porque es mitad del compás llano o entero, o diminutivo de compás, que tanto tardamos en un compás llano en ir reposando, como en dos compasejos en ir apresurados. En el cantar por un compás o otro no hay diferencia, salvo en la división de la cantidad y tardanza del compás y en todos los modos, tiempos y prolaciones. Podemos cantar por cualquier compás dellos, guardada la tardanza del compás llano, y el valor de los puntos que sea al doble que en el compás partido (fol. b).

Este corresponde por tanto al concepto de disminución que se expuso por primera vez en el principal referente para los teóricos del siglo XV, el texto atribuido a Johannes de Muris (*Ars practica mensurabilis cantus secundum Iohannem de Muris*, hacia 1340), quien lo aplica a la parte de Tenor de una composición.²⁶¹ Según este autor, estas notas, en disminución, adquieren el valor de la inmediata inferior, “per medium” siempre excepto en el modo perfecto con tiempo perfecto, en que se hace “per tertium”.²⁶² Según se deduce del texto de la *Sumula*, para Marcos Durán el tiempo diminuto se debe entender estrictamente a la mitad del tiempo regular, por lo que la velocidad de la música se doblaría. Una confirmación de esta práctica la da Francisco Tovar, pues afirma que la línea es “dupla proporción”, por lo que es un error aplicarla en tiempo perfecto:

²⁶¹ *Ars cantus mensurabilis mensurata per modos iuris*, ed. por C. Balensuela, p. 256 y ss. Tal como se deduce del contenido de los tratados de finales del siglo XV, los conceptos teóricos de las doctrinas de Johannes de Muris son bien conocidos por los autores españoles a estas alturas del siglo, como se deduce de las citas en las obras de Durán, Escobar, Ramos, Estevan, Bizcargui y el autor anónimo sevillano del manuscrito del Escorial.

²⁶² A. M. Busse Berger ha demostrado que la disminución “per tertia partem” de Ø fue un fenómeno restringido a algunos autores germánicos, quienes además interpretaron incorrectamente la expresión utilizada por Johannes de Muris, confundiendo disminución “a un tercio” por disminución “en un tercio”. Véase de esta autora “The Myth of diminutio per tertiam partem”, p. 422, así como *Diminution and proportion signs*, p. 228.

[...] es consuetud entre los componedores que quieren partir el círculo redondo con línea de esta manera Ø y es falso porque tal señal significa dupla y dupla en número ternario no puede ser, porque el medio de tres es uno y medio y unidad es indivisible. (*Libro de musica practica*, II.15).

La solución según Tovar es que el signo Ø indique “cantar apresurado” (la *acceleratio mensurae* de Tinctoris), mientras que el signo C, que él llama “compaset” (compárese con el “compasejo” de Durán) significa “dupla proporción”, en la que se dan dos semibreves por compás.

El concepto de disminución tal como lo concibe Marcos Durán es por tanto el genérico del siglo XV, lo que Ruth DeFord denomina “disminución mensural”, y en la que la mensura pasa de la semibreve a la breve.²⁶³ Debemos señalar, siguiendo a Rob Wegman, que en el tiempo de Marcos Durán se diferenciaban tres posibles alteraciones de la mensuración:²⁶⁴

- Disminución, en la que cada figura se substituye conceptualmente por la inmediata inferior.
- Proporción, que afecta a la relación numérica entre figuras del mismo nombre en diferentes voces o en diferentes fragmentos de una misma pieza.
- Aceleración (*acceleratio mensurae*), tal como la usa Tinctoris, significando aceleración del tiempo musical, siempre que el signo aparezca en todas las voces a la vez.²⁶⁵

La que expone Domingo Marcos en su tratado corresponde al primer tipo, en el que por efecto de la disminución se produce un desplazamiento en la relación entre las figuras de diferente nombre, adoptando cada una de ellas en el compás disminuido, el papel mensural de la siguiente figura inferior en el compás entero. Por ejemplo en el caso de la mensuración de tiempo perfecto y prolongación menor (O), la disminución (Ø) implicaría un desplazamiento relativo de las figuras en dos voces simultáneas tal como mostramos en la Tabla 17:

²⁶³ Véase R. DeFord, “On diminution and proportion in Fifteenth-Century Music Theory”, p. 11. También R. Strohm, *The Rise of European Music, 1380-1500*, p. 132. Los mismos años de la obra de Johannes de Muris son los que ven las primeras apariciones del símbolo Ø, al parecer en las obras de Cordier *Tout par compas y Belle, bonne, sage* (véase sobre los signos de mensuración y proporción en las obras de Cordier el artículo de J. Bergsagel “Cordier’s circular canon”, especialmente la p.1175).

²⁶⁴ Véase R. Wegman, “What is ‘Acceleratio mensurae’?”, p. 521, n. 14.

²⁶⁵ *Idem*, p. 516. Por supuesto, tal como señala Wegman, Tinctoris además reconoce el uso de los símbolos partidos para indicar la disminución por mitad que teoriza Marcos Durán, y expone un ejemplo práctico para C frente a C en su *Proportionale musices* (III.2) en el que la breve de la voz en disminución equivale *simul tempore* a la semibreve en la voz en compás entero.

Tabla 17. Desplazamiento de las relaciones entre figuras en disminución.

Mensuración	Equivalencia de las figuras			
O				
Ø				

Pero esta disminución a la mitad, o proporción doble, no es la única que Domingo Marcos conoce: también apunta la existencia de una disminución proporcional, pero la menciona brevemente y de manera un tanto insegura: «Otras veces pasan [las figuras] en proporción según parece en algunas composturas» (fol. b 1^v). Domingo Marcos cita aquí la práctica de una disminución “proporcional” en su tiempo (“según parece en algunas composturas”). El tono dudoso que emplea y el uso del término “compostura” parece indicar que la disminución proporcional no es muy común en sus años, al menos en su entorno musical inmediato, y seguramente no debía ser una práctica propia del contrapunto a vista improvisado español, sino en todo caso un artificio técnico presente en las piezas polifónicas escritas.²⁶⁶ Como Marcos Durán no profundiza en el asunto, podemos suponer que en su entorno no se practicaba el tipo de cambios de mensuración proporcional que se ha teorizado en otros contextos europeos, y al que otros autores sí dedicaban buena parte de sus obras (especialmente Tinctoris con su *Proporcionale musices*). La extrañeza de la interpretación en mensuraciones proporcionales para la práctica española ya la había dejado intuir Ramos de Pareja cuando, publicando su tratado en Bolonia, mencionaba las “diversas disminuciones” que se cantan “en esta parte”, refiriéndose en ese caso a Italia, donde publica el tratado:

Verum quia in hac parte quidquid per varias fractiones diversasque diminutiones canitur ad quandam certam integratatem determinatamque mensuram reducitur, scire nos oportet per signa diversa, in quibus notulis mensuram integrum debemus tenere (*Musica practica*, II.2).

Y de la misma manera explicaba cómo en su tiempo la pulsación había ido pasando de la breve hasta la mínima:

Si enim antiqui ponebant mensuram in brevi, in longa et quandoque in maxima, ita nos in brevi, semibrevi et aliquando in minima (*Musica practica*, II.2).

Que no es sino lo que Domingo Marcos reconoce en la *Sumula*:

²⁶⁶ Un ejemplo notorio de las proporciones complejas en las fuentes españolas estrictamente contemporáneas a la *Sumula* es por supuesto el Cancionero Musical de Segovia, fuente que recoge abundante repertorio de autor franco-flamenco principalmente, además de una última sección dedicada a obras españolas. Además de en diversos tenores repartidos por el cancionero, en unas pocas piezas (fols. 200-205^v) se localiza un uso intenso de mensuraciones y proporciones complejas entre voces, en piezas con un claro carácter instrumental.

Algunas veces pasan tres mínimas por un compás, y otras veces dos. Empero lo común y más cierto es valer cada mínima un compás (fol. a iii^v).

Además más adelante Marcos Durán admite el uso de mensuraciones diferentes en voces diferentes, aunque sea por omisión:

Item quando todas las voces están señaladas con una misma señal, podemos dar el compás por la mayor parte en el breve o semibreve o mínima, o pasar tres mínimas por un compás. En manera que daremos el compás en qual dellos quisiéremos (fol. a vii^v).

Si afirma “cuando todas las voces están señaladas con una misma señal”, es porque reconoce que podrían no estarlo, con lo que indirectamente contempla así la posibilidad de usar mensuraciones diferentes y simultáneas, como exemplificará de hecho en la breve pieza a tres voces *Cum Sancto Spiritu* que cierra la *Sumula* (fol. b iii-b iii^v). Según el autor, esta pieza ofrece una “práctica de las proporciones más usadas”, pero en realidad sólo constituye un ejemplo de mensuración disminuida en el Tiple, mensuración regular en el Tenor y mensuración doblada en el Contratenor. Es decir, son únicamente relaciones de proporción doble entre las tres voces, tal como el propio Domingo Marcos se preocupa de aclarar por escrito en el comienzo de cada voz, relaciones proporcionales que quedan lejos de las sofisticaciones propias de otros repertorios europeos contemporáneos. En los repertorios profanos españoles, como los diversos cancioneros que copian, tampoco se encuentran piezas con proporciones diversas entre sus voces. Y lo mismo cabe afirmar en general del repertorio eclesiástico, aunque en este caso, si se considera una fuente representativa como el Cancionero de Barcelona (Biblioteca Nacional de Catalunya, Ms M 454), en el que se recopila una gran cantidad de piezas de autor franco-flamenco y español de finales del siglo XV y principios del XVI, es posible localizar una muestra realmente anecdótica de unas siete piezas en las que las voces presentan mensuraciones diversas simultáneas. En una recopilación de más de 120 piezas, la proporción es suficientemente indicativa de la extrañeza del procedimiento en España.

Es significativo que, de la misma manera que Marcos Durán apunta vagamente la existencia de proporciones diferentes de la doble, sus colegas Tinctoris y Gafurio admiten con la misma vaguedad el uso habitual de los signos de disminución partidos (\mathcal{C} , Ø) precisamente como proporción doble, dejando intuir que para ellos era admisible que tales símbolos tuviesen implícitos además otros significados proporcionales, más complejos. La diferencia es tan sólo de énfasis: para Marcos Durán la proporción doble es la habitual en la práctica, mientras que para Tinctoris, Gafurio, y más adelante otros

como Glareanus, la posibilidad de simplemente acelerar el tiempo será tanto o más válida que la proporción doble.²⁶⁷

En cualquier caso, es cierto que no todos los teóricos españoles, en los años cercanos al 1500, dejaban de lado el estudio de las proporciones complejas. Guillermo de Podio, al final de su tratado de 1495, trata por extenso un gran número de proporciones, incluyendo la sesquialtera y sesquitercia en diversas combinaciones (*Ars musicorum* VIII; el ejemplar conservado en la Universidad Complutense presenta manuscritos los ejemplos que en el original impreso no se incluían). También en latín (y en la misma línea de la obra de Podio) está escrito el capítulo final del tratado anónimo sevillano del manuscrito del Escorial, de 1480, a modo de “apéndice matemático”, pues detalla todo tipo de proporciones numéricas sin hacer ninguna referencia a su uso en contextos musicales. Y en los años de la *Sumula* y también en latín, Diego del Puerto añadirá en su libro un capítulo similar, “De proportionibus”, con el mismo planteamiento matemático y el mismo nivel de complejidad que en el caso de Podio o el anónimo sevillano del Escorial. El hecho de que en un tratado en latín tan especulativo como el Podio se dedique tanto espacio a explicar las proporciones, y que también en latín se incluyan capítulos similares en las obras de los otros autores señalados, pero en cambio un autor como Marcos Durán prescinda de este tipo de explicaciones, señalando tan sólo la posibilidad de relación doble entre voces, es necesariamente por causa del público al que iba dirigida la *Sumula*, estudiantes sin la experiencia de una capilla profesional para la cual sí podría ser relevante el conocimiento de estas técnicas rítmicas tan sofisticadas. Menos interesantes debían ser las complejidades de las clasificaciones de las proporciones matemáticas para estos principiantes, excepto en el caso de que llegaran a avanzar más en sus estudios y se introdujesen en el conocimiento de la Aritmética, otra de las Artes Liberales del número. Para este público más formado debía escribir De Podio, y para llenar el hueco de conocimiento que dejó Marcos Durán es para lo que aprovechó Diego del Puerto incluyendo su capítulo.²⁶⁸ No obstante, a partir de los tratados de los autores citados será una práctica habitual entre los posteriores escritores españoles incluir un capítulo sobre las proporciones matemáticas en las obras realizadas con un mínimo de ambición, como es ya el caso del *Libro de musica practica* de Francisco Tovar (Barcelona, 1510), a quien seguirá las obras de Pedro Ciruelo (1516), Mateo de Aranda (1535) o Francisco Salinas (1577), por citar las propiamente dedicadas a la música.

²⁶⁷ Glareanus en su *Dodecachordon* señala como uso habitual de los signos tachados, el de una aceleración sin precisar, que él llama simplemente *diminutio*. El ejemplo que usa es muy explícito: las misas en las que se indica O para el primer Kyrie, C para el Christe y Ø cuando en el último Kyrie, para diferenciar la ejecución respecto al primero (véase R. Wegman, “What is acceleratio mensurae?”, p. 523; a los ejemplos de Glareanus este autor suma los *Kyries* y *Agnus Dei* con indicación “ut supra” que se cantan primero con la mensuración O y luego con Ø).

²⁶⁸ La “visión comercial” de Diego del Puerto a la hora de completar su tratado se refleja, además de en este capítulo aritmético con las proporciones matemáticas, en los curiosos apéndices finales sin relación con la música: “Para hallar las fiestas móviles”, “Siguense las nonas idus y calendas”, “Para sacar la luna”, etc. O el todavía más curioso esquema que cierra el volumen, en el que se especifica el “Orden de la viyuela”.

En piezas que tienen una segunda sección contrastante como el villancico, las mensuraciones diferentes se encuentran entre esas secciones contiguas de la misma pieza, como se puede observar de manera profusa en una fuente representativa como el Cancionero Musical de Palacio, en el que abundan los ejemplos (véase la Tabla 18).

Tabla 18. Cambios de mensuración en piezas del Cancionero Musical de Palacio

Cambios de mensuración	Ejemplos
$C2 \rightarrow O3 \rightarrow \mathcal{C}$	Garcimúñoz, <i>Una montaña pasando</i> (CMP 154)
$\mathcal{C} \rightarrow 3 \rightarrow \mathcal{C} \rightarrow 3 \rightarrow \mathcal{C} \rightarrow 3 \rightarrow \mathcal{C}$	Ponce, <i>Ave color vini clari</i> (CMP 159)
$O3 \rightarrow \mathcal{C}$	Álvarez de Almorox, <i>O dichoso y desdichado</i> (CMP 200)
$O^3_2 \rightarrow \mathcal{C}$	Álvarez de Almorox, <i>Porque os vi</i> (CMP 211)
$\mathcal{C} \rightarrow \mathcal{C}^3_2$	Anón., <i>Hermosura con ufanía</i> (CMP 257)
$\mathcal{C} \rightarrow 3$	Encina, <i>Ya no quiero ser vaquero</i> (CMP 302) y <i>Remediad señora mía</i> (CMP 320); Millán, <i>Señora después que os vi</i> (CMP 339), Alonso de Toro, <i>Al çedaz, çedaz</i> (CMP 371), Escobar, <i>Gran plazer siento yo ya</i> (CMP 385), Anón., <i>Todos van de amor heridos</i> (CMP 398), Francisco de la Torre, <i>Adoramoste, Señor</i> (CMP 420)
$\mathcal{C}^3 \rightarrow \mathcal{C}$	Anón., <i>Dindirindín</i> (CMP 359)
$\mathcal{C}^3_2 \rightarrow \mathcal{C} \rightarrow \mathcal{C}^3_2$	Escobar, <i>El día que vy a Pascuala</i> (CMP 383)
$C \rightarrow 3 \rightarrow C$	Garcimúñoz, <i>Pues bien, para ésta</i> (CMP 389)
$\mathcal{C}^3_2 \rightarrow \mathcal{C}$	Álvarez de Almorox, <i>Gaeta nos es subjeta</i> (CMP 423)

Del análisis de las piezas de este repertorio se confirma que para los autores españoles el signo \mathcal{C} era equivalente a $C2$ a todos los efectos, lo que explícitamente ya indicó Marcos Durán en la *Sumula*.²⁶⁹

El tiempo imperfecto diminuto de prolación menor diminuta o imperfecta o de por mitad, se señala con este semicírculo y este rasgo por medio, así: \mathcal{C} o así: $C2$ o así: $O2$,

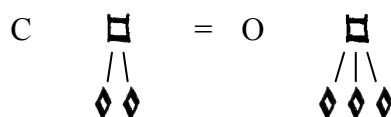
²⁶⁹ Como también confirman otros autores, tal como indica Busse Berger (*Mensuration and proportion signs*, p.151), entre ellos Antonio da Lucca, Diego del Puerto, Cochlaeus, etc. Hay que admitir que desde luego el uso de símbolos como el popular \mathcal{C} en vez de $C2$ es más simple y produce menos dudas a la hora de determinar sin ambigüedades el tiempo y la disminución. No me parece tan evidente en el caso español la influencia que dice esta autora que debió tener la imprenta en la extensión de los signos tachados en lugar de los de *modus cum tempore*, puesto que según ella se pretendía ampliar el mercado de la prensa musical a un público no especializado. En España el carácter \mathcal{C} aparece omnipresente antes de que ese posible mercado de la música impresa pudiera haber tenido incidencia a lo largo y ancho de su territorio.

salvo que en estos último y penúltimo ejemplos están señalados la prolación y el tiempo con el modo menor (fol. a vi).

En un caso concreto se localiza en el repertorio una pieza a cuatro voces señaladas cada una y simultáneamente con las mensuraciones C3+ Ø3+C3+ Ø3, a pesar de que las cuatro voces se desarrollan realmente de la misma manera, por lo que en la práctica resultan significar lo mismo los cuatro signos (*Françeses, por qué razón*, CMP 341). ¿Cómo se debe entender la relación entre las mensuraciones binarias y ternarias sucesivas, especialmente en el cambio más abundante en estas fuentes, el de Ø→3? ¿Se mantiene la pulsación a la breve, a la semibreve o a la mínima?

Como ya hemos dejado dicho, tanto Ramos como Marcos Durán admiten la posibilidad de dar el compás en cualquiera de las tres figuras, la breve, la semibreve o la mínima. Esto dificulta en principio encontrar la relación de pulsación entre secciones contiguas con diferente mensuración. Las pistas las podemos encontrar en otros autores españoles: Guillermo de Podio define la relación entre C y O como sesquialtera al nivel de la semibreve, por lo que la equivalencia en la pulsación según este autor se debe dar a nivel de la breve (Ej. 5):

Ejemplo 5. Equivalencia de la breve entre C y O



Según esta relación el cambio de mensuración imperfecta a perfecta se percibiría por la disminución efectiva del valor de las semibreves, que se ejecutarán como nuestros tresillos actuales respecto a las semibreves en C. Pero en el repertorio que discutimos, y en las explicaciones de Marcos Durán, predominan las mensuraciones disminuidas, y en concreto en las composiciones el paso más común como hemos indicado se da de Ø a 3. En la escritura de las obras se observa además el contraste de notación entre las dos mensuraciones: la figuración en Ø se realiza a base de semibreves y mínimas, mientras que en el paso a 3, la figuración pasa a realizarse con breves y semibreves (véase un ejemplo representativo en la pieza de Juan del Encina *Gran gasajo siento yo*, presente en el Cancionero Musical de Segovia, en la Ilus. 7).²⁷⁰

²⁷⁰ Un ejemplo similar de contraste entre mensuraciones a nivel de figuración es el citado por R. Wegman en “Concerning tempo in the English Polyphonic Mass, c. 1420-70”, cuando compara el paso de Ø a Ø en la polifonía inglesa de hacia 1500. Propone igualmente mantener la equivalencia a la breve, como hacemos nosotros, para mantener la coherencia del impulso musical.

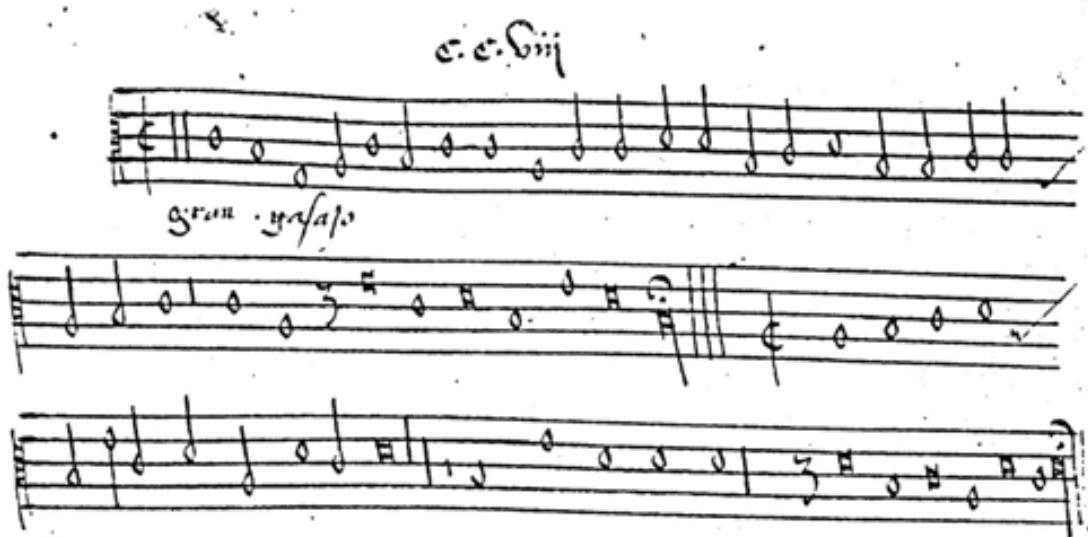
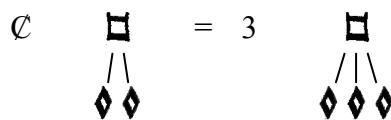


Ilustración 7. Encina, *Gran gasajo siento yo* (CMS 165): Contratenor

Del contraste de figuración entre ambas mensuraciones, al pasar del dominio de semibreves y mínimas al de breves y semibreves, se puede proponer la misma equivalencia que en el ejemplo anterior de Guillermo del Podio, de breve imperfecta a breve perfecta, y el efecto musical será el mismo, tresillos en las semibreves respecto al compás partido (Ej. 6):

Ejemplo 6. Equivalencia de la breve entre \mathcal{C} y 3.



De nuevo hay que destacar la equivalencia entre diferentes símbolos de mensuración, que en este caso se refleja en el repertorio entre 3, $\mathcal{C}3$, \mathcal{C}^3 , pero con la particularidad notable del uso muy frecuente y regular en especial del símbolo 3 tras una primera sección en \mathcal{C} , en el repertorio español cancionero, para indicar estos procesos cadenciales ternarios, de los que el ejemplo de la Ilustración 8 es modelo típico: tres perfecciones seguidas a nivel de breve, con sincopa en algún punto y a veces con disminuciones, que cierran la frase musical con un reposo final. Esta equivalencia de pulsación a nivel de la breve entre mensuraciones perfectas e imperfectas consecutivas ha sido calificada de “tradición italiana” por Alejandro E. Planchart, en contraposición a una denominada “tradición francesa”, que correspondería a una equivalencia a nivel de

la mínima.²⁷¹ Dada la importancia y la presencia del primer tipo en las fuentes españolas, nos parecería más adecuado calificarla de “tradición del Sur”, y sería posible intentar diferenciar entre una tradición escrita de música que contrasta proporciones, seguramente más compleja, con una de tipo oral, más sencilla y quizás relacionable con tradiciones de música popular a nivel rítmico en las melodías. A este tipo corresponderían las piezas españolas que muestran la coda ternaria señalada anteriormente, en contraste con las frases principales imperfectas (o binarias) que constituyen la sección principal de las composiciones. Además, con estos datos podemos matizar en buena parte la afirmación de Anna Maria Busse Berger a propósito de que, después de la aparición de los tratados de Tinctoris y Gafurio, la equivalencia entre tiempo imperfecto y perfecto cuando ambos van seguidos, se establece al nivel de la mínima, convirtiéndose la posibilidad de la equivalencia a la breve en tan sólo un “fenómeno teórico” a principios del siglo XVI.²⁷² En los años de la *Sumula*, que son los de confección de los principales Cancioneros españoles discutidos, la equivalencia a la breve aparece todavía como un fenómeno bien presente desde luego entre los teóricos españoles o aquellos relacionados con éstos, como puede ser el caso de Florentius de Faxolis, quien escribe su obra inmerso en el ambiente humanista aunque revuelto del Nápoles finisecular, y se muestra de esta manera igualmente diverso del tratamiento de la unidad de la mínima que caracteriza la propuesta de Tinctoris y Gafurio.²⁷³

En cuanto al repertorio de iglesia, tomando como ejemplo el citado Cancionero de Barcelona, aunque de manera absoluta predomina la mensuración imperfecta de compás partido (\mathcal{C}), es posible encontrar también una decena de piezas (o partes de misa) que en dos secciones pasan de \mathcal{C} a 3, pero sin el efecto de coda comentado en el repertorio profano, puesto que la medida de la parte ternaria es más variable que en el caso de los fragmentos finales citados a modo de coda. Además, las combinaciones de secciones binarias y ternarias son más variadas, incluyendo una pequeña cantidad de ejemplos como $\mathcal{C} \rightarrow \mathcal{C}3/2$, $\mathcal{C} \rightarrow \mathcal{C}3$, $\mathcal{C} \rightarrow 3/2$, $\mathcal{C} \rightarrow 3 \rightarrow \mathcal{C}3 \rightarrow \mathcal{C}$, $O \rightarrow \mathcal{C}$, $O \rightarrow C$, $O \rightarrow \emptyset$, pero siempre como excepciones únicas y en relación a la diferente disposición musical de las partes del texto.

²⁷¹ A. E. Planchart, “Tempo and proportions”, p. 135. El origen de la equivalencia a nivel de breve derivaría según este autor de la influencia ejercida por la tradición notacional del Trecento. Planchart no profundiza en la abundante producción española en la que se suceden notación imperfecta y perfecta para intentar caracterizar ésta, y se limita a calificar la tradición española como “dependiente” de la italiana “con la excepción de la música de los vihuelistas” (“Tempo and proportions”, p. 140). No añade más comentario al respecto, por lo que esta hipótesis de dependencia queda sin demostrar. Sobre las implicaciones de la equivalencia a nivel de la mínima en la práctica francesa, y su relación con la creación de nuevas figuras musicales, véase U. Günther, “Das ende der ars nova”, p. 106. Un ejemplo de las complicadas interacciones que se podían dar entre las prácticas mensurales “de tradición francesa” o “de tradición italiana” se expone en el artículo de J. Stoessel, “Revisiting Aÿ, mare, amice mi care: insights into late medieval music notation”, p.464, sobre una pieza representativa del Ars subtilior pero con indicaciones canónicas de clara influencia italiana. El autor aprovecha para recordar el escaso significado que pueden llegar a tener los términos “tradición francesa” o “italiana” para las prácticas notacionales de la Edad Media tardía, una idea que ya había sido planteada en todo casos desde los años 50.

²⁷² A. M Busse Berger, *Diminution and proportion signs*, p. 230. La autora afirma haber descubierto la “insospechada” supervivencia de la equivalencia entre breves hasta el 1500 (p. 231), que no resulta serlo tanto tras el cotejo de las fuentes y los teóricos españoles.

²⁷³ Véase para el caso de Faxolis F. Rocco Rossi, *Un manuale di musica*, vol. 2, p. 412.

5. Las alteraciones de la medida musical

Domingo Marcos discute diversas posibilidades para modificar los valores habituales de las figuras musicales, incluyendo coloración, puntillos, síncopas y alteración, en una línea similar a la que luego siguen Diego del Puerto, Martínez de Bizcargui y Francisco Tovar. En cuanto al orden de esta sección de la *Sumula de canto de organo*, Domingo Marcos sigue un orden en el planteamiento notablemente equivalente al de Gafurio en su *Practica musice* (libro segundo), aunque en los contenidos y en el desarrollo presenta sus propias particularidades.

La proporción por coloración está bien representada en los ejemplos de la *Sumula de canto de organo*, y su presencia habitual en las fuentes prácticas además indica lo común de su uso en el contexto español del momento. La coloración utilizada en esta época es la coloración negra para indicar alteración de los valores de la notación blanca utilizada de forma regular. Su función consiste en indicar hemiola en las mensuraciones ternarias (perfectas), o bien tresillos en las mensuraciones binarias (imperfectas).

Así lo expresa Marcos Durán en la *Sumula*:

Item mudado el color se muda el valor en todas las figuras, ca las figuras mayores si son negras pierden la tercera parte de su valor y las menores la mitad (fol. a vii).

Aunque en la práctica, la reducción del valor a la mitad en las figuras menores por causa de la coloración no se produce, excepto en el caso del paso de la mínima (blanca) a la semimínima (negra) que en todo caso constituye la aparición de una nueva figura, y no una alteración del valor de la figura por coloración, estrictamente hablando.

Marcos Durán insiste en la idea un poco más adelante en el mismo folio:

Item el color en las figuras se muda por disminución o por evitar las alteras, que ninguna figura negra puede alterar, o por cumplir el número ternario de figuras negras o por quitar la perfección a las figuras ternarias, o por aditamento de proporción. En las figuras mayores o ternarias, si son negras, pierden la tercera parte de su valor. E las menores la mitad.

Las figuras negras no sólo son diferentes a nivel de duración ellas mismas por su propio aspecto, sino que además afectan a las que puedan tener en su compañía aunque sólo en el sentido de disminuir su valor:

Item ninguna figura negra puede alterar o aumentar, salvo disminuir (fol. a vii)

Domingo Marcos incluye numerosas notas coloreadas en los diversos ejemplos de la *Sumula* de manera regular, con lo que evidencia el uso común de tal técnica en aquellos tiempos.

En cuanto a la teoría del uso de los puntillos (capítulo xviii, fol. a vii^v) la notablemente prolífica exposición de Domingo Marcos proporciona una completa colección de posibles tipos de puntos: aumento, división, perfección, reducción y alteración. Esta variedad se puede agrupar según Marcos Durán, en función de la mensuración en que aparecen, en dos posibles categorías:

- Puntos de perfección, división y alteración, que se usan “en número ternario o en figura ternaria”.
- Puntos de reducción y aumento, que se usan tanto en “numero binario” como ternario.

Por tanto, aunque la relación de diversos puntillos según Domingo Marcos aparezca como demasiado extensa, dada la equivalencia que existe entre varios de ellos, en definitiva nuestro autor es consciente de ello y por tanto su clasificación no se aleja tanto de otras más simples del momento como la de Gafurio, que no hacían sino heredar el planteamiento básico de Johannes de Muris al respecto.²⁷⁴

El tipo de punto al que dedica más explicación es el de aumento, para el que señala el efecto de sumar a la figura que lo lleva el valor de la figura inferior inmediata (llegando en su enumeración hasta la fusa). Sorprende el cuidado con que Marcos Durán se preocupa de especificar que el punto de aumento siempre implica cantar la misma altura tonal que la nota que lleva el punto: la nota en regla (en la línea) si está en regla, o la nota en espacio si está en espacio. Parece que la confusión, como él mismo aclara extremando lo detallado de su explicación, viene de que el punto siempre se dibuja en espacio (para que se pueda ver, aclara Marcos Durán) pero el sonido que alarga el punto es el de la misma nota en la que aparece, ya esté en línea “(regla)” o espacio:

E hemos de cantar el punto a do está su figura antecedente, la qual si está en regla, el puntillo se cantará en regla. E si está en espacio, el puntillo se cantará en espacio. En manera que siempre se cantará el puntillo en sonido igual de la figura antecedente. E hémoslo de puntuar en espacio, porque es pequeño, que si estuviese en regla no se parecería [“no se vería”]. E no podríamos juzgar si es punto o borrón, o se recomienda el papel. Por tanto siempre lo hemos de puntuar en espacio. (fol avii^v)

Domingo Marcos no dedica más explicación a ningún otro tipo de puntillo, pero en consonancia con la exhaustividad del resto del tratado, acaba el capítulo con tres folios casi al completo ocupados por una extensa colección de ejemplos musicales para todo tipo de puntillos, de todas las clases mencionadas (incluso con categorías combinadas en el mismo ejemplo: “punto de división y alteración”) y en todo tipo de mensuraciones, convenientemente rotulados aunque en apariencia un tanto desordenados (fols. a vii^v - viii^v). En realidad los ejemplos se organizan en cuatro bloques consecutivos:

²⁷⁴ Véase sobre este asunto W. Apel, *The Notation of Polyphonic music 900-1600*, p. 116.

- primero en un breve bloque inicial que los ordena por tipo de punto: punto de aumentación, seguido de división, perfección reducción y alteración.
- después un segundo bloque más extenso dedicado a los puntos de división y alteración en diversas mensuraciones, con ejemplos de figuras progresivamente menores.
- un tercer bloque con ejemplos de puntos de perfección y alteración.
- y un cuarto y último bloque con puntos de reducción, división y alteración.

Como sucede para el caso de otras secciones de la *Sumula*, una muy pequeña muestra de ejemplos de puntos similar a esta, aunque a modo de pálido reflejo por su escasez, se encuentra en el *Portus musice* de Diego del Puerto. La exposición de ejemplos de puntitos que realiza Marcos Durán en la *Sumula*, por su extensión y variedad es particularmente notable. Se puede relacionar inicialmente con la que presenta Gafurio en su *Practica musice* (II.12), aunque sólo en apariencia, pues no coinciden ni en el planteamiento ni en el contenido. Gafurio incluso añade un “punctus translationis seu transportationis” que Domingo Marcos no considera. Para ilustrar la materia Gafurio expone dos ejemplos musicales para dos voces (*Cantus* y *Tenor*) que comenta, mientras que el planteamiento de Domingo Marcos como hemos indicado consiste en numerosos ejemplos para una sola voz, rotulados pero sin comentar. Este planteamiento de hecho es comparable en el contexto español con la exposición que realiza Francisco Tovar muy pocos años después. Tovar dedica una detallada explicación textual a cada tipo de punto, junto con ejemplos musicales para cada caso. Desafortunadamente, la impresión del tratado sólo incluye las líneas de los pentagramas, sin las figuras musicales que se debían añadir a mano, ausentes de los ejemplares que hemos podido consultar. Por lo que no es posible comparar estos ejemplos con los presentes en las obras de Marcos Durán y de Diego del Puerto.

En cuanto al concepto de síncopa, el tratamiento de Domingo Marcos es también particular por la atención que le dedica. La completa definición se realiza curiosamente en latín, y es un compendio de diversos términos localizables en múltiples contextos de la tratadística musical del momento:

Sincopa est quasi ablatio vel remotio figure vel note de medio temporis vel mensure. vel sincopa est interpositio quasi quies media suspensa, in medio temporis facta.²⁷⁵ O síncopa es cuando en medio de un compás cantamos otro o más. E va suspenso desde la mitad del primer compás. E al fin entérase con otro medio antes del postrimero punto o compás. *Item* tenemos síncopa al contar y al cantar, e al contar y al cantar [sic] (fol. b ii^Y-b iii).

²⁷⁵ “Es casi llevarse, o remover una figura o nota de mitad del tiempo o compás, o síncopa es la inserción de un silencio casi medio suspendido, hecho en medio del tiempo.”

Nuestro autor reúne en esta definición varios términos usados anteriormente en otros ámbitos de la teoría musical, pero diferentes del caso de la síncopa: “ablatio”, “remotio”, “interpositio”, “suspensa”. Todos ellos son utilizados por los teóricos a lo largo del siglo XV en referencia a asuntos diversos (suspensión de la nota o de la voz, en relación al efecto de consonancia o disonancia; remoción del valor de una nota en imperfección; interposición de unas especies de contrapunto entre otras), pero para la definición de la síncopa sólo se localiza anteriormente el uso del término “ablatio” en un par de fuentes que copian obras del que aparenta ser el mismo autor anónimo, en este siglo XV:

De syncopatione. Ubi sciendum quod secundum musicum syncopatio sic diffinitur: Est valoris notarum ablatio cujus due sunt species, scilicet semiditas et diminutio. (Anónimo XII, *Tractatus de musica compendium cantus figurati* I.11)²⁷⁶

Sincopatio describitur sic: est valoris ablatio, cuius duae [sunt] species, scilicet semiditas et diminutio. (*Tractatus de musica compendium cantus figurati*, I.13)²⁷⁷

Domingo Marcos demuestra con su definición estar al tanto de la importancia que a este tema se daba en los tratados de su tiempo, como se prueba por las extensas explicaciones al respecto de autores como Ugolino de Urbieto, Prosdocimo de Beldemandis o Franchino Gafurio. Quizás como reflejo de esa importancia, Domingo decide incluir la definición en latín en un tratado escrito casi exclusivamente en castellano. No obstante, el tratamiento del tema que propone Marcos Durán es un tanto particular. Los autores europeos centran generalmente su definición de la síncopa a partir de la división (la “reducción”) de las figuras musicales en otras menores lo que permite este efecto de síncopa. Ejemplos típicos de las definiciones más extendidas en este sentido son los siguientes:

Sequitur de sincopa, unde sincopa est divisio circumquaque figurae per partes separatas quae numerando perfectiones ad invicem reducuntur (Ugolino de Urbieto, *Declaratio musicae disciplinae*, III.VIII.1).

Item notandum, quod si punctus ponatur inter duas breves dividit modum, nisi forte breves ille forent de tempore imperfecto post quas vel ante quas reperiretur aliqua semibrevis sola que per sincopam ad dictam brevem punto perfectionis punctatam reduceretur. (Prosdocimo de Beldemandis, *Expositiones tractatus practice cantus mensurabilis magistri Johannis de Muris*, LIII).

Sequitur de sincopa. Unde sincopa est divisio circumquaque figurae, id est notae, per partes, scilicet a punto separatas, quae numerando perfectiones ad invicem reducuntur. Et potest fieri in modo, tempore et prolatione. (Antonius de Luca, *Ars cantus figurati*, II.11)

²⁷⁶ GS III, p. 483.

²⁷⁷ J. Palmer, "A Late Fifteenth-Century Anonymous Mensuration Treatise (Ssp) Salzburg, Erzabtei St. Peter, a VI 44", p. 101.

En cambio, para Domingo Marcos la síncopa se debe entender a otro nivel: de su definición se deduce que el efecto de síncopa se produce a nivel de unidad de pulsación, o compás. En efecto, según este autor la síncopa se produce cuando a la mitad de una pulsación se interpone otro compás entero, el cual provoca así el desplazamiento rítmico de la pulsación hasta que de nuevo, al final del fragmento sincopado (“ante del postrimero punto o compás”) otra figura de medio compás complete (“entérase”) la medida de la música para volver a la pulsación normal. De esta definición se deriva principalmente un tipo de síncopa simple, basada en principio en la mitad de la unidad de pulsación, lo que dejaría fuera las posibilidades que implican las definiciones de los autores europeos, basadas en realizar síncopa sobre diversos tipos de figuras musicales, menores de lo que sería la breve o la semibreve de la pulsación de Domingo Marcos. Seguramente la definición de la *Sumula* resulta más acorde a la práctica habitual que sus lectores se podían encontrar en su actividad musical cotidiana. Llama la atención también en este sentido la expresión que cierra la definición: “tenemos síncopa al contar y al cantar, y al contar y cantar”. La repetición de los términos en el mismo orden tiene que ser un error de imprenta, pues si el texto correcto fuese “tenemos síncopa al contar y cantar, y al *cantar y contar*”, se podría entender mejor, ya que se seguiría que Domingo Marcos avisa de la posibilidad de realizar síncopas cuando se lee música escrita, pero también cuando se improvisa.

Sobre la síncopa no aporta Domingo Marcos más información en este punto, pero en cambio se vuelve a encontrar el término más adelante, precisamente cuando trata sobre las especies disonantes, las cuales son admisibles precisamente en síncopa:

Disonantes, discordantes y falsas son estas nueve: ij, iiij, vij, ix, xj, xiiij, xvj, xvij, xxj.²⁷⁸
Estas pasan en síncopas y cláusulas en que la mitad son falsas. También pasan en disminución, que por su brevedad de tiempo en pasar presto no las sentimos (fol. b iv).

Marcos Durán acepta la disonancia en síncopa, tal como ya había escrito Goscalcus de manera incluso más detallada en cuanto al valor de la disonancia en síncopa, que para este autor debe ser siempre menor que la mitad del valor de la consonancia:

²⁷⁸ En la discutida clasificación de la cuarta entre los teóricos, Marcos Durán se sitúa al lado de Tinctoris y Gafurio, considerando este intervalo disonante, frente al grupo inmediatamente posterior de teóricos que por contra considerarán la cuarta como consonancia perfecta, desde Pietro Aaron hasta Salinas (con la excepción de Glareano). El mismo Salinas será el primero en establecer la identidad de cuarta y quinta por su identidad como inversiones dentro de la octava (*De musica*, II-XV: «*Sed si consonantiae componantur cum alijs consonantijs, fieri aliud consonantiae genus. Et sciendum est, quod Diapente ex simplicibus solum componitur cum Diatessaron, ex quibus fit Diapason, sicut dupla ex sesquialtera, et sesquitertia.*») Y más adelante en el capítulo XXV: «*Et multo manifestius experimur Diapente, et Diatessaron esse tanquam germanas gemellas eodem partu aeditas a Diapason; et solum quantitate differre, quoniam altera minor, altera maior sit.*» La práctica extendida del fabordón con su insistencia en el uso de cuartas paralelas sería la causa de esta “rehabilitación” de la cuarta como consonancia, dado que al no pertenecer a las consonancias perfectas, era perfectamente lícito usarlas en paralelo en el fabordón. Ver al respecto S. Gut, “La Notion de Consonance chez les Theoriciens du Moyen Age”, p.22 y ss. De hecho, el propio Marcos Durán admite la posibilidad de ubicar el intervalo de cuarta por encima de una quinta justa, con lo que se completa una octava entre las tres voces (fol. b v').

Item notandum est quod licet quamlibet consonanciam a voce dissonante incipere et finire, dum tamen illa vox sit minoris valoris medietate illius consonancie; potest tamen esse equalis in sincopando (O. Ellsworth, *The Berkeley Manuscript*, p. 132).

Para acabar con las técnicas de modificación de los valores de las figuras musicales, Domingo Marcos considera oportuno resumir en el capítulo XXIII (fol. b iii) las nociones generales que explican los diversos casos en los que se da el fenómeno de la alteración en las figuras musicales, a pesar de que figuras alteradas ya se han encontrado en los numerosos ejemplos anteriores del tratado.

Estas figuras alteradas en la *Sumula* aparecen en dos ejemplos con una peculiaridad destacada: un número dos escrito encima de la nota que debe ser alterada. En el folio a vi encontramos el citado número 2 encima de las semibreves ligadas y alteradas hacia el final del pautado (Ilus. 8):

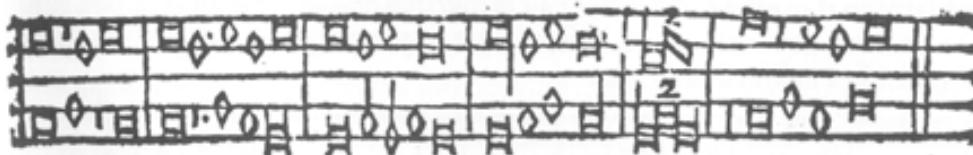
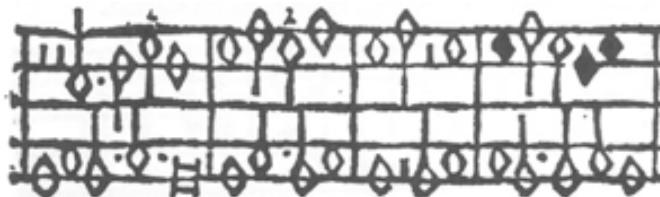


Ilustración 8. Indicación de semibreves alteradas mediante un 2 en la *Sumula*

Un poco más adelante, en el folio a vi^v el número “2” lo encontramos encima de unas mínimas, en el primer y segundo ejemplo de esta línea, a las cuales por tanto se deberá igualmente aplicar el principio de alteración que en el caso de las semibreves. El número aparece sobre la tercera (cortado seguramente por defecto del facsímil) y la quinta mínima (Ej. 7).

Ejemplo 7. *Sumula*: indicación de mínimas alteradas con número (a) y transcripción (b)

a.



b.



La indicación de la alteración de la mínima mediante el número 2, obliga a doblar su duración y a considerar como *brevis recta* la primera del ejemplo, efecto que se produce de la misma manera en las semibreves del ejemplo que le sigue.

La alteración indicada con un número podría parecer un recurso apropiado tan sólo para un libro de teoría, por lo que no sorprende encontrarlo de nuevo usado en el ejemplo polifónico final del tratado, en el que Domingo Marcos expone una composición a tres voces para practicar las “proporciones más usadas”. Tanto en el Tenor como en el Tiple de este ejemplo, se pueden localizar sendas mínimas con este número dos encima. Pero en realidad, este uso de un número para advertir de la alteración de las notas se puede también localizar en la producción musical española del momento. En el Cancionero Musical de la Colombina, aparecen semibreves alteradas e indicadas mediante un 2 en dos piezas: las anónimas *Reyna muy esclarecida* (CMC 64) y *Buenas nuevas de alegría* (CMC 65). Los números aparecen en todas las voces excepto en el Tiple de la segunda pieza (Ilus. 9).

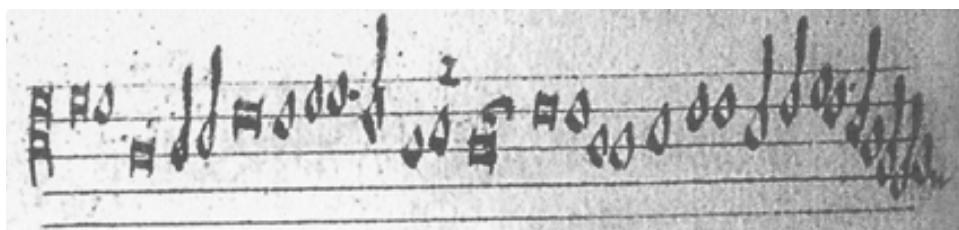


Ilustración 9. Indicación de semibreve alterada mediante un 2 (CMC 64)

Todavía citaremos otra fuente española en la que se usa el número 2 para indicar la alteración de la semibreve, en este caso en un mayor número de piezas, y es el Cancionero Musical de Palacio (un ejemplo en la Ilus. 10). Hemos contabilizado hasta catorce piezas en las que se utiliza este recurso, lo cual evidencia que era algo relativamente habitual entre los copistas españoles.

También en el Cancionero de Barcelona, que copia música religiosa del cambio de siglo, aparece algún ejemplo de esta semibreve con un 2 encima (fol. CCCii). Por tanto, el uso de un número 2 para indicar alteración, al menos para el caso de la semibreve, se revela como un recurso común en los años de Marcos Durán y en los de confección del Cancionero Musical de Palacio, no sólo en los textos teóricos sino en las fuentes prácticas, un recurso además generalizable a más centros en la Península: unos pocos años más tarde, Martínez de Bizcargui utiliza el mismo recurso en su *Arte de canto llano y contrapunto*, editado en 1508 en Zaragoza y reeditado en 1511 en Burgos (fol. c i^v).



Ilustración 10. Semibreves alteradas mediante un número (CMP 3)

Volviendo a la definición que ofrece Marcos Durán del fenómeno de la alteración, señalemos que ésta se deriva directamente del concepto más extendido en la tratadística, que es recogido de primera mano de la doctrina de Johannes de Muris y se repite en la obra de los autores europeos a lo largo de todo el siglo XV.²⁷⁹ Esta definición, que Domingo Marcos traduce al castellano, se fundamenta en la duplicación del valor de la nota cuando se altera:

Alterar es medio por medio doblar, acrecentando el valor a qualquiera figura de manera que si valía un compás, valga dos. E si valía dos, que valga quatro, *et sic de aliis numeris, quia hec dictio alter semper dicitur de duobus, inde altera.* (fol. b iii)

Este breve capítulo sobre la alteración en la *Sumula* de hecho funciona a modo de resumen en el que se explica la lógica general de la alteración, para entender en sí el concepto independientemente de las mensuraciones concretas en las que ya se expuso en capítulos anteriores. Y por ello, Domingo Marcos ilustra la explicación con una ordenada serie de ejemplos musicales, presentando casos de alteración con intervención de figuras que abarcan desde la máxima hasta la mínima. Aunque en la teoría y en su definición Marcos Durán acepte la alteración “sobre cualquier figura”, en las fuentes prácticas se aplica como mucho hasta la semibreve.

²⁷⁹ Recordemos que Johannes de Muris es autor conocido y citado explícitamente como autoridad por diversos autores españoles del siglo XV: Fernand Estevan, el anónimo sevillano del manuscrito del Escorial, Ramos de Pareja, Domingo Marcos, Francisco Escobar y Martínez de Bizcargui (véase el Capítulo I). En el caso de Domingo Marcos, en su *Comento sobre Lux Bella* (fol. c vii^v) además lo menciona en la discusión sobre la diferencia entre música mensurable e inmensurable. Véase al inicio de este apartado.

Para finalizar lo que constituye el tratado de canto de órgano, Domingo Marcos ofrece una recopilación de consejos y nociones prácticas como recordatorio de algunas ideas expuestas a lo largo de los capítulos anteriores, que son una buena muestra del pensamiento práctico y sintético de nuestro autor (fol. b iii^v). Un par de nociones interesantes vale la pena destacar de estas variadas recomendaciones, por otro lado bien claras y evidentes. En primer lugar la idea fundamental de que el Tenor en una pieza polifónica sirve para dar el tono de la misma:

Item los tonos en el canto de órgano se conocen en el Tenor, porque se ha en lugar de canto llano. E por eso se dice Tenor, que todas las voces tienen en él fundamento, que dependen del *mediate vel immediate*, y él tiene a todas.

E como el canto de órgano no es sino contrapunto puntado, el cual va sobre el canto llano, así todas las bozes del canto de órgano van y se fundan sobre el tenor. *Et ideo dicitur tenor a tenendo, quia omnes voces tenet atque sustentat.*²⁸⁰

Este concepto, de suma importancia para los músicos del momento que cantaban en un servicio religioso, por la ordenación que deben seguir los tonos de las diversas partes cantadas del mismo, ha provocado en nuestros tiempos profundos debates en cuanto a la aplicabilidad de los conceptos modales del canto llano a la polifonía del Renacimiento musical, especialmente a la de nueva composición, más independiente respecto a la obligación de seguir un Tenor dado.²⁸¹ Domingo Marcos simplifica el problema, pues al otorgar el papel de fundamento y director al Tenor sobre el que se va a construir la polifonía, claramente expresa la necesidad de que el canto de órgano, “que no es sino contrapunto puntado” siga forzosamente la modalidad del Tenor sobre el que se está cantando. Esta posición es razonable si se admite que nuestro autor está tratando de polifonía más o menos simple realizada sobre un Tenor dado, incluso a partir del uso de las tablas interválicas y de solmisación que aparecen más adelante en la misma *Sumula*. Obviamente, Domingo Marcos no está aquí dirigiéndose a músicos que deban “componer” o crear toda una obra polifónica partiendo de cero, sino a cantores que utilizarán la modalidad del Tenor sobre el que cantan como fundamento para garantizar tanto la corrección de las sonoridades producidas (gracias al respeto del modo del Tenor como además a la práctica de las sonoridades obtenidas con las tablas citadas) como la adecuación del resultado sonoro al contexto modal de las diferentes secciones litúrgicas

²⁸⁰ Notemos que Marcos Durán sigue la corriente principal del momento de hablar de “tonos” en el lugar de lo que hoy en día los estudiosos denominan “modos”.

²⁸¹ La figura de referencia en este debate es Harold Powers, cuya obra ha sido discutida y glosada a modo de homenaje en el volumen *Tonal structures in Early Music*, editado por Cristle Collins Judd (New York, 1989). La importancia de los conceptos modales no eran en estos tiempos aplicables tan sólo al contexto vocal y eclesiástico: sólo hay que recordar los rudimentos de teoría modal que se pueden encontrar en los tratados de vihuela españoles, por ejemplo. Véase en el volumen citado a este respecto F. Wiering, “Internal and External Views of the Modes”, p. 96.

en que se aplicará la polifonía.²⁸² En todo caso cabe echar de menos las “composturas” que promete Domingo Marcos que se verán contenidas en la *Sumula*, pues no llegan a aparecer. Tan sólo el ejemplo polifónico final *Cum Sancto Spiritu*, que ya hemos señalado, da una idea de la aplicación de la norma sobre modalidad citada, pues en efecto el modo tercero del Tenor parece ser el que gobierna el desarrollo global de la polifonía de la pieza.

También es interesante la última recomendación de Domingo Marcos al respecto de la ordenación de la letra en la polifonía, “como en el canto llano”, pues son escasos los testimonios acerca de este problema en el siglo XV:

«Item la letra ordenamos *servatis servandis* como en el canto llano. Algunas veces pasa la melodía de cada voz haciendo su melodía o pneuma en bozes que puede entrar letra, pero esto se sufre en disminución por la brevidad de las figuras, que en las figuras mayores no se sufre este modo de proceder.»

De hecho, los comentarios más antiguos entre los teóricos musicales sobre este tema se habían localizado en primer lugar en las obras de Lanfranco (*Scintille di musica*, 1533), Vicentino (*L'antica musica ridotta alla moderna pratica*, 1555) y Zarlino (*Istitutioni harmoniche*, 1558). Pero Don Harrán sacó en su momento a la luz nuevas fuentes que demuestran el interés de los autores por discutir este problema tan práctico que hacen retroceder el asunto hasta mediados del siglo XV, por lo que los escuetos comentarios de Marcos Durán en la *Sumula*, en definitiva se inscriben en esta problemática que como vemos ya se arrastraba como mínimo desde medio siglo antes.²⁸³ No queda muy claro si lo que está sugiriendo Domingo Marcos en su breve indicación es la posibilidad de tratar libremente la letra respecto a la música en el caso de la música con disminuciones, pues éstas dificultan (“sufren”) por “su brevedad” el colocar correctamente las sílabas en las notas o neumas. Por lo demás, queda claro del texto de Marcos Durán que la colocación del texto en la música polifónica en sus años seguía en definitiva las mismas convenciones a las que estaban acostumbrados los cantantes en el canto llano.

²⁸² Por tanto Domingo Marcos queda al margen de las polémicas que de hecho surgirán entre los tratadistas a lo largo del siglo XVI respecto a la preeminencia de las diferentes voces a la hora de componer polifonía, y que en nuestros días además ha originado el debate entre composición sucesiva y composición simultanea. Sobre todas estas cuestiones es iluminadora la amplia discusión de J. A. Owens en *Composers at work*, pp. 19-21, *passim*.

²⁸³ D. Harrán “In Pursuit of Origins: The Earliest Writing on Text Underlay (c. 1440)”, p. 217.

A modo de conclusión, hemos podido comprobar cómo la teoría del canto figurado en el tratado de Domingo Marcos se sitúa a la par de la tratadística europea del momento, con la que comparte nociones fundamentales heredadas en definitiva de las autoridades comunes que hemos ido exponiendo. La riqueza de variantes en las figuras musicales que nos presentan los tratadistas españoles discutidos delata el rico pasado en cuanto a la circulación de fuentes musicales por la Península Ibérica, la cual en los siglos anteriores participó de la vida intelectual que hizo evolucionar un aspecto fundamental en la cultura musical occidental, a saber: la representación del sonido y del ritmo musical. Así lo demuestran las importantes fuentes musicales autóctonas de los siglos previos a la obra de Domingo Marcos, algo que no necesita ulterior demostración. Pero esta misma imprecisión en cuanto al uso de las figuras diminutas que se evidencia en las explicaciones de los diversos autores españoles de este final del siglo XV, sugiere también un escenario en el que los propios teóricos tratan este tipo de figuras como algo poco habitual en la escritura de la música, aunque no en la práctica real. Si aceptamos, a determinados niveles, un predominio de la polifonía improvisada en España hasta llegado los años de la *Sumula*, puede entenderse la escasa producción de tratados de canto de órgano, puesto que hasta entonces no debía resultar demasiado relevante profundizar en las complejidades de la lectura rítmica, salvo en el contexto de las capillas reales. Las disminuciones melódicas en general se realizarían de manera improvisada y se aprenderían y transmitirían por vía fundamentalmente oral.

Pero llegado el final del siglo XV, un autor como Domingo Marcos dedica una parte importante de su tratado a detallar el uso de numerosas figuras, puntillos, pausas, técnicas de alteración de los valores, y proporciona abundantes ejemplos de todo ello, subrayando así la importancia que ya tenía en su entorno una correcta lectura de ritmos complejos sobre los que no obstante se debía poder seguir improvisando, siguiendo una tradición bien establecida. Debemos sumar a esta idea además la notable ausencia en la *Sumula* de explicaciones prolíficas sobre proporciones complejas, que en cambio son características de otros autores como Tinctoris y Gafurio. Ambas circunstancias reflejan un conocimiento sin duda importante de la lectura de la música medida en España en estos años, pero al mismo tiempo una escasa presencia de polifonía con relaciones proporcionales complejas entre voces. En el campo profesional en que se debía desenvolver Domingo Marcos, el canto polifónico podría llegar a incluir disminuciones rítmicas complejas, seguramente por lo general improvisadas, y posiblemente diversas respecto a las sutilezas de la polifonía franco-flamenca del momento, asociables por lo general a la composición por escrito y en especial al contrapunto imitativo.

La música polifónica en los años de Domingo Marcos podía ser por tanto más o menos compleja a nivel rítmico, en función del contexto en que se interpretaba. Se han documentado en diversos lugares de Europa y en los decenios finales del siglo XV, las quejas de aquellos que protestaban por la polifonía rítmicamente sofisticada por ser poco adecuada al servicio divino, al mismo tiempo que admitían la posibilidad de usar en cambio un contrapunto sencillo sin problema en ese mismo contexto. Parece demostrado que la oposición al contrapunto elaborado era un hecho real en esos años, y

de ahí la defensa de la polifonía que realiza Tinctoris en su *Complexus effectuum musices* de 1475. Pero en el contexto español parece razonable admitir que las complejidades rítmicas más extremas del contrapunto franco-flamenco no arraigaron en la práctica habitual. En los reinos hispanos, una práctica local polifónica improvisada, homofónica en su fundamento, estaba bien consolidada, sin que conste que llegase a suscitar el rechazo que se observa en otras partes, en las que se desarrollaban prácticas polifónicas más complejas. En las capillas de las catedrales y otros establecimientos religiosos españoles cantaban codo con codo músicos bien formados, con otros que tan sólo lo hacían “por uso”, tal como denunciaba el autor anónimo sevillano del tratado del Escorial. De tales formaciones no se debía esperar una polifonía muy intrincada, que además hubiese sido inapropiada para el contexto, lo cual no es óbice, como ya se indicó, para que en el caso de las capillas reales la situación fuese diferente.

En definitiva, la extensión y notable orden sistemático del capítulo de canto de órgano en la *Sumula* es suficientemente importante como para respaldar la idea de un cambio de tendencia en aquellos años en cuanto a la importancia del ritmo en la polifonía del momento, una polifonía cada vez más fijada por escrito y por ello susceptible de presentar mayores complejidades incluso en el entorno del uso litúrgico, aunque sin llegar a los extremos que, especialmente con el uso de las proporciones complejas, alcanzarían los autores franco-flamencos y sus epígonos.

Capítulo IV. Contrapunto “del viso” y la tradición de tablas de intervalos consonantes en España

La sección que completa la parte teórica de la *Sumula de canto de organo* concluye con una colección de tablas de intervalos consonantes para realizar polifonía a tres y cuatro voces, seguida de una extensa colección de tablas de deducciones diatónicas y deducciones de conjuntas para el contrapunto. Mientras que estas últimas serán estudiadas en el siguiente capítulo, en el presente nos centraremos en las tablas correspondientes a los intervalos consonantes en el contrapunto, estudiándolas en relación al contexto español, europeo y a los testimonios relevantes del momento para este tipo de mecanismos de exposición teórica. Estas relaciones de consonancias tienen un papel destacado en la producción teórica española a finales del siglo XV, y se relacionan con una práctica particular tal cual es el contrapunto improvisado sobre un canto dado. A los testimonios ya conocidos en estos tratados, en su mayoría impresos, y que no han recibido prácticamente atención hasta el momento, se ha venido a sumar recientemente una colección de tablas similares manuscritas, con combinaciones también para tres y cuatro voces, en las hojas añadidas a un ejemplar del tratado *Practica Musice* de Franchino Gafurio, editado en Brujas en 1497 y conservado en la Biblioteca de la Universidad de Salamanca (incunable BG – I.155), tablas además encabezadas a nombre de Juan de Urrede.

Este ejemplar salió a la luz en 2008, y sólo recientemente ha sido publicada una descripción somera de su contenido.²⁸⁴ Nos proponemos contextualizar y comentar más a fondo estas tablas junto con las presentes en la *Sumula* de Marcos Durán, las más cercanas por su nivel de detalle, así como por el contexto y la posible utilidad práctica que pudieron proporcionar. Estudiando estos testimonios en conjunto y relacionándolos con la producción teórica europea contemporánea, se podrán entender como la sistematización por escrito de un escenario de práctica polifónica vocal improvisada especialmente desarrollada en España en el siglo XV, basada en unas sonoridades complejas y flexibles, diferenciables de otras técnicas más estereotipadas como el fabordón, en uso no obstante en determinados contextos litúrgicos. Por otra parte, veremos que este escenario será confirmado y descrito con detalle en los tratados posteriores del siglo XVI.²⁸⁵

²⁸⁴ T. Knighton, «Gaffurius, Urrede and Studying Music at Salamanca University Around 1500», pp. 11–36.

²⁸⁵ La práctica del canto improvisado a voces se debe entender presente no sólo del ámbito eclesiástico, sino también en el civil, como se puede constatar ampliamente en los testimonios literarios del momento. Este es un punto en el que aquí no nos detendremos, pero no dejaremos de citar algunos autores que, a lo largo de todo el siglo XV, mencionan en sus obras poéticas o dramáticas el canto a voces y lo ubican fuera del ámbito religioso, señalando incluso por su nombre las diversas voces de polifonía (Tenor, Tiple, Contras altas y Contras bajas): el Marqués de Santillana (1398 – 1458), Juan de Mena (1411 – 1456), Gómez Manrique (1412 – 1490), Fray Ambrosio Montesino (1444? – 1514), la escritora Florencia Pinar (fl. s. XV), en el Cancionero General, y especialmente las muy numerosas citas en la obra

1. Redes de transmisión de la teoría del “contrapunto” en Europa y España en los siglos XIV y XV

Como ya se discutió en el Capítulo II, en la teoría musical del primer Renacimiento, el contrapunto se distingue, tanto en las definiciones de los tratados españoles como en los planes de estudios superiores del momento, de las materias de música “especulativa”, canto llano y canto de órgano. En el relato tradicional de la Historia de la Teoría del Contrapunto, éste se había considerado preferentemente como una técnica de composición escrita, asociada siempre a la figura del compositor como máximo exponente del músico en toda su realización artística. Esta visión, claramente decimononónica y romántica, al aplicarse de manera anacrónica a los siglos medievales o renacentistas, ha situado en el foco de atención sobre aquellos teóricos que, por la relevancia de su obra, podían asimilarse a las figuras capitales de la Historia de la Música, relegando a un segundo plano, o incluso haciendo desaparecer de la vista los numerosos tratados (a menudo anónimos) o los tratadistas que explicaban el contrapunto de maneras alternativas. Esto es especialmente importante al considerar la tratadística española del siglo XV, en la que las definiciones de “contrapunto” van casi siempre asociadas de alguna forma a el concepto de “canto del viso”, o canto a la vista, indicando así la relación de este contrapunto con una práctica de polifonía improvisada, en la cual el aspecto oral tiene la mayor importancia. En la línea actual de revalorización de las tradiciones de transmisión oral de la práctica y la teoría musical, es tiempo ya de reconsiderar la peculiar producción teórica española sobre el contrapunto, e intentar dilucidar cómo se llega a este punto de diferenciación respecto a otras tradiciones europeas del momento, especialmente la más favorecida por la historiografía tradicional: la de los autores renacentistas activos en el Norte de Italia.

La práctica de este contrapunto improvisado requiere de unas herramientas de sistematización que en el caso concreto de los tratados españoles se materializan en forma de tablas, en las que se exponen los intervalos consonantes a utilizar en el contrapunto de dos maneras diferentes: en forma de intervalo numérico, que estudiamos en este capítulo, y en forma de sílaba consonante de solmisación, objeto de estudio del próximo. Pero existe desde luego una tercera manera de organizar el estudio del contrapunto, que es la que la historiografía tradicional ha considerado como la principal de estos tiempos, consistente en enunciar una serie de reglas de movimiento horizontal para parejas de voces que contrapuntan. El dúo de tenor y discanto es el par fundamental, cuya sucesión de intervalos verticales enlazados (especialmente en las cadencias melódicas o cláusulas) constituye el principal objeto de estudio del contrapunto como materia en sus orígenes. Esta tradición teórica no es la dominante en España, y por ello está presente casi de manera testimonial en los tratados españoles de

de Gil Vicente (h. 1465 – 1536/7), entre las que destaca la famosa de la *Tragicomedia de las Cortes de Júpiter* de 1519. Son testimonios irrefutables de la presencia e importancia del canto polifónico entre las clases altas de la sociedad española y en la vida cultural del momento, y testimonio de lo común que era el conocimiento de la terminología técnica sobre el canto y las diversas voces.

finales del siglo XV, pero no es en absoluto desconocida puesto que se puede localizar en diversos testimonios conservados de todo el siglo. En éstos, tras enumerar las especies o intervalos propios del contrapunto, se enuncian brevemente esas reglas de movimiento comunes a la tratadística europea del momento.

Sirva como ejemplo típico las reglas presentes en un manuscrito conservado en la Catedral de Gerona (Ms 91, hacia 1400),²⁸⁶ escritas en latín en el original, que resumimos así:

- Empezar y acabar el contrapunto siempre por especie perfecta.
- No hacer dos especies perfectas similares seguidas («Ratio est ista, quia cantus ille tabernicus appellatur et non ecclesiasticus»).
- Se permite hacer dos, tres o cuatro especies imperfectas diferentes seguidas.
- Tras la última consonancia imperfecta, debe seguir una perfecta.
- Se especifica el movimiento de resolución obligada de ciertos intervalos.
- Las especies se deben suceder por la especie más inmediata posible (tras unísono hacer tercera, luego quinta, etc.).²⁸⁷
- El contrapunto se debe realizar con las especies más próximas posibles.
- No se debe hacer *fa* contra *mi*, ni al contrario.

Este conjunto de reglas elementales que caracterizan la producción teórica sobre contrapunto del siglo XV, tienen su origen en el siglo anterior en centros de desarrollo europeos en absoluto ajenos a contactos con España. ¿Cuáles son éstos y cuál es la posible vía de difusión de estos conceptos hacia la Península Ibérica?

Los focos tradicionalmente señalados como principales para el desarrollo de la teoría del contrapunto, a partir del siglo XIV, se localizan en la zona de contacto franco-italiana, desde la rica corte papal de Aviñón, donde se encontraba establecida desde el 1309 y cuyo gusto por el fasto favoreció el desarrollo de obras polifónicas, asociadas a la gran ceremonia pública, hasta las igualmente ricas cortes de las ciudades norte-italianas, que absorben elementos del denominado *arte gallico* musical, y los combinan con la tradición polifónica local. La *chanson* cortesana se practicaba en las cortes de Milán, Verona o Padua, y la mezcla de elementos franceses e italianos en la producción musical se puede detectar ya en la más antigua colección polifónica conservada del Trecento, el *Codex Rossi*.²⁸⁸ Mientras que es posible relacionar directamente las enseñanzas de la teoría musical en la corte de Aviñón con estudiantes españoles,²⁸⁹ la

²⁸⁶ Editado por K. W. Gümpel y K-J Sachs. “Das Manuskript Girona 91 Und Sein Contrapunctus-Traktat.”, pp. 186–205.

²⁸⁷ En esta regla, el autor anónimo del manuscrito gerundense destaca especialmente la necesidad de subir medio tono el *fa* de una sexta *la-fa*, para resolver correctamente a la octava *sol-sol*. En el próximo capítulo veremos aparecer de manera recurrente esta nota alterada (en forma de “conjunta”) en numerosos autores españoles del siglo XV.

²⁸⁸ Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, Rossi 215. Véase B. Wilson, “Madrigal, lauda and local style in Trecento Florence”, p.139 y ss.

²⁸⁹ Así, véase por ejemplo M.C. Gómez, “‘De Arte Cantus’ De Johannes Pipudi, Sus ‘Regulae Contrapunctus’ y los apuntes de teoría de un estudiante catalán del siglo XIV”, 37–49. En las notas en

teoría musical italiana del Trecento por su parte se relaciona con el ambiente escolástico de las universidades de Padua o Bolonia,²⁹⁰ también frecuentadas por estudiantes españoles, como ya vimos en el Capítulo I. La familiaridad de los autores teóricos italianos con las teorías francesas de la notación musical implica que el surgimiento de esta teoría del contrapunto horizontal en este siglo no es sino producto de las tensiones entre una práctica italiana de improvisación polifónica, diversa y previa a las evoluciones teóricas, y una estética compositiva francesa en buena medida contrapuesta a esa práctica improvisada.

Como ha sintetizado Pirrota, la polifonía desarrollada en Francia y en Italia a lo largo del siglo XIV se basó pues en una mezcla de «elementos formales e ideales expresivos derivados de la vieja tradición feudal de la canción trovadoresca con la más técnica tradición [francesa] de música polifónica».²⁹¹ Es ejemplo notorio de esta mezcla cultural el hecho de que un texto considerado central en la transmisión de la teoría de este contrapunto, el tratado *Quilibet affectans* habitualmente atribuido al teórico francés Johannes de Muris, se haya transmitido sobre todo por medio de numerosas copias de origen italiano.²⁹² Pero debemos resistir la tentación de centrar el discurso únicamente en el área de contacto franco-italiana, pues desde sus orígenes el canto polifónico primitivo se practicaba en múltiples regiones de Europa, y lo mismo va a suceder con este nuevo contrapunto del siglo XIV. Tan solo sucede que aquéllas son las áreas mejor documentadas, ofreciendo una copia de fuentes conservadas, tanto teóricas como musicales, que permiten profundizar en tales prácticas. Pero para las restantes zonas de Europa, incluyendo los reinos de España, debemos buscar otros indicios que permitan comprobar la existencia de una práctica polifónica oral equiparable aunque no documentada, o indirectamente reflejada en los textos teóricos.

Precisamente, esta red norteña de transmisión de la teoría de la polifonía en el mismo siglo XIV se debe ampliar hacia el sur, para incluir el otro gran foco cultural del Trecento en Italia, la corte angevina de Nápoles, especialmente bajo el reinado de Roberto I (1309-1343). A pesar de que se perdió en su práctica totalidad la documentación que conservaba el archivo angevino-napolitano durante la Segunda Guerra Mundial, se han podido recabar diversos datos que retratan una compleja vida cultural por lo que se refiere a la teoría musical, siendo en estos años Nápoles lugar de

catalán copiadas al final del tratado identificado como nº 25 en el códice facticio 5-2-25 de la Biblioteca Colombina, un estudiante catalán enumera las sílabas consonantes (con el intervalo resultante) para una octava completa del *gamut* (de *Gamma ut* hasta *G sol re ut*), de manera similar a las tablas de consonancias para las deducciones que veremos ampliadas por extenso en la *Sumula*, y que estudiamos en el Capítulo V. Sobre Pipudi y estos tratados véase también el Capítulo anterior de este trabajo.

²⁹⁰ Sin que esto signifique, como vimos en los capítulos I y II, una enseñanza formal de esta teoría en la misma universidad. Pero no obstante la mezcla cultural era común en la zona, incluyendo la ciudad universitaria de Pavía, donde da testimonio la colección de tratados de Muris, Vitry y Marchetto de Padua del manuscrito 54.1 conservado en la Biblioteca de Newberry. Véase al respecto L. Marchi, “Music and university culture in late fourteenth-century Pavia: The manuscript Chicago, Newberry Library, Case ms 54. 1”, p. 163.

²⁹¹ N. Pirrota “Ars Nova and stil nuovo”, en *Music and Culture*, p.35-36.

²⁹² O. Huck, “Comporre nel primo Trecento. Lo stile nei madrigali di magister Piero, di Giovanni da Firenze e di Jacopo da Bologna”, p.84, nota 29. También S. Fuller, “Organum – discantus – contrapunctus in the Middle Ages”, p. 477.

encuentro de diversas figuras fundamentales en el desarrollo de esta disciplina provenientes de alejados focos culturales. Así, Marchettus de Padua, tras pasar por la corte papal de Aviñón fue invitado por el rey Roberto a Nápoles, donde pudo escribir su *Pomerium* entre 1317 y 1318 y dedicárselo al rey napolitano.²⁹³ En este tratado Marchettus materializa sus explicaciones detalladas y claramente influenciadas por el sistema franconiano, sistematizando por primera vez cómo es posible dividir la breve tanto de forma binaria como ternaria, y sobre todo expone las diferencias entre la práctica rítmica francesa y la italiana, posibilitando así el entendimiento actual de tales diferencias en la notación rítmica de las fuentes conservadas de este periodo. Parece claro que el impulso detrás de la obra de Marchettus provenía de la conciencia de la contraposición entre una específica práctica musical local, italiana, de una raíz melódica y rítmica popular o al menos profana, frente a la que se contraponía la producción francesa, generada en el ambiente intelectual escolástico parisino. Y esta es una preocupación que se rastrea en los autores italianos incluso un siglo más tarde, como sucede en la obra de Prodosco de Beldemandis de 1412, *Tractatus practice cantus mensurabilis ad modus Italicorum*, en la que se menciona explícitamente a Marchettus cuando trata de la defensa del lenguaje musical específicamente italiano, en peligro frente al dominio de la teoría francesa de las cuatro prolaciones.²⁹⁴

En el caso español, no se conserva testimonio similar a lo largo del siglo XIV que permita tener conocimiento de unas prácticas polifónicas autóctonas equiparables a las del Trecento italiano, ni una producción teórica como la que ejemplifica el caso de Marchettus de Padua, pero hay que contextualizar correctamente el problema. El ambiente social y cultural de los reinos peninsulares en este siglo es bien diverso del que se encuentra en el norte de Italia. En España no existe una situación comparable al complejo mosaico de poderes que se configura en esa zona, donde numerosas y ricas cortes dan oportunidad a otros tantos compositores de desarrollar una producción musical en plena competencia por los honores y recompensas que se derivan de su aceptación en dichas cortes. Para ello, se plasman por escrito las piezas, y se desarrolla desde los mismos inicios una retórica casi nacionalista de la mano del citado Marchettus, que establece las diferencias de la teoría musical italiana respecto a la francesa, especialmente por lo que se refiere a las cuestiones rítmicas. Pero la ausencia de tales testimonios en España no impide que se desarrolle una práctica polifónica diferente, basada en la improvisación de las voces del contrapunto, y con un fuerte componente de transmisión oral, como evidenciarán los testimonios posteriores del siglo XV que vamos a analizar en sucesivos capítulos.

Con mucha probabilidad, Marchettus pudo discutir y desarrollar las ideas plasmadas en su *Pomerium* aprovechando su coincidencia en Nápoles con el teórico agustino francés Petrus de San Dionisio. Éste, tras acompañar al rey napolitano en su viaje a Aviñón de 1319 a 1324, dejaría el servicio de Roberto I pasando a París, donde

²⁹³ C. Vivarelli, “Di una pretesa scuola napoletana: Sowing the Seeds of the Ars nova at the Court of Robert of Anjou”, p. 284 y ss.

²⁹⁴ A. Gallo, *La polifonia nel Medioevo*, p.65.

redactaría su propio *Tractatus de musica*, después de 1321. También es posible una coincidencia de Marchettus con Philippe de Vitry en Aviñón, en 1319, en el mismo viaje en el que junto a Petrus de San Dionisio acompañaba al rey angevino. Vitry dedicó un motete a Roberto I, *O canenda/Rex quem/Rex regum*, quizás indicio de contactos del teórico francés con la corte napolitana. En el caso de Nápoles, la ausencia de enseñanza del *quadrivium* en la Universidad (que había sido fundada en 1224 por el emperador Federico II) tuvo como consecuencia que el cultivo de la música como disciplina en esta época en Nápoles se restringiera al ambiente cortesano, y a algunas instituciones eclesiásticas y monásticas. Como ha señalado Carla Vivarelli, este hecho se puede además relacionar con la tradición de apoyo a la música trovadoresca iniciada por Carlos I de Nápoles (1266-1285) y que se prolongaría hasta el particular interés por la música francesa en Nápoles, en el cambio de siglo hacia el XV.²⁹⁵

En conexión con este foco cultural que fue Nápoles en el siglo XIV, hay que destacar la existencia de vínculos entre este reino y el de Aragón, que propició que durante décadas se registren músicos provenientes de Sicilia al servicio de los monarcas aragoneses, como Pedro IV el Ceremonioso (1319-1387), casado con Eleonor de Sicilia, favoreciendo así la transmisión de usos musicales entre ambas regiones. Intercambio que, tras decantarse por las relaciones con el área francesa de Aviñón en el reinado de Juan I de Aragón, decaerá un tanto durante el reinado de Martín I y Fernando de Trastámara, pero se acentuará en las décadas siguientes con la instauración del reino aragonés de Nápoles en 1442 bajo Alfonso el Magnánimo.²⁹⁶ Aunque los movimientos de ministriles por Europa durante los siglos XIV y XV han sido ciertamente estudiados durante las últimas décadas, incluyendo las conocidas como “escuelas de ministriles” o reuniones anuales de músicos en diversas poblaciones franco-flamencas y alemanas, no será posible concretar cómo estos mismos movimientos pudieron ayudar a la transmisión de ideas musicales o de la teoría que quizás pudo viajar asimismo con ellos – al menos de la mano de los más instruidos, ya que un gran número de estos ministriles eran en efecto analfabetos – más allá de la diseminación de los propios tratados teóricos

²⁹⁵ C. Vivarelli, *op. cit.* p. 295. La autora habla aquí de un interés en el Nápoles de finales del siglo XIV por el Ars subtilior, sin proporcionar más información al respecto. Sí que cita en cambio las noticias que el franciscano catalán Francesc Eiximenis da en su *Llibre de les dones* (escrito hacia 1396) del gusto que había entre las mujeres de la corte angevina de Nápoles “en temps del rei Robert” por las costumbres francesas, incluyendo el baile y la música; para el disgustado franciscano era reprobable que las napolitanas, en imitación de las mujeres francesas de la corte, gustasen «de cantar frances, guarguolaint, axi com fan les dones generoses en França, e de parlar de amors e de anemoraments». Eiximenis habla en esta obra también de los “polits cantars trencats e francesos”, donde el adjetivo “trencats” debe aludir a la técnica del hoquetus y por tanto a la polifonía.

²⁹⁶ M. C. Gómez Muntané, *La música en la casa real catalano-aragonesa durante los años 1336-1432*, pp. 28-44. Una puesta al día por la misma autora en *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 1, p. 237 y ss, quien destaca la gran afición a la música de Juan I, “el Amador de toda gentileza”, el cual presumía incluso de compositor (*op. cit.* p. 269). También en general, para la música en el reino Aragonés de Nápoles, A. Atlas, *Music at the Aragonese Court of Naples*, y para los aspectos culturales en general de la etapa aragonesa del *Regno* napolitano, es muy clarificadora la obra de J. H. Bentley, *Politics and Culture in Renaissance Naples*, especialmente los capítulos iniciales. Sobre las relaciones entre Aragón y Aviñón, K. Kreitner, *The Church Music of Fifteenth-century Spain*, pp. 26-27.

como objetos materiales.²⁹⁷ Un tratado puede moverse de lugar pero esto no garantiza un impacto concreto en el lugar de recepción, mientras que el movimiento de músicos en activo sí implica la transmisión efectiva de una manera de hacer música, con los postulados teóricos que se puedan deducir de su mismo oficio musical. La cita de autoridades en las obras teóricas, las cuales para el caso español ya fueron discutidas en el capítulo anterior, y aún mejor la cita de conceptos o textos concretos en las mismas, sí constituyen el mejor reflejo del impacto de los autores fuera de su círculo original de actividad.

En el último cuarto del siglo XV vuelve a destacar la corte del reino de Nápoles como foco receptor de ideas de importancia central, ahora bajo el dominio de Ferrante, hijo natural de Alfonso el Magnánimo, y continuador de la tarea iniciada por su padre en cuanto a dotar a su Corte de un esplendor cultural que, en lo musical, atrajo importantes personajes de la época, estableció contactos con las cortes del Norte de Italia, y por ello fue alabada por el famoso organista florentino Antonio Squarcialupi. En los años setenta de este siglo, coinciden en la ciudad personajes de la talla de Gafurio, Tinctoris y el español Bernardo Ycart, donde tienen ocasión de intercambiar sus ideas sobre teoría musical.²⁹⁸ A este conocido grupo de teóricos en Nápoles es necesario añadir ahora españoles de los que se tienen noticias, más allá de los que no conocemos pero sin duda debieron transitar entre Nápoles y España, llevando consigo los usos musicales y las novedades del momento. Personajes españoles que se relacionaron en Nápoles con los teóricos citados son por ejemplo Blasius Romerus de Poblet, o Jaume Borbó, tal como se discutió en el Capítulo I. Bernardo Ycart parece haber sido alumno en Mantua del teórico carmelita de origen flamenco Johannes Bonadies, profesor que había sido también de Gafurio en la misma ciudad.²⁹⁹ A su vez,

²⁹⁷ A estas escuelas periódicas de ministriles se pueden sumar como centros de difusión de la teoría musical la existencia de “escuelas continuas de ministriles” que se podrían localizar en ciudades como París o Brujas, a las cuales acudían músicos de toda Europa, documentadas en el siglo XIV y en el XV. Véase M. C. Gómez Muntané, “Minstrel schools in the late Middle Ages”, p. 213 y ss. Como indica la autora, sólo se ha documentado la asistencia de músicos franceses, flamencos o alemanes a estas escuelas, pero desde luego eran esos mismos músicos que luego retornaban a sus centros de actividad habitual por toda Europa, incluyendo España, Italia o Inglaterra, donde revertían los conocimientos adquiridos, las novedades del repertorio aprendidas y seguramente los conceptos teóricos que se asociaban a esas novedades musicales.

²⁹⁸ Bernardo Ycart procedía de la diócesis de Tortosa, como ya demostró un documento papal de 1487 (A. Atlas, *Music at the Aragonese Court of Naples*, p. 78). A. Planchart, sin duda por un previsible *lapsus calami* se confundió y adscribió a este catalán o valenciano, a la diócesis de Tarazona (“Music in the Christian courts of Spain”, p. 150). En otro error geográfico, este autor convierte al reconocido valenciano Calixto III en catalán (p. 157)

²⁹⁹ La condición de estudiante de Ycart, pero probablemente más su condición de español (por el tipo de usos musicales propios que debía demostrar), le valieron más de una reprimenda por parte de Johannes Hothby, en referencia al uso de cánones imitativos intrincados, o el de signos de bemol incorrectos como armadura. Véase J. Haar y J. Nádas, “Johannes de Anglia (John Hothby): Notes on His Career in Italy”, p.335-336. También G. D’Agostino, “Reading theorists for recovering “ghost” repertoires. Tinctoris, Gaffurio and the Neapolitan context”, p. 42 y A. Atlas, *Music at the Aragonese Court of Naples*, p. 77 y ss. Lo interesante es que Hothby afirma que Ycart incurren en tales incorrecciones, desde su punto de vista, influenciado por “algunos cantores”, es decir, por un uso práctico concreto (y real) más que por una teoría a respetar. Véase también C. A. Miller, “Early Gaffuriana: New Answers to Old Questions”, p. 379. Las noticias explícitas de la coincidencia de estos teóricos en Nápoles la proporciona de primera mano el biógrafo de Gafurio, Pantaleone Malegolo, quien escribió al respecto

Bonadies pudo ser discípulo en Brujas del también carmelita Johannes Hothby, cuyas enseñanzas testimonió copiadas en el Codex Faenza 117, junto a textos de Johannes de Muris, Johannes Ciconia y Philippus de Caserta. Hothby fue responsable de la defensa y mantenimiento de las tesis tradicionales boecianas y guidonianas, en firme disputa con las renovaciones que pretendía Ramos de Pareja, así como declarado admirador de la música de su compatriota Dunstable. Había llegado a Lucca en 1467, proveniente de Brujas, donde los carmelitas albergaban una capilla musical financiada por la compañía inglesa de Mercaderes.³⁰⁰ En Brujas debió tomar contacto con Dufay, antes de marchar a Italia, donde también en los años sesenta declara haber escuchado en Pavía al teórico cartujo originario de Namur (cerca de Lieja), Johannes Gallicus, a quien califica como *condiscipulus*. Hothby fue *magiscolus* en la Catedral de San Martín en Luca, de 1467 a 1487, y su actividad le generó un prestigio del cual es prueba un importante grupo de discípulos seguidores de su línea de pensamiento en Luca y su zona de influencia. Éstos transmiten su visión tradicionalista de la teoría musical en forma de copias de las mismas obras del autor inglés o de sus referentes, desde Isidoro hasta Guido, autores en la línea de la tradición boeciana, hasta Marchettus de Padua o Johannes de Muris. Y también en forma de producción musical, de la que son perfecto ejemplo las piezas contenidas en el manuscrito 238 del Arcivio di Stato de Luca. El grupo de teóricos tradicionalistas, defensores de los postulados de Boecio y Guido, tendrá continuidad histórica en la persona de Nicolás Burzio, copista y discípulo de Gallicus, y estridente opositor de Ramos de Pareja.³⁰¹

La importancia de una figura como Johannes Hothby por supuesto reside, además de en su propia obra, en este legado que deja a través de sus discípulos. Pero tal legado no es en última instancia sino producto de su condición de viajero que atraviesa Europa desde su Inglaterra natal, donde comienza su formación como músico, hasta Italia, pasando en su periplo por Francia, Alemania, e incluso según él afirma en su *Epistola*, por España.³⁰² Aunque desde luego, esta última afirmación cabe entenderla más bien como un recurso retórico para imponerse por encima de su adversario, el español Ramos de Pareja.

No hay noticia cierta y parece que no cabe esperar hallarla, del paso de Hothby por tierras españolas. Pero la “conexión inglesa” con los teóricos españoles no debe ser

de este asunto al final de su copia manuscrita del *Liber de harmonia instrumentalis* de 1497, conservada en la Biblioteca Comunale de Lodi (Ms. XXVIII A 9, fols. 5-130), así como en la versión posterior impresa de esta obra (Milán: Gottardo Ponzio, 1518).

³⁰⁰ R. Strohm, *The Lucca Choirbook*, vi. Del mismo autor, *The Rise of European Music, 1380-1500*, p. 240.

³⁰¹ J. Haar y J. Nádas, *op. cit.* p.304. Véase más adelante la discusión en el Capítulo V. En el periplo de Hothby por Europa, A. Seay propuso una estancia de este autor en Florencia en los años 1460, en base a una carta del inglés a Lorenzo de Medici. También propone este autor una posible coincidencia de Hothby y Ramos en Florencia, en base a evidencia en principio más bien débil, sobre la que volveremos más adelante en este capítulo. Véase A. Seay “Florence, the city of Hothby and Ramos”, p. 194.

³⁰² «Voy lo cognoscerete in Firenze medesma per consuetudine di diducento anni e piu, perche in omni convitto overo collegio di preti o frati si dice: Tal canto o per B molle o per B quadro o per natura si canta, e cosi per tutta Italia e Alamania e Italia e per la Britania magiore, perche io son stato per tutto e anchora per la Spagna.» (*Epistola* en J. Hothby, *Three Treatises*, p. 79).

desestimada completamente. El tratado de autor anónimo sevillano conservado en el Escorial (Ms. c-III-23, de 1480) contiene una notable lista de autores “modernos”, reminiscencia muy clara de las listas similares presentes en sendos tratados de Hothby y de Tinctoris, algo anteriores al sevillano. En las listas se identifica un “núcleo central” común de compositores de prestigio, que está formado por Dunstable, Binchois (ausente en el texto de Hothby, quizás como simple olvido), Dufay, Ockeghem y Busnois. Pero además el autor sevillano añade otros seis nombres entre los que llama la atención la inclusión del nombre de un holandés, o quizás inglés, Thick o Tich, cuya presencia en Sevilla ha sido de hecho documentada por Juan Ruiz,³⁰³ y sobre todo la de “Urreode”. Quizás la inclusión de este último autor, el flamenco Juan de Urrede, presente en España en los años 70 y hasta principios de los 80 (como mínimo: recordemos el testimonio de las *Tabulae* de Salamanca mencionadas más arriba), puede apuntar a la autoría de este tratado sevillano por parte de algún discípulo del compositor flamenco en España, o por parte de algún músico cercano a su entorno. Y el hecho de que además incluya una cita sobre Nicolás de Capua (en el folio 5) apunta asimismo a una conexión del autor sevillano con la teoría desarrollada en el entorno napolitano, fruto del encuentro como vemos de diversas tradiciones, italianas, francesas y españolas.³⁰⁴ Pero es necesario considerar con prevención la incidencia que el conocimiento de tales personajes principales y extranjeros podía tener en su momento en la práctica musical habitual del día a día español: debía influir en los músicos más formados y especialmente en aquéllos al servicio de las capillas nobiliarias, pero menos en el grueso de los cantores repartidos por las sedes más modestas de la Península.

Finalmente, para acabar de señalar la importancia de esta red de transmisión de teoría en el sur de Italia, y en conexión con los autores españoles, debemos destacar la relevancia del manuscrito Catania, Biblioteche Riunite Civica e Antonio Ursino Recupero D 39 (hacia 1450), en el que se localiza, junto a una copia del tratado de Goscalcus sobre conjuntas, que estudiaremos en el siguiente capítulo como doctrina fundamental de este tema para los tratadistas españoles del siglo XV, dos breves tratados de Jaume Borbó, chantre y teórico en la corte de Alfonso el Magnánimo, y un breve tratado titulado *Regule contrapuncti secundum usum Regni Sicilie*. Éste último merece ser significado aquí, pues tras la conocida relación de reglas básicas de movimiento de voces en el contrapunto que hemos apuntado más arriba, incluye una

³⁰³ Es complicado aclarar la posible nacionalidad, pues el apellido se puede atribuir a una corrupción del inglés “Thick” o del holandés “Tick”. Véase, R. Wegman, “From maker to composer”, p.414. Sobre su presencia entre 1470-80 en el importante centro económico y cultural en que se convirtió Sevilla en aquellas décadas, véase J. Ruiz Jiménez, “The sounds of the Hollow Mountain: Musical Tradition and Innovation in Seville Cathedral in the Early Renaissance”, p. 216. Este autor aporta razones para un origen flamenco de Thick (o “Tich”). La coincidencia de las listas de autores así como la alabanza que realiza de los progresos de la música “en los cuarenta años” últimos, como apunta Ruiz, es una clara reminiscencia de las mismas reflexiones de Tinctoris en su *Liber de arte contrapuncti*, demasiado semejantes para no implicar un conocimiento directo del texto del tratado por parte de Estevan.

³⁰⁴ Nicolás de Capua, en su tratado de 1415 *Compendium musicale*, expone además ocho deducciones de conjuntas, tal como veremos que hace Fernand Estevan en su tratado de 1410.

breve tabla de sílabas de solmización consonantes sobre parte del *gamut* del tipo de las que caracterizarán los tratados españoles de finales del siglo (véase el Capítulo V).³⁰⁵

En definitiva, si bien está fuera de discusión la importancia de los prestigiosos autores que desarrollan su actividad en el Norte de Italia, está claro que las novedades en teoría musical de estos siglos deben valorarse además en relación a las prácticas particulares de los músicos españoles, con las que debieron interactuar primero a través de la corte de Aviñón, y luego a través del área de influencia del Reino aragonés de Nápoles, entre otros. Los testimonios de finales el siglo XV en forma de tratados teóricos impresos y en español, por su contenido parecen confirmar que las ideas de los teóricos norteños se confrontaron con las prácticas tradicionales de los reinos españoles, fundamentalmente orales, para generar una producción teórica particular. Por razón de la cual, tratados como la *Sumula de canto de organo* de Marcos Durán centrará la explicación del contrapunto como agregación vertical de consonancias, en vez de como suma de movimientos horizontales controlados.

2. Contrapunto del viso en los tratados españoles del siglo XV

Las reglas de contrapunto como movimiento horizontal de intervalos destacadas en la tratadística norte italiana contrastan pues con la tradición de tablas de contrapunto que van a dominar entre los autores españoles, especialmente hacia finales del siglo XV, y siempre asociadas al concepto de contrapunto “del viso”.

En la *Sumula* Marcos Durán define: «contrapunto quiere decir que va un punto contra otro (fol. b iv^v)» y distingue contrapunto “llano” (una nota contra cada una del canto llano), del contrapunto “partido” (dos notas contra cada nota del canto llano) y del “disminuido” (tres o más notas contra cada nota del canto llano). Esta diferencia entre contrapunto llano y disminuido ya la había señalado años atrás el anónimo autor del tratado copiado en Sevilla conocido como *Ars cantus mensurabilis et inmensurabilis*, hoy conservado en el Escorial, quien además asocia este contrapunto disminuido con las prácticas de los “modernos”, los cuales, asegura, se cantan sin guardar siempre consonancias por hacer «muchas diferencias de contrapunto» (fol. 41^v). Evidentemente, si el anónimo autor del tratado sevillano admite que ciertos cantantes “modernos” no guardan siempre las consonancias por hacer “diferencias”, está delatando el papel destacado de la improvisación en esta práctica de polifonía. Junto con la mención sobre el contrapunto llano y disminuido que se hace en los Estatutos de Maestro Cantor de la

³⁰⁵ El tratado está editado en P. Nalli, “Regulae contrapuncti secundum usum Regni Siciliae”, pp.287-88 y 291-92. Como señaló Pirrota, es interesante que Jaume Borbó fuese además de maestro de música, profesor de gramática, lo que “anticipa a Tinctoris en su orientación humanística”. Véase N. Pirrota, “Music and Cultural Tendencies in 15th-Century Italy”, p. 132 nota 19. Por otro lado, será una constante durante muchos siglos posteriores que el maestro de coro en las iglesias y catedrales tenga a su cargo la educación de los niños del coro no sólo en música, sino también en “gramática”, en este caso latina. Habilidades ambas, la musical y la lingüística que no siempre se conjugaban en la misma persona.

Catedral de Ávila de 1487,³⁰⁶ los testimonios del autor sevillano anónimo y el de Marcos Durán son los primeros que se encuentran entre los autores españoles refiriéndose a estas modalidades de contrapunto improvisado. Es prueba de una práctica común que debía tener ya un recorrido en este siglo XV en España, similar a lo que otros autores europeos denominaban *cantus fractabilis* o *cantus diminutus*.³⁰⁷

No se conservan ejemplos escritos propiamente españoles de esta práctica del canto disminuido en los tratados del siglo XV, aunque como se verá en el Capítulo VI, los ejercicios finales de la *Sumula* de Marcos Durán sí representan una forma evolucionada de tales ejemplos. Además, podemos destacar en este sentido el interesante manuscrito conservado en la Biblioteca de Catalunya (M 883),³⁰⁸ aunque sea de posible origen italiano. Entre los diversos tratados teóricos, anónimos en su mayoría, que se recopilan en este códice, se encuentra precisamente un folio con ejemplos de contrapunto disminuido (fol. 30^v). Tras la presentación que le precede, «Ibi sunt quedam exempla floretinarum tam de tempore perfecto» (fol. 30), se encuentra una nutrida colección de cortos fragmentos de ejemplos de contrapunto “florido”, de un claro carácter cadencial y adornado, en los cuales una voz superior desarrolla las disminuciones melódicas, a base de semimínimas (o mínimas negras) y corcheas, que dibujan el canto florido sobre unas breves inferiores, copiadas con una tenue tinta, las cuales cumplen la función de Tenor (véase la Ilus. 11). Sobre este Tenor la voz del Contrapunto coincide siempre en consonancias perfectas al principio y al final de los ejemplos. Destaca además el abundante uso de signos de alteración para señalar por escrito la utilización de música *ficta* en estos fragmentos musicales. Este tipo de adornos de una voz sobre las notas tenidas de una voz inferior es el ejemplo más característico de lo que debía ser el contrapunto “disminuido” de Marcos Durán haciendo sencillas “diferencias”.

³⁰⁶ J. Moll. “El estatuto de maestro cantor de la Catedral de Ávila del año 1487”, pp. 89-95. En el contrato se especifica que el maestro debe enseñar “canto llano e canto de organo e contrapunto llano e disminuido”.

³⁰⁷ Tratan del *cantus diminutus* Petrus dictus Palma Ocosa en su *Compendium de discantu mensurabili* (1336), el *De diminutione contrapuncti* atribuido a Johannes de Muris (h. 1340), el segundo tratado del manuscrito de Berkeley (1375), Prosdocimo de Beldemandis en su *Contrapunctus* (1412) y las *Regole de contrapunto* de Antonio de Leno (hacia 1450), así como Tinctoris en su *Liber de arte contrapuncti* (1477) y en su *Diffinitorium musicae* (impreso en 1495).

³⁰⁸ Descripción general del manuscrito completo en Ch. Meyer, “Un témoign de la réception méridionale des traditions d'enseignement du nord aux XIV^e et XV^e siècles: Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M. 883.”

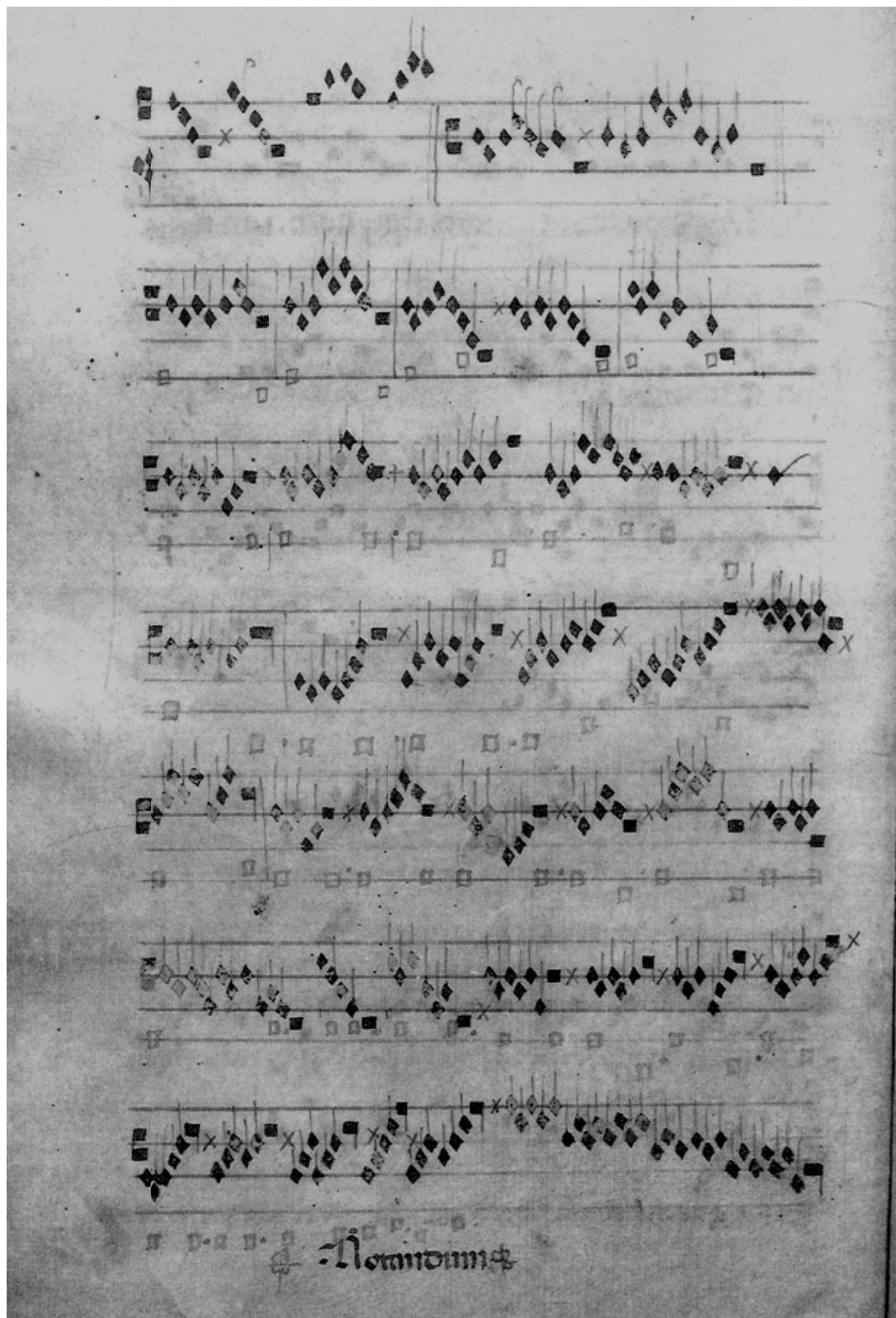


Ilustración 11. Ejemplos de contrapunto disminuido (Biblioteca Nacional de Catalunya, M 883, fol. 30v)

Se puede aceptar la práctica de este tipo de contrapunto disminuido como una actividad en general más común y extendida en el norte de Italia que en España, donde la teorización del canto del viso veremos que apunta más a un contrapunto homofónico. Estos ejemplos de contrapunto disminuido del manuscrito de Barcelona siguen la línea de exposición que se encuentra por ejemplo en las *Regulae de contrapunto* de Antonio Leno (1450), y aunque representen por tanto una tradición en buena parte ajena a los usos musicales de la Península Ibérica, pues no se repiten en los tratados de autores españoles, de alguna manera no debían ser desconocidos para éstos: en una forma anterior y bajo la denominación de *verbula* se encontraban ejemplos similares por ejemplo en el segundo tratado del manuscrito de Berkeley, escrito por Goscalcus (1375) que como se verá tuvo una influencia especial en el origen de la teorización de conjuntas española.³⁰⁹ Pero por el tipo de polifonía que se improvisaba en España, los autores prescindieron de desarrollar ese tipo de contrapunto florido en sus tratados, centrándose en tablas pensadas para una improvisación basada más en la sonoridad vertical.

Este contrapunto propio de los tratados españoles, en los que se denomina del “viso” o “visu” forma parte de hecho de un conjunto de prácticas relacionables extendidas por el continente, con diferentes denominaciones y sistematizaciones teóricas según la zona. A pesar de los matices entre estas prácticas locales, un aspecto que las unifica a todas es la dependencia de una visualización mental de los intervalos de la nueva voz que se improvisa respecto al pautado escrito, tal como indican por su parte los diferentes testimonios de esta práctica, incluyendo los españoles.

En Italia se desarrolla en diversos textos una técnica de canto a la vista denominada “regola del grado”, que se basa en el conocimiento de los diferentes hexacordos para visualizar las voces del contrapunto, buscando mentalmente éstas en alguno de los siguientes cuatro hexacordos alternativos a aquél en el que está la nota del canto, según el caso:

- en el mismo hexacordo que la voz del canto (“grado di pari”)
- en el hexacordo a distancia de cuarta (“grado di quarta”)
- en el hexacordo a la distancia de quinta (“grado di quinta”)
- o en el hexacordo a la distancia de octava respecto al hexacordo original (“grado di ottava”)

Esta técnica delimita las posibilidades a la hora de localizar la segunda voz, simplificando la elección de una nota correcta, pero para su ejecución exige del conocimiento y dominio de los diferentes hexacordos del *gamut*.³¹⁰ Como veremos en el próximo capítulo, en los tratados españoles también se contemplaba el uso de

³⁰⁹ Los ejemplos de estos *verbula* de Goscalculus se pueden encontrar en O. Ellsworth, *The Berkeley Manuscript*, p. 136 y ss.

³¹⁰ Una explicación detallada de esta técnica y una edición de las fuentes que la transmiten en P. Scattolin, “La regola del «grado»”, p. 11 y ss.

hexacordos y las sílabas de solmización resultantes para improvisar contrapunto, pero no se sistematizaban por medio de intervalos fijos respecto al canto original, sino por numerosas deducciones completas que abarcaban todo el *gamut*, identificadas por su propiedad (“natura”, bemol, becuadro). Marcos Durán también incluye en su *Sumula* un completo conjunto de tablas de deducciones para el contrapunto, incluyendo las deducciones para conjuntas, sistematizadas para este tipo de contrapunto del viso. De manera similar al caso español, los tratados de la “regola del grado” se escribieron en la lengua vulgar, el italiano en este caso, además de en latín. Por tanto, es evidente que la existencia de este tipo de contrapunto improvisado en diversas zonas de Europa presenta diferencias de procedimiento más que de concepto.

En los tratados ingleses, por su parte, la técnica de canto “a vista” consiste en encontrar una segunda voz (el “Countertenor”) que por la técnica denominada de “sights” se localizará en las diferentes tesituras denominadas “mean”, “treble” y “quatreble”, en referencia a la altura tonal. Esta atención a los diferentes registros vocales es el elemento peculiar y característico de esta técnica de polifonía comparada con las demás técnicas del contrapunto en el continente.³¹¹ Los tratadistas españoles, en comparación, también atienden a la altura relativa de las voces del contrapunto, pues denominan a las mismas “Contra alta” o “Contra baja”, pero a la hora de la realización práctica de las reglas de disposición, estos términos no siempre acaban señalando la posición relativa real de las voces resultantes, como veremos. Una variedad particular de la técnica de “sights” inglesa es la técnica del denominado “faburden”, a tres voces, en el que junto a cuartas paralelas entre la voz superior y el canto dado, se combinan tercera y quintas que improvisará el cantor a vista por debajo del canto. Un autor de supuesto origen inglés, pero que escribió su tratado en Italia a finales del siglo XV, Guilielmus Monachus, desarrolla en su texto diversas variaciones del esquema de “sights”, y expone cinco métodos para improvisar polifonía a dos, tres o cuatro voces, entre ellas el “gymel” y el “faulxbourdon”.³¹² Aunque los teóricos españoles en sus tratados no sistematizan las reglas que expone Monachus para el fabordón, en cambio se puede localizar un ejemplo musical que responde a esta técnica, tal y como la describe el teórico inglés, en el tratado de Diego del Puerto (*Portus musice*, 1504), por lo que queda claro que la técnica que Monachus detalla en su tratado era conocida como tal entre los músicos españoles. El ejemplo de Diego del Puerto será discutido más adelante.

³¹¹ Véase S. Fuller, “Organum – discantus – contrapunctus in the Middle Ages”, p. 497. Sobre la predilección ancestral de los ingleses por encadenar terceras y sextas paralelas en la polifonía, R. Strohm, *The Rise of European Music, 1380-1500*, p. 79 y sobre el *faburden* inglés, p. 207 y ss. El valor de altura tonal absoluta de las voces que contrapuntan en la teoría inglesa contrasta con el valor relativo que se dará en el caso español a las expresiones “Contra alta” y “Contra baja”, como se discute más adelante. Sin duda la causa debe ser la importancia que se daba desde antiguo al sonido paralelo estricto en la tradición inglesa.

³¹² E. Park, *De Preceptis Artis Musicae of Guilielmus Monachus, A New Edition, Translation and Commentary*, pp. 322-354.

En los tratados españoles, la técnica de contrapunto improvisado no se corresponde a ninguna de estas variantes europeas que hemos citado, sino que bajo la denominación de canto “del viso” o “del visu” se tiende a sistematizar a base de relaciones o tablas de consonancia. Este hecho individualiza la práctica de esta polifonía respecto a las propias de otras tradiciones europeas, con las que no obstante mantiene coincidencias puesto que ya hemos demostrado el conocimiento que de las mismas existía entre los músicos españoles. En el caso específico de la *Sumula de canto de organo*, Marcos Durán define el contrapunto de la siguiente manera:

[...] se llama así porque cuando por él contrapuntamos, vamos cantando y contando a la vista por cinco reglas no saliendo dellas. Que por una regla por esta causa no podemos contrapuntar (fol. b v).

Esta definición implica que en esta práctica el cantante improvisa una voz usando el pentagrama como límite visual, por lo cual fuera del mismo no se puede buscar la voz de contrapunto. Y a la vez el pentagrama es ayuda para localizar visualmente los intervalos, con la ayuda de las líneas. Por ello, avisa Marcos Durán que «por una regla [...] no podemos [...] contrapuntar». Recordemos que, como testimonian diversos autores del momento, en aquellos años la inmensa mayoría de parroquias e iglesias españolas no disponían sino de libros de canto escritos «a una regla», es decir, a una línea. Esto restringe en principio la práctica real de esta polifonía del viso tal como la define Marcos Durán a aquellos centros de culto o capillas nobiliarias que dispusieran de libros de canto escritos en pentagrama.³¹³ Y en el caso de Marcos Durán, este autor tiene que estar pensando también en los miembros del coro de la Universidad de Salamanca, ya fuera formado por los propios estudiantes o uno constituido para ocasiones especiales con participación de cantantes extraños al entorno académico. Es interesante recordar aquí el revelador testimonio de Martínez de Bizcargui, al respecto de la situación de los libros de canto a una y a cinco reglas:

Así mismo todos los que procuran saber canto llano han de primero mirar si les cumple saber por una o por cinco reglas, porque en toda España de los puertos acá hasta Italia y más adelante generalmente no se canta sino una regla, ni hallarán libros de cinco reglas, si no es en las iglesias catedrales y en algunas colegiales, y por maravilla en algunas parroquiales. [...] Todos los que van tras cinco [reglas] van errados, y esta es la verdad porque es imposible perecer la dicha regla mientras el mundo fuere y durare, cuanto más según la pobreza de las iglesias, especialmente en este obispado de Burgos en vida de los que hoy son y otras muchas vidas adelante no se renovarán los libros viejos de una regla en cinco (*Arte de canto llano y contrapunto*...fol. f iv).

Bizcargui quizás está exagerando la situación, pero aún así parece claro que los libros de canto generalmente disponibles en los años de la *Sumula* no eran sino de una regla, no de cinco, tal como además evidencia el interés de diversos autores por explicar los

³¹³ En los inventarios de las catedrales de estos años se puede observar cómo los libros de canto son específicamente señalados como “Libro de canto por V regla”, como destacando esta peculiaridad que debía separarlos de los más comunes libros a una regla. Véase S. Guijarro, *Maestros, escuelas y libros: el universo cultural de las catedrales en la Castilla medieval*, Anexo, para un listado de menciones a libros de canto en las que se usa esta expresión en diversas catedrales.

“tonos de una regla”, ya desde Fernand Estevan. Este mismo autor nos recuerda como en el principio se escribía el canto siempre en una regla, y sólo posteriormente se pasó a escribir en cinco reglas (*Reglas de canto plano*, fol. 19^v). Por tanto, según la definición de contrapunto de Marcos Durán, los libros de una regla no serían apropiados para la realización del contrapunto, al menos si se debe realizar el mismo a partir de una lectura directa sobre el papel con pautado de cinco líneas. Bizcargui no fue buen profeta en cuanto a la pervivencia de los libros de una regla, a los que él en todo caso otorgaba un cierto estatus de libros “auténticos” de canto, despreciando en cierto modo los nuevos libros a cinco reglas por ser demasiado fáciles de leer. Lo cierto es que con el tiempo estos libros de una regla fueron substituidos y desaparecieron, dada su inutilidad para generaciones de cantores formados en la lectura a cinco reglas. El proceso no resultó exento de polémica, y no hay que menospreciar su impacto, pues el mismo Francisco de Montanos se quejaba unos años después de los efectos que la substitución (que en sus años parece irreversible) tenía por ejemplo a la hora de afinar las disjuntas:

Gran culpa tuvieron los que mudaron el canto llano de prima regla en quinta, si por no advertir pusieron pasos escabrosos y dificultades que son sin propósito, pues solo requiere el canto llano (guardando el término de cada tono) ser cantable y gracioso. (*Arte de musica theorica y practica*, f. 19).

Cabe deducir de las palabras de Bizcargui y Montanos el efecto que sobre el contrapunto improvisado pudo tener en España la substitución de estos libros: al imponerse los libros de cinco reglas, substitución que debió coger impulso definitivo a partir de las reformas del Concilio de Trento.³¹⁴ Los cantantes se debieron ir acostumbrando a la afinación más sencilla sobre notas que pueden leer claramente con la referencia de las cinco líneas, más que las que se deben imaginar, y se debió ir perdiendo la práctica de afinar sin la ayuda de las líneas. En definitiva el proceso debió estar en consonancia por tanto con una progresiva preponderancia de la polifonía escrita sobre la improvisada.³¹⁵

No es Domingo Marcos el primer autor español que teoriza sobre el contrapunto del viso. El autor del tratado anónimo sevillano conservado en el Escorial deja entrever la misma noción, sin mencionar en un primer momento la palabra “viso”. Tras citar brevemente las reglas más fundamentales del movimiento horizontal de las voces que van a hacer contrapunto (comenzar por especie perfecta, la más alta posible, no hacer dos consonancias perfectas semejantes seguidas, se permite hacer varias consonancias

³¹⁴ El proceso de destrucción de dichos libros, seguramente además obras de confección humilde por lo que pocos debieron pervivir, es el que hoy dificulta ponderar con justicia su presencia real en la práctica musical del momento, y acabar de contextualizar correctamente las advertencias de Marcos Durán al respecto de su uso en la polifonía improvisada.

³¹⁵ La polémica se mantuvo más tiempo del que cabe imaginar. Todavía en 1761, Gerónimo Romero de Ávila, racionero y maestro “de melodía” de la Santa Iglesia de Toledo, en su *Arte de canto llano* se queja: «Dije también, hablando de los irregulares, que no traían más origen que el de la ignorancia y descuido de los apuntadores de libros, y el de la poca inteligencia de los que poco a poco fueron mudando dicho canto de una sola línea en cinco, como hoy tenemos» (p. 63), y cita acto seguido ni más ni menos que a Montanos como autoridad que apoya sus quejas. Si las palabras de Bizcargui no tuvieran un importante poso de realidad, quejas tan lejanas como las de Romero de Ávila no tendrían ningún sentido.

imperfectas seguidas, y unos pocos ejemplos de movimiento de intervalos concretos) este autor anónimo afirma, refiriéndose a estas reglas para el movimiento de dos voces que acaba de exponer:

[...] se apartan de ellas por hacer muchas diferencias de contrapunto. Esto será según el saber del discante porque esto solo no alcanzan todos aunque presuman de cantores porque si cantan contrapunto es más por uso que no por arte (fol. 41^v).

El texto recrimina a ciertos cantantes una práctica de improvisar contrapunto «por uso», es decir, por oído o costumbre, frente a lo adecuado que tiene que ser por “arte”, es decir, por conocimiento. Este conocimiento se basa en la visualización de las deducciones presentes en la mano guidoniana, y el autor sevillano lo exemplifica con una tabla de «gamas del contrapunto», que contiene las deducciones ordenadas, en un esquema tipo que se repite en los demás tratadistas españoles del momento y posteriores, y que estudiaremos a fondo en el siguiente capítulo, junto con las tablas o gamas de deducciones equivalentes presentes en la *Sumula* de Marcos Durán.

En el manuscrito del Escorial se define a continuación explícitamente el «contrapunto por el viso» contrapuesto al que «enseñan otros» sencillamente aplicando las posibles consonancias disponibles sobre cada nota del canto llano. Afirma el anónimo autor que «esto es más ligero de aprender porque para esto no ha menester gamas ninguna». Este escritor por tanto se refiere a la existencia en la época de una práctica de cantar polifonía de oído, una vez se han asimilado las consonancias, sin necesidad de profundizar en el conocimiento completo del *gamut* y las deducciones. Es notable además la cierta comprensión que refleja este autor respecto a estos autores que cantan por uso, que contrasta con el rechazo a veces virulento que provocan tales cantantes en otros autores europeos del momento.³¹⁶ Para practicar esas combinaciones de voces sin usar las gamas es para lo que serían útiles tablas de intervalos consonantes como las que nos ocupa.

También Guillermo de Podio se refiere en su *Ars musicorum* de 1495 al *contrapunctus visus* o “visual”, como dicen los “modernos” según este autor, que él asocia a una forma simple de realizar polifonía combinando consonancias:

Posito enim unisono ibidem diapason intelligere ac proferre facile est, et ita in ceteris, unde hoc modo contrapuntus visus seu visualis a modernis optime dicitur (fol. XXXVII).

Para llevar a cabo esta práctica, De Podio también señala el papel del pautado musical como límite visual en el que los cantantes encuentran los intervalos tanto simples como compuestos para realizar el contrapunto. Pero este autor no dedica ninguna explicación al uso práctico de consonancias ni por supuesto expone ninguna tabla del posible uso de

³¹⁶ Como el del *Magister Arnulfo de Saint Ghislain*, o el del mismo Tinctoris, que discute R. Wegman en *The Crisis of Music in Early Modern Europe: 1470-1530*, p. 169. Estos autores se complacen, entre otras flores diversas, en comparar a los cantantes iletrados con el asno, la sufrida bestia que carga habitualmente con los impropios que le dedican los tratadistas medievales, como el que se encuentra en el *De cantu organico* catalán del siglo XIV, por poner un caso cercano.

las mismas en el contrapunto. Por el carácter especulativo del tratado de este autor, y el uso del latín, parece lógico que unas tablas destinadas al uso práctico de cantantes no encuentren lugar en esta obra.

Además de las tablas de Marcos Durán y las de Salamanca que estudiaremos enseguida, los testimonios sobre la práctica de este canto del viso se suceden en otros tratados españoles posteriores, como muestra de la continuidad que en la entrada del siglo XVI debió tener esta práctica. Diego del Puerto, en su *Portus musice* (Salamanca, 1504), destaca en su definición de “contrapunto visus” la correspondencia nota a nota de las voces que participan en él: «*Ad contrapunctus visus punctus a punto est*» (fol. b^v). Del Puerto no menciona el contrapunto disminuido, por lo que en un primer momento parece referirse únicamente a un contrapunto homofónico, con escaso margen a la disminución de la voz o voces añadidas. Pero no obstante esto, tras exponer sus propias tablas de consonancias, del Puerto admite la conveniencia de «fantasear con los pasos» y de añadir «cazas» al contrapuntar, por lo que en efecto este autor también reconoce la existencia de este contrapunto disminuido improvisado como práctica común.

Por su parte, Francisco Tovar en su *Libro de musica practica* (Barcelona, 1510) ofrece una clara definición de contrapunto que da todas las claves para caracterizarlo:

Contrapunto es recta consonancia *sub intellecto*, para lo cual se nos representan dentro del diapasón cuatro especies que den orio (*sic*)³¹⁷ de consonancia, es a saber 3^a, 5^a, 6^a, 8^a (fol. XXXII^v).

Es decir, lo que define al contrapunto es su carácter mental, y la realización del mismo a base de consonancias. Más adelante afirma:

[...] el contrapunto y congregación de consonancias que es composición del contrapunto a la composición de canto de órgano no hay ninguna diferencia, salvo que el contrapunto es *sub intellecto* y el canto de órgano es figurado en representación de voz (f. XXXV).

Es evidente pues con la expresión *sub intellecto* que el contrapunto como tal se tiene que ejecutar mentalmente, mientras que el canto de órgano se asocia a la «figuración y representación» de la voz, por lo que depende de un medio escrito.

La noción de contrapunto “del viso” en definitiva fue concepto común en toda la Península, y como muestra presentamos un brevísmo texto sobre contrapunto conservado en el Ms 1325 de la Biblioteca Nacional de Catalunya (fols. 12-12^v), copiado en catalán hacia los mismos años de publicación de la *Sumula de canto de organo*, en el cual se esquematiza el contrapunto “al visu” como una simple concordancia de voces consonantes, a manera de tabla de intervalos consonantes, pero desarrollado en forma de texto. Transcribimos el texto completo a continuación.

³¹⁷ Debe ser por “oreo”, «soplo de aire que da suavemente» (RAE).

[fol. 12] De contrapunto [sic]

En l'art de contrapunt tenim vint especies, les quals són aquestes: unisong, terce, quinta, sexta, octava, desena, dotzena, tretzena, quinzena, et de aquestes nou n'[h]i ha sinc perfectes e quatre imperfectes. Las perfectes són unisong, quinta, octava, dotzena, quinsena, les imperfectes són terza, sexta, desena, tretzena. Mes havem de entendre que tot contrapunt ha de comenzar en espècie perfecta e finar-se aquella més baixa, que no poden fer dues ^[fol. 12v] espècies perfectes semblants, pujar ne devallar, així non serien dues quartes dues octaves. De les imperfectes podem fer tantes quantes volem a discreció del cantor, en condició e manera que aprés de les imperfetes le [h]age de seguir la perfecta, mes nos havem de guardar fer *fa* quan *mi* e *mi* quan *fa* en [e]spècie perfeta.

Regles de contrapunt al visu

Unisong respon octava y octava quinzena; terza dalt respon desena y terza debaxo respon sexta; quinta dalt respon dotzena e quinta devall respon quarta, que és [e]spècie insonable per quant sexta dalt respon tretzena, y sexta devall respon terza. Octava dalt respon quinsena y octava devall respon unisong. E així se enten quan algú per bona disposisió de veu canta octava sobre aquel que aporta lo cant pla.

En altre manera, quan algú per disposisió de baxos e per [...] forma la veu octava baxo de aquest que porta lo cant pla, és vist que unisong respon octava bax, e octava bax respon quinzena bax, e terza bax respon desena bax, e quinta bax respon dotzena bax, e sexta bax respon tretzena bax. E prenen lo dit contrast e terza del pressuposada tot temps la octava bax li respon sexta bax, e prenen així mateix quinta dalt li respon quarta bax, e és insonable, e prenen quarta dalt li respon quinta vertadera, e prenen sexta dalt li respon terza bax, e prenen octava dalt li respon unisong ab dit cant pla.

Havem de mirar que tenim de les [e]spècies imperfectes maiors i menors. Axí terça menor que est de un to e un semitò, e la major és de dos tons [...] la maior és de dos tons e la menor semiditonal, e la major ditonal. Axí mateix tenim sexta maior y menor. Sexta maior és de quatre tons e un semitò menor, e la menor és de tres tons y dos semitons menors. De manera que tenim que considerar que totes hores que venim de una [e]spècie imperfecta a una perfeta, si la perfeta es inferior de la imperfecta havíem de donar la imperfecta més propinqua de aquella que es la menor. Exemple: venim de unisong a terza, havem de donar terza menor, e si venim de terza a quinta, donarem terza major per que és més propinqua. Finis.

Laus deo.

La pervivencia y evolución de esta práctica de polifonía improvisada en España se evidencia en las exposiciones más completas y precisas sobre el concepto de contrapunto y su práctica real, presentes años más tarde en las detalladas explicaciones de autores como Vicente Lusitano o Juan Bermudo. Lusitano, en su tratado de 1553, da numerosas indicaciones acerca de la práctica del contrapunto, que demuestran la

complejidad a la que podía llegar la improvisación de voces sobre el canto llano, llegando a equiparar contrapunto improvisado con composición:

[...] todo lo que se hace en compostura se puede hacer en contrapunto a solas, porque la compostura no es sino contrapunto.³¹⁸

Destaca aquí el énfasis en la disminución o división de los pasos improvisados sobre las notas del canto llano, con gran número de posibles combinaciones y uso sofisticado de las síncopas para utilizar las disonancias. En el «contrapunto concertado» de Lusitano es necesario respetar la naturaleza del modo de cada canto a la hora de improvisar contrapunto y sólo es lícito cambiar de modo en la “compostura”, no en la improvisación. Y al igual que hará Bermudo en su tratado, apunta la importancia de que los cantores se conozcan para que «más fácilmente se concierten». Lusitano también incluye relaciones de consonancias para diversas voces combinadas, en el capítulo segundo del libro segundo. Es evidente que en los años de Lusitano el contrapunto improvisado puede presentar un grado de complejidad para el que las tablas de intervalos consonantes que nos ocupan tendrían ya una utilidad limitada, pues para las sofisticaciones como el cambio de modo en una pieza será más lógico basarse en partes escritas y por tanto compuestas previamente.

Juan Bermudo, en su enciclopédica *Declaración de instrumentos musicales* (Osuna, 1555), no solo da definiciones claras de los conceptos relativos a la improvisación de polifonía, sino que aporta descripciones completas de los procedimientos prácticos para llevarla a cabo. Como ejemplo, la misma definición inicial que da del término contrapunto: «es una ordenación improvisa sobre canto llano, con diversas melodías» (fol. CXXVIII).³¹⁹ Y la clara distinción que hace entre contrapunto y canto de órgano:

Conviene lo segundo darse mucho a la composición de canto de órgano, porque sepa muy de memoria los golpes que cada una de las voces puede hacer, y cuando la una diere en cierto signo, la otra en qué signo, o signos puede ser puesta, y a tal paso del tiple qué puede hacer el tenor o contralto. Pues del ejercicio de la composición de canto de órgano, *que es composición sobre pensado*, se granjea el contrapunto concertado, *que es composición de improviso* (fol. CXXVIII, énfasis nuestro).

De este revelador párrafo debemos extraer algunas ideas importantes. Bermudo advierte de que a base de practicar la composición de canto de órgano, el músico adquiere “memoria” de los “golpes” que cada voz puede hacer con otras voces. Es decir, se memorizan los intervalos admisibles y está claro que estos son los intervalos presentes en el tipo de tablas que vamos a estudiar. Pero también habla de los “signos” que una voz puede hacer sobre otro “signo”, y debemos entender signo como la representación

³¹⁸ H. Collet. *Un tratado de canto de órgano, (siglo XVI): manuscrito en la Biblioteca Nacional de París*, p. 76.

³¹⁹ Es notable la enfática continuación del párrafo: «Hay hombres en ello tan expertos, de tanta cuenta, y erudición, que así lo echan a muchas voces, y tan acertado, y fugado, que parece composición sobre todo el estudio del mundo. En la extremada capilla del reverendísimo arzobispo de Toledo, Fonseca de buena memoria, vi tan diestros cantores echar contrapunto, que si se puntara, se vendiera por buena composición».

de la nota en el papel, entendida a nivel mental probablemente por su sílaba de solmización. Bermudo indica la necesidad de entender las consonancias por el nombre o signo de la nota: este tipo de canto improvisado se basará más bien en las tablas de deducciones que discutiremos en la sección siguiente. Y en tercer lugar, Bermudo habla de conocer “a tal paso del tiple qué puede hacer el tenor o contralto”. Haciendo referencia a los “pasos”, como movimientos melódicos que son, indica que aquí Bermudo se refiere precisamente a conocer los enlaces adecuados para pares de voces en su movimiento horizontal.

En definitiva, este autor revela el conocimiento completo de las diversas técnicas contrapuntísticas que un músico idealmente debía tener, bajo su punto de vista, demostrando así la evolución y sofisticación que había alcanzado esta técnica. En este sentido, se evidencia que en los años de Bermudo, no era suficiente que un cantor pudiese improvisar sobre un canto llano, con sonoridades verticales básicas, sino que se esperaba que éste fuese capaz de «cantar contrapunto, así sobre canto llano como sobre canto de órgano». Así lo expone también Vicente Lusitano en su manuscrito (p.88), o se comprueba en la práctica musical por ejemplo al leer la obligación que a tal efecto especifica el contrato de Francisco Guerrero de 1551 como maestro de los niños para la Catedral de Sevilla.³²⁰ Improvisar sobre polifonía ya escrita, como es el canto de órgano, debía suponer una habilidad de un nivel sin duda notable.

En resumen, es para el fin de cantar de manera espontánea las consonancias apropiadas improvisadas sobre las notas de un canto dado, para lo que demuestran su utilidad las tablas de intervalos consonantes que vamos a discutir, pero dado el aumento de la complejidad del contrapunto que sin duda a lo largo del siglo XVI se debió desarrollar, deberemos matizar el posible uso de estas tablas en los diferentes momentos históricos en que las vamos a encontrar, y considerar que la práctica del contrapunto improvisado era forzosamente la combinación de varias técnicas complementarias: conocimiento de los intervalos consonantes, de las deducciones y sílabas de solmización que correspondían a esos intervalos, pero también de las tradicionales reglas del movimiento horizontal de los pares de voces.

³²⁰ R. Stevenson, *La música en las catedrales españolas*, p. 169. Como ejemplo ilustrativo de la habilidad exigida en los exámenes de Maestro Cantor y de la pervivencia del uso de la mano guidoniana en la improvisación del contrapunto, podemos citar este texto sobre los exámenes para la Capilla Real de Granada (aunque de 1755): “Primeramente fue llamado don Pedro Furió para distintas preguntas de teórica que son precisas para obtener el empleo, a las que dio puntual y su legítima respuesta, siguiendo a este acto el de contrapuntos sobre bajo, sobre tiple y sobre canto de órgano de todos tiempos, que en todos se incluyeron veinte y seis diferencias, las que ejecutó con el mayor primor, conocimiento y velocidad que cabe; a este acto se siguió el de echar la tercera y cuarta voz sobre el libro de facistol de canto de órgano, lo que asimismo practicó con mucho acierto, como también el entrar las voces que se le perdieron a el gobernar dicho facistol con la destreza que, habiéndosele caído dos a un tiempo, entró la una con la boca y la otra con la mano.” En López Calo, *Documentario Musical de la Capilla Real de Granada*, vol. 1, p. 328.

3. Tablas de consonancias en la tratadística española de finales del XV

Junto con la particular presencia del concepto de canto del viso, las tablas o enumeraciones de posibles consonancias para tres o cuatro voces son características de los tratados musicales que a lo largo del siglo XV se escriben en castellano, y tanto por el uso del idioma vulgar como por su misma disposición, demuestran una evidente intención práctica de proporcionar ejemplos útiles para la ejecución musical de cantantes no especialmente formados en los aspectos más sofisticados de la teoría musical. Por ello, este tipo de tablas o relaciones no aparecen como tales en los tratados españoles publicados en latín del periodo, cuales son el *Musica practica* de Ramos de Pareja y el *Ars musicorum* de Guillermo de Podio.³²¹

Anteriormente a 1500, este tipo de relaciones de consonancias son escasas en los tratados europeos, fuera de España, y cuando aparecen lo hacen en forma de breves o incompletas relaciones, sin aproximarse al nivel sistemático de las que vamos a presentar aquí. El tratamiento práctico de la consonancia en la segunda mitad del siglo XV queda exemplificado por la figura paradigmática de Johannes Tinctoris, considerado el referente principal en la teoría del contrapunto desde el último cuarto del siglo XV. Este autor sigue la línea de exposición del contrapunto fundamentado en el movimiento horizontal de parejas de voces que por extenso ya había presentado Ugolino de Urbieto antes de él en su *Declaratio musicae disciplinae* (hacia 1430, cuyos ejemplos discute y critica ácidamente Ramos de Pareja). Ugolino de Urbieto, a su vez, es deudor de las exposiciones de Prosdocio de Beldomandi en su *Contrapunctus* de 1412. La tradición que representa Tinctoris con su *Liber de arte contrapuncti* (Nápoles, 1477), escrito bajo el reinado de Ferrante I, hijo natural de Alfonso V de Aragón, es bien diferente del planteamiento que representan las tablas de consonancias españolas, pues Tinctoris se centra en exponer las posibilidades para parejas de voces, dúos estructuralmente fundamentales para la polifonía, con ejemplos de combinaciones de intervalos verticales *en función del movimiento horizontal* que realiza cada voz de la pareja. Frente a los ejemplos explícitos de intervalos posibles que encontramos para tres o cuatro voces en las tablas españolas, Tinctoris por contra se limita a advertir de la necesidad de que cada voz individual sea consonante con el Tenor, ya que todas entre ellas, afirma, no pueden «estar sometidas».³²² El planteamiento teórico de Tinctoris, con sus exposiciones por

³²¹ Aunque, como estudiaremos en el Capítulo V, Ramos sí incluye una tabla de otro tipo, una tabla de deducciones y consonancias sobre deducciones (no sólo interválica). Esta tabla tiene una aplicación práctica, pero en el tratado de Ramos además aparece en un contexto especulativo, pues el autor de Baeza de hecho está teorizando contra la proliferación de hexacordos en la práctica musical. No hay que dejar de señalar en todo caso que también para estos autores más especulativos el concepto de consonancia es fundamento inexcusable para la realización del contrapunto: así lo señala por ejemplo Guillermo de Podio en su *Ars Musicorum* (fol. XXXV^r) quien además señala el triple papel que la consonancia tiene en la música: en los intervalos del canto llano, en las combinaciones de voces del contrapunto, y en las proporciones del canto mensurable, relacionando así las tres especies de música que él mismo identifica gracias a este concepto unificador de consonancia.

³²² «Sed duobus aut tribus, quatuor aut pluribus super librum concinentibus alter alteri non subjicitur. Enim vero cuilibet eorum circa ea quae ad legem ordinationemque concordantiarum pertinent tenori consonare sufficit, non tamen vituperabile immo plurimum laudabile censeo, si concinenter similitudinem assumptionis ordinationisque concoruantiarum inter se prudenter cantaverint. Sic enim concentum eorum multo repletiorem suavioremque efficient» *Liber de arte contrapuncti* (II.20).

parejas de Tenor y Contratenor, y la sofisticación rítmica de sus ejemplos a tres o más voces, alejan a este autor del sentido vertical de ayuda para improvisar tres o cuatro voces simultáneas que vamos a observar en las tablas de consonancias que tratamos.

Gafurio, en su *Practica musice* de 1496, sigue el planteamiento de Tinctoris y por ello considera los movimientos de pares fundamentales de voces exponiendo igualmente las diversas direcciones de resolución melódica preferidas entre ellas, partiendo de los diversos movimientos *horizontales* que pueden realizar.³²³ No obstante, hay que destacar que la versión posterior de este tratado que se editó en forma de traducción al italiano, titulada *Angelicus ac divinum opus musice* (Milán, 1508), curiosamente sí contiene una enumeración relatada de ejemplos de consonancias para tres y cuatro voces que son denominadas *Soprano*, *Tenore*, *Contrabasso*, y *Contra alto*. Los ejemplos proporcionados en este caso no son exhaustivos como los de las tablas de Salamanca, amén de presentarse desordenados, pero añaden valoraciones estéticas respecto al carácter “suave” o no de las posibles combinaciones resultantes. En los años transcurridos entre la publicación del *Practica musice* y el *Angelicus ac divinum opus musice*, ya habían visto la luz los tratados impresos de Del Puerto y Durán, con sus relaciones de consonancias. Cabe preguntarse qué influencia pudo tener la publicación de estos tratados con sus tablas (junto con la anterior tabla de deducciones de Ramos de Pareja publicada en 1482, y que el propio Gafurio tuvo ocasión de estudiar y anotar en un ejemplar que le fue prestado por el alumno de Ramos, Giovanni Spataro), en la nueva manera de exponer consonancias del tratado italiano de Gafurio.

Posteriormente a la publicación de esta obra en italiano de Gafurio, se puede constatar la presencia de tablas de consonancia, más o menos incompletas, en toda una serie de tratados europeos, especialmente italianos, que listamos en la Tabla 19, mientras que al mismo tiempo, en la tratadística española estas tablas irán desapareciendo con relativa rapidez.

³²³ F. Gaffurius, *Musice utriusque cantus practica* (III.4, *passim*). Tomamos como referencia el mismo ejemplar de la edición de Brujas de 1497 que se conserva en Salamanca, anteriormente mencionado, al cual pudo tener acceso Marcos Durán, en caso de que se encontrase ya en la Universidad salmantina hacia el 1500.

Tabla 19. Tratados publicados con relaciones de consonancias (primera mitad del siglo XVI)

Marcos Durán, <i>Sumula de canto de organo</i> (hacia 1503)
Diego del Puerto, <i>Portus musice</i> , (1504)
Gafurio, <i>Angelicus ac divinum opus musice</i> (1508)
Francisco Tovar, <i>Libro de Musica Practica</i> (1510)
Simón de Quercu, <i>Opusculus musice</i> , (1509)
Ornithoparchus, <i>Musice active</i> (1519)
Galliculus, <i>Isagoge de compositione cantus</i> (1520)
Pietro Aron, <i>Toscanello in musica</i> (1539)
Pietro Aron, <i>Compendiolo</i> (1545)
Picitono, <i>Fior angelico di musica</i> , (1547)
Giovanni del Lago, <i>Breve introduzione di musica</i> (1540)

En estos tratados las voces reciben diversas denominaciones, como las expresiones *Cantus*, *Altus*, *Tenor* y *Bassus*, (a veces *Baritonans* o *Vox gravis*). En los tratados españoles vamos a ver que los términos equivalentes son *Tiple*, *Contra alta*, *Contra baja* y *Tenor*. De los tratados europeos con tablas similares a las españolas, cabe destacar especialmente el de Simón de Quercu, escrito en 1509 cuando este músico de origen holandés residía en la corte imperial de Viena, como tutor de los hijos del Duque Ludovico Sforza en cuya capilla era cantor.³²⁴ La exposición de Quercu (fol. f) consiste en una relación bien ordenada por intervalos del *discantus* respecto al *Tenor*, sin incluir la última posibilidad de un intervalo de 13^a entre ambas voces, la cual será la última y novena tabla del manuscrito de Salamanca. Las denominaciones que Quercu usa para las voces son, además de *Discantus* y *Tenor*, *Altus* y *Bassus*. Cabe destacar en este tratado, en todo caso, el grabado que figura al final de este mismo capítulo (fols. g^v y h), en el que de forma gráfica se dibujan las posibles combinaciones de dos a seis voces en todo el rango del *gamut*. Resulta en definitiva una exposición visual de los intervalos presentados como tablas en los tratados españoles anteriores.

Antes de discutir el caso concreto de las tablas de consonancias para el contrapunto de Marcos Durán presentes en la *Sumula*, es necesario comentar los ejemplos presentes en los tratados españoles del momento, comenzando con Diego del Puerto, quien en su *Portus musice* (Salamanca, 1504) presenta una limitada enumeración de los posibles intervalos permitidos entre tres y en cuatro voces, cada caso en su capítulo individual. Este autor construye la polifonía a partir de la pareja de voces que forman *Tenor* y *Tiple* sobre la que explica cómo superponer una tercera voz, que denomina *Contrabaxa*. De manera sistemática y coherente con su denominación, del Puerto ofrece únicamente intervalos para esta *Contra baja* que obligan a mantener esta voz por debajo del *Tiple*.

³²⁴ Simón de Quercu, *Opusculus musice* (Viena, 1509). Capítulo “De formatione contrapuncti”. Previamente Simon de Quercu había servido como cantante en la corte del Duque de Milán (B. V. Rivera, “Harmonic Theory in Musical Treatises of the Late Fifteenth and Early Sixteenth Centuries”, p. 86).

Los posibles intervalos que especifica, junto con la transcripción de las combinaciones de notas resultantes, los ofrecemos ordenados en la Tabla 20.

Tabla 20. Diego del Puerto, *Portus musice*: consonancias a tres y cuatro voces

Intervalo del Tiple sobre el Tenor	Intervalo de la Contra baja respecto al Tenor	
8 ^a	5 ^a superior, 3 ^a superior, unísono	
5 ^a	3 ^a superior, 8 ^a inferior	
10 ^a	8 ^a superior, 5 ^a superior, 3 ^a superior, unísono, 3 ^a inferior, 8 ^a inferior	
Realización (Tenor indicado en negro):		
A 3 voces		
Intervalo del Tiple sobre el Tenor	Intervalo de la Contra baja respecto al Tenor	Intervalo de la contra alta respecto al Tenor
10 ^a	5 ^a superior	8 ^a superior
8 ^a	3 ^a superior	5 ^a superior
6 ^a	5 ^a inferior	4 ^a superior
5 ^a	6 ^a inferior	3 ^a superior, 4 ^a inferior
Realización (Tenor indicado en negro):		
A 4 voces		

Para añadir una cuarta voz, que Del Puerto denomina *Contra alta*, el autor comienza con una combinación previa de Tenor, Tiple y Contra baja, indicando posibles intervalos consonantes a los que añade en este caso el de sexta superior del Tiple respecto al Tenor, posibilidad no contemplada en los ejemplos a tres voces del capítulo precedente. El pragmatismo de la explicación de Diego del Puerto queda patente en las normas simples con que inicia el capítulo de cuatro voces: avisa que los Contras altos siempre están tercera bajo el Tiple, o tercera encima del Tenor, o cuarta bajo el Tiple o cuarta encima del Tenor. Y además, afirma que «sin miedo» se puede cantar la Contra alta una quinta o una octava encima de la Contra baja, sin perjuicio de la “orden” del contrapunto. Del Puerto está explicando aquí una práctica de polifonía improvisada bastante simple en el sentido de mantener una consonancia concreta en una voz que contrapunta, para fácilmente realizar una armonía improvisada, sin complicaciones. Como afirma Trumble, esto origina desde luego una sonoridad – en lo que se refiere al tratamiento contrapuntístico – predecible y repetitiva, aunque en todo caso predecible para nuestros oídos, pero seguramente novedosa para los oyentes de finales del siglo XV, acostumbrados a una polifonía lineal y contrapuntística, más compleja en cuanto a sonoridad, como era la propia de los años precedentes.

Como sucedía en el capítulo de las tres voces, los ejemplos de Diego del Puerto para cuatro voces son coherentes no solo en mantener la Contra baja por debajo del Tiple, sino también en mantener la Contra alta por encima de la Contra baja, pero siempre por debajo del Tiple. En este sentido, los escasos ejemplos de consonancias de este autor resultan limitados pero tienen al menos la virtud de ser aplicables directamente en la práctica real, sin que se produzca ningún cruce en las voces. No obstante, no deja de sorprender el reducido número de posibilidades que ofrece, especialmente para las combinaciones de cuatro voces. En este caso se podrían ofrecer un gran número de posibles disposiciones de voces, pero Del Puerto se limita a una pequeña selección, no obstante muy equilibrada en cuanto a distancias interválicas. Quizás por la dificultad de concertar cuatro voces que improvisan, del Puerto no complica los ejemplos y por ello ofrece más posibilidades para tres que para cuatro voces.

Los ejemplos de consonancias del tratado de Diego del Puerto en principio darían una cierta libertad de armonización, y un sentido claramente vertical a la planificación del contrapunto, pues en definitiva el factor determinante para escoger voces sería el intervalo que encada momento forman la nota del Tenor y el Tiple, lo que constituye el dúo estructural de la polifonía. Aunque en cuanto al desarrollo horizontal del canto esta técnica expuesta por Del Puerto parezca una manera poco sistemática de organizar las voces, la explicación de su tratado esconde en realidad una práctica que da un resultado bastante más ordenado: el autor ofrece justo a continuación de estas reglas un ejemplo musical (fol. b iii, identificado como *Exemplum trium et quattuor vocum*) para demostrar supuestamente las explicaciones que acaba de realizar.

Si observamos con atención la transcripción del citado ejemplo musical en su primera sección (véase Ej. 8), el fragmento responde en la realización de su primera sección a un fabordón tal y como lo define Guilielmo Monachus en su tratado:³²⁵ sextas paralelas entre el Tiple y el Tenor, una voz de Bajo (Contratenor segundo) que alterna terceras y quintas con el Tenor, y una cuarta voz (Contratenor primero) que alterna terceras y quintas con el Tenor. Siempre empezando y acabando las frases con consonancias perfectas. Las disposiciones acordales resultantes son pues el resultado de evitar los cruces de voces, excepto donde alguna voz salta octava por repetir nota, y además, en el fragmento musical de Diego del Puerto se contrapone la primera sección homofónica con una segunda imitativa, a modo de muestra de las dos texturas que el autor quiere presentar como características y principales en la práctica musical de su momento: homofonía automatizada y contrapunto imitativo.

³²⁵ E. Park, *De Preceptis Artis Musicae of Guilielmus Monachus*, pp. 229-230: «Habeat supranus pro consonantiis primam octavam et reliquias sextas, et in fine concordiorum sit octava, hoc est, habeat sex et octo pro consonantiis supra tenorem. Contratenor vero debet tenere dictum modum suprani; sed quod habeat pro consonantiis tertiam et quintam altas, hoc est, primam quintam, reliquias tertias; ultimus vero finis concordiorum sit quinta, ut patebit per exemplum. »

Ejemplo 8. Diego del Puerto, *Exemplum trium et quattuor vocum*

[Cantus]

Contra I

Tenor

Contra II

5

10

15

Es desde luego notable que el ejemplo musical de Del Puerto corresponda en realidad al resultado de aplicar las técnicas de fabordón de Monachus, pero en cambio estas reglas no se hallen sistematizadas en el texto precedente del tratado. Debemos suponer que la causa es que en España el fabordón a estas alturas estaba interiorizado como práctica oral, la cual no se definía ni se sistematizaba en los tratados teóricos, pero en cambio se practicaba de manera común ya desde tiempo atrás. De hecho, ningún autor español de estos años dedica explicación alguna al fabordón, ni tan solo lo mencionan por su nombre. Pero al mismo tiempo el término se encuentra de manera habitual en las fuentes prácticas.

La importancia del aspecto oral de la práctica de este contrapunto improvisado no puede quedar mejor reflejada que en las palabras del propio Diego del Puerto, justo antes del ejemplo musical citado, claro reflejo del ambiente musical del momento:

Hase de guardar en la progresión del canto de echar especies perfectas semejantes una en pos de la otra, así como el tiple con el tenor o contra alta o baja, y lo mismo de las otras voces. Lo defectuoso súplalo el vivo ingenio del componedor, que vale más que no lo escrito (fol. b iii).

Las tablas de intervalos consonantes que los autores españoles incluyen en los tratados del periodo no contradicen las sonoridades resultantes en el ejemplo tipo fabordón de Diego del Puerto, pero por otro lado indican que las posibilidades de realización polifónica eran más numerosas y más flexibles que las técnicas rígidamente estereotipadas como el fabordón, a las cuales en todo caso venían a complementar.³²⁶

Francisco Tovar en su *Libro de musica practica* de 1510 (fol. XXXV) también presenta una relación de intervalos consonantes para el contrapunto, pero de manera distinta. Para los intervalos permitidos a tres voces, limita las posibilidades a colocar la que él llama segunda voz por debajo del Tenor, quedando la denominada tercera voz por encima del mismo. Cuando trata el caso de los intervalos para cuatro voces, Tovar usa explícitamente los términos de *Contra baxa* y *Contra alta*, como tercera y cuarta voz, y enumera las posibles combinaciones con una exposición más confusa que en el caso de tres voces.

Este autor invierte el orden de la explicación, señalando primero las combinaciones de Contra baja y Contra alta respecto al Tenor, y en último lugar el Tiple que resultará apropiado para esas mismas combinaciones (Tabla 21). Está claro que en la visión de Tovar el dúo estructuralmente importante no es el formado por el Tiple y el Tenor. A pesar de la aparente complejidad de la explicación, al realizar la transcripción resultante

³²⁶ Un estudio reciente de algunas de estas técnicas de composición e improvisación sobre fórmulas o esquemas estereotipados en G. Fiorentino, *Música española del Renacimiento entre tradición oral y transmisión escrita: el esquema de folía en procesos de composición e improvisación*, especialmente la parte primera.

de los ejemplos propuestos, se comprueba cómo en realidad las posibilidades resultantes se suceden de una manera muy sistemática, y tal y como sucedía en el caso de los ejemplos de Diego del Puerto, resultan ser todas disposiciones acordales prácticas, y además constituidas en definitiva por distancias interválicas armónicamente equilibradas.

Tabla 21. Francisco Tovar, *Libro de musica practica: consonancias a tres y cuatro voces*

Intervalo de la segunda voz respecto al Tenor	Intervalo de la tercera voz respecto al Tenor
3 ^a inferior	3 ^a , 4 ^a , 6 ^a u 8 ^a superior «y así de las otras semejantes»
5 ^a inferior	4 ^a , 6 ^a u 8 ^a superior «y así de las otras semejantes»
6 ^a inferior	5 ^a , 3 ^a u 8 ^a superior «y así de las otras semejantes»
8 ^a inferior	3 ^a , 5 ^a , 6 ^a u 8 ^a superior «y así de las otras semejantes»

Realización (Tenor indicado en negro):

A 3 voces

Intervalo de la Contra baja respecto al Tenor	Intervalo de la contra alta respecto al Tenor	Intervalo del Tiple sobre el Tenor
3 ^a inferior	3 ^a o 4 ^a superior	6 ^a superior
5 ^a inferior	4 ^a superior o 3 ^a inferior	6 ^a u 8 ^a superior
8 ^a inferior	4 ^a inferior o 5 ^a superior	3 ^a , 5 ^a u 8 ^a superior
8 ^a inferior	3 ^a o 5 ^a superior	5 ^a , 3 ^a u 8 ^a superior

Realización (Tenor indicado en negro):³²⁷

A 4 voces

³²⁷ Las aparentes repeticiones en último grupo de disposiciones a cuatro voces son resultado en realidad de intercambiar Contra alta y Tiple en diferentes ordenaciones respecto al Tenor.

Después del tratado de Tovar, y a lo largo del resto del siglo XVI, la rigidez del control de las consonancias que resulta del uso sistemático de este tipo de tablas, se va debilitando con los años en los tratados españoles, a excepción del caso de la *Declaración de instrumentos musicales* de Juan Bermudo (Osuna, 1555) que todavía incluye una completa relación de consonancias posibles para tres y cuatro voces (fol. CXXXV). Más adelante, tomando como ejemplo el *Arte de musica* de Francisco de Montanos de 1592, es significativo que este autor afirme al definir contrapunto que «las consonancias son tantas que no se pueden numerar» (“Contrapunto”, fol. 2), y por ello prefiere dar ejemplos concretos de movimientos de voces en contrapuntos, de “especies” a base de ejemplos prácticos, y más adelante unos limitados ejemplos de consonancias entre cuatro voces en forma de breve tabla de ejemplos (“Compostura”, fol. 17^v) sin explicitar siquiera el nombre o el número correspondiente a los intervalos de que constan las combinaciones presentadas (véase Ilus. 12).



Ilustración 12. Francisco de Montanos, *Arte de musica*: «Exemplo de consonancias comunes a 4»

4. Las tablas de Marcos Durán y las *tabulae salmantinas* de Juan de Urrede

La sección dedicada al contrapunto en la *Sumula* de Marcos Durán se inicia con la tradicional enumeración de las especies del contrapunto (fol. b iii^v) que nuestro autor ordena y clasifica detalladamente según su consonancia o disonancia, ordenándolas en una tabla que transcribimos a continuación (Tabla 22).

Tabla 22. Marcos Durán, *Sumula*: clasificación de las especies del contrapunto

	Perfectas	Imperfectas	Perfectas	Imperfectas	
Simples	Unisono ³²⁸	3 ^a	5 ^a	6 ^a	
Compuestas	8 ^a	10 ^a	12 ^a	13 ^a	
Sobrecompuestas o decompuestas	15 ^a 22 ^a	17 ^a	19 ^a	20 ^a	
	«Todas estas son consonantes, concordantes e verdaderas.»				«Estas dos figuras contienen universalmente todas las especies e bozes así para las deducciones como para el viso.»
	2 ^a , 4 ^a , 7 ^a , 9 ^a , 11 ^a , 14 ^a , 16 ^a , 18 ^a , 21 ^a . «Todas estas son disonantes, discordantes, falsas sonando solas por sí.»				

Además de la aceptación de terceras y sextas como consonancias imperfectas, destaca que Durán considere que las especies disonantes lo sean “sonando solas por sí”. Cabe suponer que si no son aceptables sonando solas, quizás lo sean en otras circunstancias. Y en efecto, en el fol. b v^v afirma que:

Nota que la quarta en composición viene bien sobre quinta para venir en octava y sobre xii para xv, y sobre xix para xxii.

Esta noción, atribuida tradicionalmente a la autoridad de Ptolomeo, ya la había consignado Tinctoris en su *Liber de arte contrapuncti* (I.10), pero entre los autores españoles la atribución sólo la había hecho antes Guillermo de Podio (*Ars musicorum*, III.27), aunque en este caso para rechazarla como consonancia, en su línea habitualmente un tanto conservadora. Marcos Durán acepta el intervalo y cita aquí el concepto sin atribución a autoridad alguna, pero además lo desarrolla, incluyendo las posibles ampliaciones del intervalo de cuarta original. Antes de la publicación de la *Sumula*, los autores europeos que discutían la cuarta como consonancia (Tinctoris, Adam de Fulda, Gafurio) lo hacían siempre en relación explícita con la técnica del fabordón, pero Marcos Durán, tal como hace Diego del Puerto, cita la posibilidad del

³²⁸ Aparece como “19” en el original, en lugar de 1.

uso de la cuarta sin mencionar en ningún momento el término fabordón.³²⁹ Es interesante que los autores europeos necesiten especificar el contexto concreto en que la cuarta se combina con otras voces, mientras que para los españoles parece natural aceptar el intervalo junto con las combinaciones acordales que resultan de su uso, demostradas en las tablas de consonancias de sus tratados, sin destacarlo de manera especial. La consideración de la consonancia en un contexto armónico de sonoridades verticales parece tener más implantación en el contexto español que en el europeo, en el que han prevalecido hasta el momento las reglas de movimiento contrapuntístico y en el que sólo ahora parece despertar el interés de los teóricos a la noción de esas sonoridades verticales, que por su parte asocian de continuo con el término de fabordón. Una buena muestra es el tratado de Pedro de Osma, de hacia 1447-1467, en el cual el autor admite con total naturalidad la posibilidad de usar todo tipo de intervalos horizontales en las melodías, pero además señalaba la corrección de utilizar terceras, sextas y décimas en el “contrapunto eclesiástico”:

Algunos músicos engañados por la auctoridad del Boecio, dixeron que en el canto de la Iglesia estas mesmas eran consonantes y no otras, lo qual es falso. Ca en el canto de la Iglesia quando procede por bozes dispersas sucesivamente tomadas, es manifiesto ser consonantes la segunda, tercera, quarta, quinta, sexta, séptima y ochava, las quales consonancias los cantores eclesiásticos suelen llamar tono, o semitono, ditono, o semiditono, diatesarón, diapente, hexacor, heptacor, diapasón.

E quando el canto eclesiástico procede por bozes diversas cantadas iunctamente con sí como es en el contrapunto, es aun manifiesto non ser verdadera la opinión destos. Ca es cierto que en el contrapunto eclesiástico es havido por buena la tercera, sexta y dézima, donde parece la opinión susodicha ser falsa y ser opinión de hombres que poco piensan en la música. (*Tractado*, fol. 259)

Es de lamentar que Marcos Durán no se extienda más discutiendo las posibilidades del resto de disonancias, pero por otro lado cabe entender que la *Sumula* está pensada para tratar sobre una práctica de contrapunto improvisado, fundamentalmente homofónico y consonante, para el que debe ser ajena toda sistematización de las disonancias. Las técnicas que permiten controlar el uso de estos sonidos disonantes pertenecen a otro ámbito de la teoría del contrapunto, el de la composición por escrito, y por ello se desarrollan en los tratados de otros autores que favorecen claramente este enfoque de la polifonía escrita, como es el caso de Tinctoris en su *Liber de arte contrapuncti*.³³⁰

³²⁹ Sobre estos autores y el uso de la cuarta como consonancia véase R. Wienpahl, “The evolutionary significance of 15th century cadential formulae”, p. 146. Sobre el peculiar carácter que se daba a la cuarta justa a principios del siglo XV, véase la discusión en la edición del *Contrapunctus* de Prosdoscimo de Beldemandis, por J. Herlinger (p. 41). Véase en nuestro texto, *infra*, al tratar sobre la síncopa y las disonancias.

³³⁰ Tinctoris trata de las disonancias y las “falsas concordancias” por extenso en el segundo libro de esta obra, donde proporciona una serie de ejemplos de tales intervalos, para pasar acto seguido a tratar del contrapunto disminuido. Además, aquí es donde afirma que tres o cuatro o más voces cantando “super librum” no pueden “sujetarse” o “someterse” (“subiicitur”) todas entre sí, admitiendo por tanto la aparición de disonancias. En el tercer libro Tinctoris cita otras excepciones para admitir consonancias imperfectas: «[...] omnis contrapunctus per concordantiam perfectam et incipere et finire debet [...] Si tamen aliqua pausa cantum antecesserit cantus ipse imperfectam concordantiam incipere poterit [...]】

Tras la enumeración de las especies consonantes y disonantes, Marcos Durán pasa a enunciar las tradicionales reglas generales del contrapunto horizontal que ya vimos al principio de este capítulo, aunque con ciertos matices. En la versión de Durán (fol. b iv^v), estas son:

- Comenzar y acabar contrapuntando sólo en especie perfecta y la más alta posible. Si hay dos contrapuntantes o más, esta regla no se guarda, salvo aguardarse concertadamente unos a otros.
- No dar dos especies semejante perfectas una tras la otra, salvo en síncopa o mediante pausa entre [especie] perfecta y perfecta semejante.
- Se pueden dar dos o tres o más especies imperfectas semejantes o diversas seguidas, «acudiéndole con sus perfectas más propinuas».
- Se favorecerá el movimiento contrario respecto al canto llano.
- Se deben usar las especies más cercanas en especial en los tiples, y se huyen las remotas «salvo por hacer diferencia o mudar de salto en disjuntas».
- No dar *mi contra fa* ni *fa contra mi*.
- «Si el canto llano unisonare [esto es, repite nota] ha de andar el contrapunto al contrario».
- Para cantar a dos, tres o cuatro voces se deben evitar las especies falsas: segunda, séptima, novena, undécima, etc. salvo en disminución, síncopa o cláusula, donde son necesarias.

Es notable el detalle con que Marcos Durán perfila cada regla, evidenciando la importancia que les daba, aunque en realidad dedicará el resto de la sección de contrapunto a sistematizar intervalos, sin proponer ejemplo alguno para estas reglas.

Ciertas conclusiones especialmente relevantes se deducen de las reglas tal como las expone nuestro autor:

- a. El primitivo uso de especies perfectas para comenzar y acabar frases melódicas en el contrapunto en sus tiempos ve complementado por la posibilidad de incluir otras sonoridades consonantes en estos puntos estructuralmente importantes. Domingo Marcos se está refiriendo a la posibilidad de utilizar terceras o sextas en las sonoridades de principio y final de frase, con lo que se formarían acordes triadas en vez de octavas o quintas justas.
- b. El énfasis en usar intervalos pequeños especialmente en los Tiples apunta claramente a un sentido armónico equilibrado, en el que los intervalos amplios

Praeterea nonnulli, quibus assentior, dicunt non esse vitiosum, si, multis super librum canentibus aliqui eorum in concordantiam desinant imperfectam» (*Liber de arte contrapuncti*, III.1). Hay que notar que esta tolerancia frente a la inevitable aparición de disonancias, ya había sido expresada por Goscalcus en su tratado de 1375, donde advertía que era “quia impossibile”, “maxime difficile et tediosum” situar siempre diversas voces en consonancia, por lo que era lícito permitir algunas disonancias (O. Ellsworth, *The Berkeley Manuscript*, p. 132).

se localizan en la zona inferior de la disposición de voces, tal como resuena de manera óptima un acorde por concordancia con la serie de armónicos.

- c. La disonancia, pese a no estar sistematizada en la *Sumula*, se admite ya como parte del contrapunto disminuido, como producto inevitable de las síncopas, y curiosamente en las cláusulas: debe referirse aquí a un cierto uso de las apoyaturas en los finales de melodía (novenas o séptimas que resuelven a octava, undécimas que resolverían en la tercera de una triada final).
- d. En su *Musica practica* Ramos de Pareja había dedicado una atención especial a discutir estas reglas de contrapunto horizontal, atención que unos años después ha desaparecido de los autores españoles, incluyendo Durán. Cabe entender que Ramos publica su tratado en un ambiente extranjero, en el cual esta materia es considerada de manera especial, pero en la Península Ibérica la práctica de polifonía, más oral que escrita, precisa de dedicar atención a herramientas como las tablas de consonancia más que a especular sobre la aplicación de diversos movimientos de voces en el papel.

Por relevantes que sean estas reglas de contrapunto tal como las expone Durán, nuestro autor no las desarrolla más ni como decimos las complementa con ejemplos de movimiento horizontal entre voces. Simplemente abandona el tema y pasa directamente a extenderse en el contrapunto a base de consonancias, para el que proporciona por un lado tres tablas interválicas, y por otro una completa colección de tablas para el contrapunto a base de sílabas de solmización (véase el capítulo V).

Las tres tablas de intervalos consonantes para el contrapunto que Marcos Durán incluye en su *Sumula* son similares a las que hemos discutido anteriormente para otros autores españoles, pero en este caso mucho más exhaustivas y sistemáticas. En sus propias palabras, Marcos Durán pretende ofrecer ejemplos para la composición de «toda la armonía» para componer «cualquier número de consonancias» (fol. b v^y), entendiendo en este caso que ahora consonancia equivale a disposición de acorde.³³¹ Y de hecho, las tablas de este autor, tal como están dispuestas, proporcionan todas las posibles combinaciones interválicas que se pueden aplicar a cualquier número de voces, incluyendo el número de tres y cuatro que es el que el mismo autor cita.

Marcos Durán ofrece en primer lugar una tabla para las combinaciones que resultan de utilizar el intervalo de quinta y sus compuestos, seguida de otra para el caso del intervalo de sexta y sus compuestos, alertando de la prohibición de utilizar ambos casos a la vez «en un compás o tiempo», por la disonancia resultante. En la columna de la izquierda se indica el intervalo entre el Tenor y una segunda voz, y a la derecha todos los posibles intervalos consonantes aplicables encima de este dúo estructural inicial. Hay que destacar el uso que hace aquí Durán de los términos «contar y cantar»,

³³¹ El máximo intervalo que se expone en estas tablas (o “especie”, en el lenguaje de los teóricos del momento) es el de 22^a, que Guillermo de Podio ya especificó en su momento como el máximo posible dentro de las facultades naturales de las voces humanas (*Ars musicorum*, f. XXXXVIII^y).

evidenciando que las tablas no sólo son útiles para la composición escrita, sino por supuesto para la improvisación a vista. Repetimos aquí las tablas que ofrecemos en la edición crítica para facilitar la discusión de las mismas (Tabla 23).

Tabla 23. Marcos Durán, *Sumula*: consonancias sobre la quinta y sus compuestas (a). Consonancias sobre la sexta y sus compuestas (b). Consonancias por debajo del dúo Tenor-Alto (c)

a.

Al unísono puedes dar 3 ^a , 5 ^a , 8 ^a , 10 ^a				12 ^a	15 ^a	17 ^a	19 ^a	22 ^a
A la 3 ^a	5 ^a	8 ^a	10 ^a	12 ^a	15 ^a	17 ^a	19 ^a	22 ^a
A la 5 ^a	3 ^a	8 ^a	10 ^a	12 ^a	15 ^a	17 ^a	19 ^a	22 ^a
A la 6 ^a	3 ^a	8 ^a	10 ^a	13 ^a	15 ^a	17 ^a	20 ^a	22 ^a
A la 8 ^a	3 ^a	5 ^a	10 ^a	12 ^a	15 ^a	17 ^a	19 ^a	22 ^a
A la 10	3 ^a	5 ^a	8 ^a	12 ^a	15 ^a	17 ^a	19 ^a	22 ^a
A la 12	3 ^a	5 ^a	8 ^a	10 ^a	15 ^a	17 ^a	19 ^a	22 ^a
A la 13	3 ^a	6 ^a	8 ^a	10 ^a	15 ^a	17 ^a	20 ^a	22 ^a
A la 15	3 ^a	5 ^a	8 ^a	10 ^a	12 ^a	17 ^a	19 ^a	22 ^a
A la 17	3 ^a	5 ^a	8 ^a	10 ^a	12 ^a	15 ^a	19 ^a	22 ^a
A la 19	3 ^a	5 ^a	8 ^a	10 ^a	12 ^a	15 ^a	17 ^a	22 ^a
A la 20 ³³²	3 ^a	6 ^a	8 ^a	10 ^a	13 ^a	15 ^a	17 ^a	22 ^a
A la 22 ³³³	3 ^a	3 ^a	8 ^a	10 ^a	12 ^a	15 ^a	17 ^a	19 ^a

b.

Al unísono puedes dar 3 ^a , 6 ^a , 8 ^a , 10 ^a				13 ^a	15 ^a	17 ^a	20 ^a	22 ^a	
A la 3 ^a	6 ^a	8 ^a	10 ^a	13 ^a	15 ^a	17 ^a	20 ^a	22 ^a	
A la 8 ^a	3 ^a	6 ^a	10 ^a	13 ^a	15 ^a	17 ^a	20 ^a	22 ^a	
A la 10 ^a	3 ^a	6 ^a	8 ^a	13 ^a	15 ^a	17 ^a	20 ^a	22 ^a	
A la 15 ^a	3 ^a	6 ^a	8 ^a	10 ^a	13 ^a	17 ^a	20 ^a	22 ^a	
A la 17 ^a	3 ^a	6 ^a	8 ^a	10 ^a	13 ^a	15 ^a	20 ^a ³³⁴	22 ^a	
A la 22 ^a	1 ^a	3 ^a	6 ^a	8 ^a	10 ^a	13 ^a	15 ^a	17 ^a	20 ^a

c.

Al unísono puedes dar 3 ^a , 5 ^a , 8 ^a , 10 ^a				12 ^a	15 ^a	17 ^a	19 ^a	22 ^a	
A la 3 ^a	3 ^a	8 ^a	10 ^a	12 ^a ³³⁵	15 ^a	17 ^a	19 ^a ³³⁶	22 ^a	
A la 5 ^a	4 ^a	6 ^a	8 ^a	13 ^a	15 ^a				
A la 6 ^a	3 ^a	5 ^a	8 ^a	10 ^a	12 ^a	15 ^a			
A la 8 ^a	3 ^a	5 ^a	8 ^a	10 ^a	12 ^a	15 ^a			
A la 10 ^a	3 ^a	6 ^a	8 ^a	10 ^a					
A la 12 ^a	4 ^a	6 ^a	8 ^a						
A la 13 ^a	3 ^a	5 ^a	8 ^a	10 ^a					
A la 15 ^a	3 ^a	5 ^a	8 ^a						

³³² Aparece como “29” en el original.

³³³ Aparece como “20.jº” en el original.

³³⁴ Aparece como “02” en el original.

³³⁵ Debería ser 13^a para evitar intervalo de séptima con la Contra Alta.

³³⁶ Debería ser 20^a para evitar séptima más octava con la Contra Alta.

Que se sepa, estas tablas presentes en la *Sumula de canto de organo* son las más completas y sistemáticas de todas las publicadas por autor alguno hasta su tiempo, español o extranjero. Parece evidente que tal dedicación a desarrollar y publicar esta información se relaciona con una práctica en la que los cantantes podían practicar intervalos consonantes de manera ordenada gracias a estas tablas, pero además es razonable admitir el uso para la composición escrita seguramente de manera más natural que para el canto. Esto es así puesto que la afinación del canto se basaba en aquella época en el conocimiento de la mano guidoniana y las sílabas de solmización, y por tanto nos parece que las tablas de consonancias en forma de intervalo como éstas podían resultar más útiles al músico al escribir, usándolas para visualizar las notas en el papel, por lo cual trabaja con valores absolutos de intervalo: el intervalo que observa al escribir. En cambio, el cantante aprovecharía mejor las tablas de consonancias basadas en la sílaba de solmización que aparecen a continuación en el tratado. Ambos tipos de tablas por tanto, tendrían una utilidad similar en la polifonía improvisada, pero se usarían con matices diferentes y de aquí la presencia como exposición doble en un tratado como la *Sumula*.

Recientemente salió a la luz un conjunto de nueve tablas manuscritas en una copia del tratado *Practica musicae* de Franchino Gafurio, conservado como apuntamos al principio de este capítulo en la Biblioteca de la Universidad de Salamanca. Las tablas están copiadas en los folios finales del volumen, y aparecen encabezadas por el nombre de «*Joannes vrred*». A pesar de la adscripción que aparentemente indica este encabezamiento, las tablas manuscritas en el volumen de Salamanca tienen realmente una estrecha relación con el planteamiento sistemático y exhaustivo que estamos viendo en las propias tablas de la *Sumula* de Marcos Durán. Esto es así porque en este caso, y a diferencia de algunos de los ejemplos de tratados discutidos previamente, en las tablas de Salamanca las combinaciones de consonancias no se presentan en forma de texto o párrafo explicativo, como en algunos otros autores españoles, sino en forma de pulcras tablas como tales, rigurosamente ordenadas por intervalos progresivamente mayores de una segunda voz (que queda innominada) respecto al Tenor: los intervalos de unísono, tercera, quinta, sexta, octava, décima, doceava, treceava y quinceava (véase Ilus. 13).

TERCIA TABVLA.	
La contra bassa fera	La contra alta fera
3. sobrel vñsonñadl	3. sobrel
6. debaxodel	3. sobrel
8. debaxodel	4. debaxodel/ o 3. sobrel
10. debaxodel	3. sobrel / o 6. debaxodel
12. debaxodel	4. debaxodel
15. debaxodel	3. sobrel

QVRTA TABVLA	
La contra bassa fera	La contra alta fera.
3. sobrel	3. sobrel
3. debaxodel	3. sobrel
vñsonñadl	3. / o 3. debaxodel
5. debaxodel	4. sobrel
8. debaxodel	3. sobrel / o 6. debaxodel
10. debaxodel	6. debaxodel / o 3. sobrel
12. debaxodel	3. / o 3. debaxodel / o 4. sobrel
15. debaxodel	3. sobrel / o 6. debaxodel

Ilustración 13. Urrede (?), *tabulae* tercera y cuarta (Biblioteca de la Universidad de Salamanca, incunable BG – I.155)

De manera muy clara y visual, en una columna a la izquierda se indica el intervalo que se podrá realizar con la tercera voz (la Contra baja) en orden descendente respecto al Tenor, y en una segunda columna a la derecha los posibles intervalos que podría realizar una cuarta voz (la Contra alta) también respecto al Tenor, una vez conocida la combinación concreta de Tenor, segunda voz y Contra baja. El único error que comete el copista, sin duda por un descuido, se da en la cuarta tabla, donde el unísono aparece un lugar más abajo de donde le correspondería. En cuanto a estas expresiones de “Contra alta” y “Contra baja”, debemos hacer una breve reflexión, puesto que presentan algunas peculiaridades dignas de consideración.

Las denominaciones de Contra alta y Contra baja aparecen en el lenguaje literario o poético común español del momento cuando se trata sobre cantantes de polifonía, y a la vez son los nombres que reciben las voces distintas de las de Tiple y Tenor en los tratados teóricos españoles del momento. En cambio, al repasar las principales fuentes polifónicas españolas de estos años, hemos observado que la tercera y cuarta voz siempre se denominan *Contratenor primus* y *secundus*, aún en colecciones tan masivas como el Cancionero Musical de Palacio o el Cancionero Musical de la Colombina. Tan sólo en muy contadas ocasiones hemos encontrado alguna excepción: en la pieza *Ave Rex noster* de Alonso de Mondéjar, al final del Cancionero Musical de Segovia (CMS 203), aparecen las dos voces indicadas como *Contra alta* y *Contra baxa*. También en el Cancionero Musical de la Colombina, aparecen esas denominaciones en *Dime triste corazón*, de Francisco de la Torre (CMC 48), y en la anónima *Pensamiento ve do vas* (CMC 51), todas ellas lógicamente piezas a cuatro voces. De una manera un tanto incongruente, otras tres piezas consecutivas a tres voces en este último Cancionero nombran una de las voces como Contrabaxa: dos *Benedicamus* y la pieza *Juste judex*, *Jhesu Xpriste* (CMC 82), todas de Triana. En conjunto, esta escasa presencia de los términos citados en las fuentes musicales españolas con polifonía escrita, parece sugerir que las expresiones Contra alta y Contra baja eran términos de uso común en el ámbito del canto polifónico improvisado en España, mientras que a la hora de denominar las voces en la polifonía sobre el papel, se seguía en cambio la costumbre general en Europa de utilizar los términos de *Contratenor primus* y *secundus*, propia por otra parte de otras fuentes similares del contexto europeo.

Así se comprueba por ejemplo al examinar diversas fuentes europeas comparables, como es el conjunto de los denominados “Cancioneros del Valle del Loira”, a saber: Cancionero Laborde (Washington D. C., Library of Congress, Ms M2.I.L25), Cancionero Dijon (Bibliothèque publique Ms 517), Cancionero Nivelle (Bibliothèque Nationale de France, Ms Rés. Vmc 57), Cancionero Copenhagen (Kongelige Bibliotek, Ms Thott 291, 8º) y el Cancionero Wolfenbütel (Herzog August Bibliothek, Ms Guelferbytanus 287 Extravagantium).³³⁷ En las escasas piezas a cuatro voces presentes en estos cancioneros, los dos Contratenores se denominan ambos siempre con el mismo nombre, o como Contratenor primero y segundo. Sólo dos piezas entre todas las de estos cancioneros, en el Cancionero Dijon (*Mort tu as navre Miserere*, de Ockeghem y la anónima *Se je mue/Adieu pour mesouen*) denominan a una voz *Contratenor bassus*. A estas dos podemos sumar otras dos relacionables con el contexto español: en el Cancionero Mellon (Yale University, Beinecke Library for Rare Books and Manuscripts, Ms 91) se usa la denominación *Contratenor bassus* en *La pena sin ser sabida* de Vincenet, autor activo en la Corte Aragonesa de Nápoles en los años 1460 y 70. Y en el Cancionero Bologna Q 16 (Civico Museo Bibliografico Musicale) aparece otra pieza que usa los nombres *Contratenor altus* y *contratenor bassus*, la cual resulta ser *Nunca fue pena maior*, de Johannes Urrede. En otra gran fuente como el Cancionero Pixérécourt (Bibliothèque Nationale de France, Ms fonds fr. 15123), en cambio, en el

³³⁷ Destacamos el reciente estudio a propósito de estos cancioneros de J. Alden, *Songs, Scribes, and Society: The History and Reception of the Loire Valley Chansoniers*, especialmente p. 65 y ss.

que hay algunas piezas españolas, sólo se usa las denominaciones *Contratenor altus* y *bassus* en una única pieza, *Terrible dame* de Busnoys. La tónica general en el extenso grupo de cancioneros que hemos revisado en adición a los anteriores,³³⁸ es de no usar en ningún caso las expresiones *altus* y *bassus*, con lo que las excepciones que hemos reseñado representarían meras anécdotas si no fuese por el notable testimonio que constituye el caso del Cancionero de Florencia 229.

En contra de la norma general que representan todos los cancioneros europeos estudiados, en el Cancionero de Florencia 229 sí se utilizan continuamente las denominaciones para los contratenores de *altus* y *bassus*. Pero este Cancionero presenta asociada además otra particularidad muy destacable. En su frontispicio, bellamente ilustrado, aparece el famoso canon circular *Mundus et musica et totus concentus* de Bartolomé Ramos de Pareja (Illus. 14). El origen florentino del cancionero está bien establecido, pero llama la atención encontrar en esta fuente y de una manera tan destacada la única pieza musical conservada de Ramos de Pareja, en un volumen que, como decimos, contiene numerosas piezas polifónicas en las que las voces vienen identificadas de una manera nada habitual en el resto de los cancioneros europeos (incluyendo como dijimos los españoles), con unos términos muy característicos en cambio en esos años del lenguaje musical en España: las denominaciones de *altus* y *bassus* para las voces de Contratenor. Se ignora completamente la relación del teórico español con este cancionero particular, y hasta ahora su paso por Florencia se ha considerado sólo una especulación, pero la particularidad citada en la denominación de las voces de la polifonía del cancionero florentino, permite imaginar al menos algún posible papel activo de un copista familiarizado con las prácticas hispanas en la confección del manuscrito. No se puede afirmar que el copista fuese el propio Ramos de Pareja, pero los datos aportados sugieren alguna relación de cercanía con el mismo, y por tanto se podría considerar esta una circunstancia favorable a la idea de una posible estancia de Ramos en la ciudad de los Medici.

³³⁸ Los cancioneros que hemos incluido en nuestro análisis son además: Cancionero Bologna Q16 y Q18 (Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, Ms Q16 y Ms Q 18); Cancionero Capella Giulia (Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Capella Giulia Ms XIII.27); Cancionero Casanatense 2856 (Roma, Biblioteca Casanatense Ms 2856); Cancionero de Sevilla (Biblioteca Capitular y Colombina Ms 5-I-43); Cancionero Florencia 229 (Biblioteca Nazionale Centrale Ms Banco Rari 229); El Cancionero Londres, British Library, Ms Royal 20.A XVI; y los Cancioneros de Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms f. fr. 1596 y 2245.



Ilustración 14. Ramos de Pareja, Canon circular

Volviendo a las *tabulae* de Urrede en Salamanca, cuando se transcriben y analizan las nueve tablas (véase Tabla 24), se comprueba lo completas que resultan.

Tabla 24. Las nueve *tabulae* del manuscrito de Salamanca

I: Para la segunda voz a unísono con el Tenor

Intervalo de la Contra baja respecto al Tenor	Intervalo de la Contra alta respecto al Tenor
8 ^a superior.	5 ^a , 3 ^a o 6 ^a superior
6 ^a superior	3 ^a o 8 ^a superior
5 ^a superior	8 ^a o 3 ^a superior, o unísono
3 ^a superior	3 ^a , 6 ^a u 8 ^a superior
unísono	3 ^a , 5 ^a , 6 ^a u 8 ^a superior
3 ^a inferior	3 ^a , 4 ^a , o 6 ^a superior, 5 ^a inferior
5 ^a inferior	3 ^a inferior, 4 ^a o 6 ^a superior
6 ^a inferior	8 ^a inferior, 3 ^a o 5 ^a superior
8 ^a inferior	6 ^a o 4 ^a inferior, 3 ^a , 5 ^a o 4 ^a superior
10 ^a inferior	5 ^a , 6 ^a o 3 ^a inferior, 3 ^a o 4 ^a superior
12 ^a inferior	5 ^a o 3 ^a inferior, 4 ^a o 6 ^a superior

II: Para la segunda voz a tercera del Tenor

Intervalo de la Contra baja respecto al Tenor	Intervalo de la Contra alta respecto al Tenor
5 ^a superior	8 ^a inferior o unísono
unísono	3 ^a inferior o 5 ^a superior
3 ^a inferior	6 ^a superior u 8 ^a inferior
6 ^a inferior	4 ^a inferior o 5 ^a superior
8 ^a inferior	3 ^a o 4 ^a inferior
10 ^a inferior	8 ^a , 6 ^a o 3 ^a inferior
13 ^a inferior	4 ^a o 6 ^a inferior
15 ^a inferior	5 ^a superior o 4 ^a inferior

III: Para la segunda voz a quinta del Tenor

Intervalo de la Contra baja respecto al Tenor	Intervalo de la Contra alta respecto al Tenor
3 ^a superior	8 ^a superior
unísono	3 ^a superior
6 ^a inferior	4 ^a inferior o 3 ^a superior
8 ^a inferior	3 ^a superior o 6 ^a inferior
13 ^a inferior	4 ^a inferior
15 ^a inferior	3 ^a superior

IV: Para la segunda voz a sexta del Tenor

Intervalo de la Contra baja respecto al Tenor	Intervalo de la Contra alta respecto al Tenor
3 ^a superior	8 ^a superior
3 ^a inferior	3 ^a superior
unísono	5 ^a o 3 ^a inferior
5 ^a inferior	4 ^a inferior
8 ^a inferior	3 ^a superior o 6 ^a inferior
10 ^a inferior	6 ^a inferior o 3 ^a superior
12 ^a inferior	5 ^a o 3 ^a inferior, 4 ^a superior
15 ^a inferior	3 ^a superior o 6 ^a inferior

V: Para la segunda voz a octava del Tenor

Intervalo de la Contra baja respecto al Tenor	Intervalo de la Contra alta respecto al Tenor
6 ^a superior	3 ^a superior
5 ^a superior	3 ^a superior
3 ^a superior	5 ^a superior
unísono	5 ^a o 3 ^a superiores o inferiores
3 ^a inferior	3 ^a o 6 ^a superior
5 ^a inferior	4 ^a o 6 ^a superior
6 ^a inferior	5 ^a superior o 4 ^a inferior
8 ^a inferior	3 ^a o 5 ^a superior, 4 ^a o 6 ^a inferior
10 ^a inferior	6 ^a o 3 ^a inferiores

VI: Para la segunda voz a décima del Tenor

Intervalo de la Contra baja respecto al Tenor	Intervalo de la Contra alta respecto al Tenor
8 ^a superior	5 ^a superior
6 ^a superior	3 ^a superior
5 ^a superior	8 ^a o 3 ^a superior
3 ^a superior	5 ^a superior
unísono	6 ^a o 5 ^a superior
3 ^a inferior	8 ^a o 6 ^a superior
6 ^a inferior	4 ^a inferior o 6 ^a superior
8 ^a inferior	5 ^a o 6 ^a superior, 3 ^a , 4 ^a o 6 ^a inferior
10 ^a inferior	8 ^a o 6 ^a superior, unísono, o 3 ^a inferior

VII: Para la segunda voz a doceava del Tenor

Intervalo de la Contra baja respecto al Tenor	Intervalo de la Contra alta respecto al Tenor
10 ^a superior	8 ^a , 5 ^a o 3 ^a superior
8 ^a superior	10 ^a , 5 ^a o 3 ^a superior
5 ^a superior	3 ^a , 8 ^a o 5 ^a superior
3 ^a superior	5 ^a , 10 ^a u 8 ^a superior
unísono	3 ^a , 5 ^a , 8 ^a o 3 ^a superior
6 ^a inferior	10 ^a , 8 ^a , 5 ^a o 3 ^a superior
8 ^a inferior	4 ^a o 6 ^a inferior, 8 ^a , 10 ^a o 3 ^a superior

VIII: Para la segunda voz a treceava del Tenor

Intervalo de la Contra baja respecto al Tenor	Intervalo de la Contra alta respecto al Tenor
10 ^a superior	8 ^a o 6 ^a superior y tercera
8 ^a superior	6 ^a o 10 ^a superior y tercera
6 ^a superior	8 ^a o 10 superior y tercera
3 ^a superior	6 ^a o 10 ^a superior
unísono	8 ^a , 10 ^a o 6 ^a superior
3 ^a inferior	3 ^a , 6 ^a 8 ^a o 10 ^a superior y unísono
5 ^a inferior	4 ^a , 6 ^a y 8 ^a y unísono
8 ^a inferior	3 ^a , 6 ^a , 8 ^a o 12 ^a superior y unísono

IX: Para la segunda voz a quinceava del Tenor

Intervalo de la Contra baja respecto al Tenor	Intervalo de la Contra alta respecto al Tenor
13 ^a superior	10 ^a , 6 ^a u 8 ^a superior
12 ^a superior	8 ^a , 10 o 3 ^a superior
10 ^a superior	13 ^a , 12 ^a , 8 ^a , 5 ^a o 3 ^a superior
8 ^a superior	12 ^a , 13 ^a , 10, 8 ^a , 6 ^a , 5 ^a o 3 ^a superior
6 ^a superior	13 ^a , 10 ^a , 8 ^a , 6 ^a o 3 ^a superior
5 ^a superior	12 ^a , 10 ^a , 8 ^a , 5 ^a o 3 ^a superior
3 ^a superior	12 ^a , 10 ^a , 8 ^a , 5 ^a o 6 ^a superior
unísono	13 ^a , 12 ^a , 10 ^a , 8 ^a , 6 ^a , 5 ^a o 3 ^a superior
3 ^a inferior	13 ^a , 10 ^a , 8 ^a , 6 ^a o 3 ^a superior
5 ^a inferior	13 ^a , unísono, 8 ^a , 6 ^a o 4 ^a superior
6 ^a inferior	12 ^a , 10 ^a , 8 ^a , 5 ^a o 3 ^a superior
8 ^a inferior	13 ^a , 12 ^a , 10 ^a , 8 ^a , 5 ^a , 6 ^a o 3 ^a superior

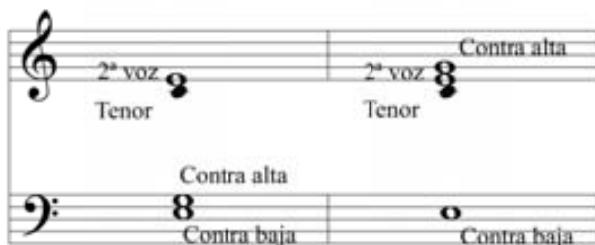
Sirva como ejemplo de lo exhaustivo de estas tablas de Salamanca la última (IX), la cual da las consonancias partiendo de un intervalo de quinceava entre Tenor y segunda voz. Resulta de la misma nada menos que un total de sesenta y dos posibles combinaciones para cuatro voces. ¿Es razonable suponer que tablas como estas se usaban en el ejercicio diario para la memorización de intervalos, o en el entrenamiento de los cantantes? Parece difícil, por la gran cantidad de posibilidades resultantes que fuese así. Sin negar el posible uso ocasional en ese sentido, estas tablas más bien tienen el aspecto de ser una recopilación sistemática, un repositorio de todas las posibilidades imaginables para cuatro voces, dentro del *gamut* y del cual resulta la consecución de todo tipo de triadas, aunque de hecho se incluyan algunas combinaciones aparentemente poco prácticas. Una herramienta quizás más práctica para un compositor que la puede tener a mano como recordatorio, o una muestra escrita que puede servir a un estudiante a entender el concepto de la consonancia en la polifonía.

Comprobemos como ejemplo del resultado musical de las posibilidades resultantes el caso de la tabla II, en la que se parte de un dúo fundamental de Tenor y una segunda voz a distancia de tercera. En la primera columna, por ejemplo, para un intervalo de la contra baja de una sexta bajo del Tenor, en la segunda columna se admite como contra alta (cuarta voz) un intervalo de cuarta por debajo del Tenor, o de quinta por debajo del mismo. En el documento el autor lo expresa de la siguiente manera:

Tercera: la contra baxa será 6. debaxo del tenor, la contra alta será 4. debaxo del [tenor] o 5 sobrel [tenor].

De esta explicación se sigue que las dos posibles combinaciones de voces que resultan en este caso serán (Ej. 9):

Ejemplo 9. Combinaciones posibles para Tenor y segunda voz a tercera, y Contra baja a sexta inferior



El contrapunto improvisado a partir de estas tablas, se forma a partir de una pareja de voces que se considera fundamental, el Tenor y el Tiple. El intervalo que forman estas dos voces determinará las posibilidades que puedan realizar improvisando los demás cantantes, ya sea el de la Contra baja o el cuarto cantante de la Contra alta. Este último, además, según la lógica de estas tablas es el ejecutante más obligado, pues debe respetar la combinación previa de las otras tres voces. Siguiendo esta mecánica, en el ejemplo siguiente presentamos todas las posibilidades de combinaciones de notas resultantes de los intervalos de esta segunda *tabula* (Ej. 10):

Ejemplo 10 – Manuscrito de Salamanca, tabla II: ejemplos de consonancias resultantes

Las combinaciones resultantes son disposiciones triádicas mayores y menores, en estado fundamental o en primera inversión. Algunas de las sonoridades resultantes, como el primero del grupo *f* (dos terceras separadas por una octava) o el primero del grupo *h* (las dos voces inferiores separadas por una doble octava) no parecen excesivamente útiles, dado su desequilibrio en cuanto a distancias interválicas, y si se comparan con las demás combinaciones. Pero en todo caso son entendibles en el contexto de una exposición sistemática de todas las posibles resultantes. También llama la atención el hecho de que en el contexto de estas tablas, los términos *Contra alta* y *Contra baja* pierden sentido de relación con la posición respectiva de cada voz. De hecho, en numerosas combinaciones encontramos la *Contra alta* por debajo de la *Contra baja*. Por

ello, aquí se debe entender que Contra baja significaría sencillamente tercera voz, y su posición condicionaría la posible situación de la Contra alta, término que por tanto corresponde simplemente a la cuarta voz.

Teniendo pues en cuenta la gran cantidad de posibilidades de combinaciones resultantes de estas tablas de Salamanca, y la peculiar disposición de algunas de estas combinaciones, parece razonable afirmar que el modelo original de tablas de consonancias debe ser el que encontramos en los tratados de Durán, Del Puerto y Tovar, más reducidos y por ello más prácticos para la memorización y entrenamiento de cantantes. Las tablas manuscritas encabezadas por el nombre de “Urred” deben ser el producto de un ejercicio de erudición, seguramente relacionado con el ambiente universitario más que con el de la práctica real del canto. Y en este punto surge la problemática de la atribución a este compositor. Johannes Wreede, conocido como Juan de Urrede (o Urreda, Urede, Vreda, según las fuentes) se considera nacido en Brujas. En la línea de un típico “ultramontano”, marchó de su tierra de origen, y desarrolló su carrera en España, donde se conservan sus composiciones, incluyendo sus escasas canciones en castellano. En 1475 se localiza al servicio del Duque de Alba, y en 1477 fue nombrado maestro de capilla del rey Fernando, puesto que retuvo por lo menos hasta abril de 1482.

La posible dedicación pedagógica de Urrede dentro de sus funciones, hasta el momento no es asunto en absoluto claro. Un maestro de capilla normalmente enseñaba a los niños del coro, pero en el caso del maestro de capilla real cabe suponer que tal obligación debía estar delegada en otra figura de rango menor, por ejemplo en el “maestro de canto de los moços de capilla” que figura entre el personal real. Por otra parte, consta con bastante fiabilidad que Urrede intentó infructuosamente conseguir en 1479 la Cátedra de Música en la Universidad de Salamanca, puesto que fue a parar a manos de Alonso de Córdoba.³³⁹ El servicio particular a personalidades como el Duque de Alba y por supuesto el rey Fernando, eran actividades que reportaban beneficios mayores que el de docente en Salamanca, aún sumando el salario y las posibles “mercedes” que se añadiesen a éste. Por ello, llama la atención que Urrede opositase y con notable empeño en la plaza de Salamanca, un cargo en el cual iba a recibir un sueldo que para algunas cátedras era mucho menor que el de los músicos de corte.³⁴⁰

³³⁹ D. García Fraile, “La cátedra de música de la Universidad de Salamanca durante diecisiete años del siglo XV (1464-1481)”, p. 78. La amenaza que el “Joannes de Urre, músico” profiere en el proceso de oposición de quejarse al Papa y “a los reyes nuestros señores” da peso a la identificación con el músico de la capilla real. Ramos de Pareja menciona también a este autor en su *Musica practica* (III.I.3) con una cercanía que podría indicar la coincidencia personal de ambos músicos en Salamanca a final de los años 1470.

³⁴⁰ Antonio de Nebrija, en estos mismos años, al iniciar su actividad docente en Salamanca tras el deceso de su patrón en 1473, don Alonso de Fonseca, se quejaba del sueldo que recibía, el cual tuvo que incrementar aceptando otras cátedras además de la de Gramática con la que inició su actividad en este centro. Sobre este tema, L. Gil, “Nebrija y el menester del gramático”, p. 56. Para poder comparar con los sueldos de los músicos de la corte de los Reyes Católicos, en esos años, véase T. Knighton, *Música y músicos en la corte de Fernando el Católico: 1474-1516*, pp. 68, 69, 222, *passim*. J. Ventura, “Equivalencia de las monedas castellanas en la Corona de Aragón en tiempos de Fernández el Católico”, p. 506. El sueldo del catedrático de gramática en Salamanca, por ejemplo, era en los años 70 de unos 4.000 maravedís, lo que se considera una retribución ínfima, si se compara con los 175 florines (unos

Quién sabe si Urrede simplemente perseguía establecerse en un puesto quizás menos lucrativo, pero más seguro a largo plazo, y menos agitado comparado con la itinerante vida del músico de corte. En todo caso, cualquier posible actividad como profesor de Urrede en Salamanca se debería considerar por el momento a título de clases personales y fuera de la universidad, actividad que como ya discutimos, era perfectamente posible en Salamanca en aquellos años. Aunque las tablas manuscritas que consideramos aquí estén encabezadas por el apellido del compositor flamenco, todas las expresiones utilizadas en ellas son las habituales castellanas del momento (*Contra baxa*, *Contra alta*), y no hay fundamento alguno para afirmar, como hace Knighton, que tengan que haber sido realizadas por Urrede mismo, ni siquiera en vida de éste, aunque tampoco se pueda rechazar esta posibilidad.³⁴¹ Desde luego, la sistemática de ordenar los intervalos consonantes en forma de relaciones o tablas no es invento de este autor, como tampoco era una tradición desconocida en España.³⁴² Aunque esto no invalida la posibilidad de que estas tablas en el volumen de Salamanca puedan ser copia de un original de Urrede, o copiadas al dictado de este compositor, en caso de que se pudiese comprobar que en algún momento ejerció efectivamente la docencia. En cualquiera de los dos casos, pueden perfectamente resultar ser producto de la reacción de este autor extranjero frente a un concepto que se encuentra como común al trabajar en España: el del uso práctico de tablas de consonancias interválicas para tres y cuatro voces que se ejecutan de manera simultánea. Y este concepto es llevado a un extremo de realización, quizás por causa de una mentalidad más metódica que práctica. Marcos Durán pudo acceder a este mismo volumen de Gafurio en Salamanca (autor que él demuestra conocer directamente, por ejemplo por su cita en su tratado *Lux bella* sobre las conjuntas) con las tablas ya añadidas, o simplemente participar de un sistema de aprendizaje del cual éstas formaban parte, y que él añadió por extenso en su *Sumula de canto de organo*.

También en contra de lo afirmado por Knighton,³⁴³ las tablas de Salamanca incluyen tantas y variadas combinaciones, que en mi opinión no se puede sostener que representen un conjunto de sonoridades estilísticamente coherente con ningún

28.000 maravedís) que cobraba Nebrija al servicio de don Alonso de Fonseca. Urrede, como maestro de capilla al servicio real, podía tener un sueldo de entre 30.000 y 40.000 maravedís.

³⁴¹ T. Knighton considera una probable fecha de fallecimiento para Urrede hacia 1482, aunque no hay razón concreta para suponer una muerte que sería un tanto prematura, y propone por tanto este año como fecha máxima de confección de estas tablas. “Gaffurius, Urrede and studying music at Salamanca University around 1500”, p. 31. En mi opinión, el mismo carácter humanístico de los otros textos manuscritos copiados junto con las tablas de intervalos, podrían incitar a retrasar más que a adelantar la fecha de copia.

³⁴² Como tampoco era en absoluto ajena al entorno académico salmantino el concepto de tabla como herramienta útil para el conocimiento, como desmuestra especialmente la rica tradición de tablas astronómicas que abundan a lo largo de la segunda mitad del siglo XV. En esta época en la que florecen en Salamanca estos estudios, tan ligados además a la navegación en unos años clave por ser los de los descubrimientos, destaca la figura de Abraham Zacut, al servicio en la corte humanista de Don Juan de Zúñiga, último maestre de Alcántara, donde llega a coincidir con Nebrija y con un tal Solorzano, músico. Véase al respecto la obra de J. Chabás y B. R. Goldstein, *Abraham Zacut (1452-1515) y la astronomía en la Península Ibérica*, especialmente por lo que respecta a las tablas, las pp. 33-60. Aunque los autores relativizan la relación directa de Zacut con la universidad salmantina, reconocen la importancia de la tradición de tablas astronómicas en este centro. También F. Villaseñor Sebastián, “La corte literaria de Juan de Zúñiga y Pimentel”, p. 582.

³⁴³ T. Knighton, *op.cit.*, p. 36.

compositor ni con ningún estilo concreto. Incluso parecerían estas tablas un recurso más útil como hemos apuntado para el compositor de polifonía escrita, lo que los teóricos llaman la *compostura*, que para el aprendiz de improvisador. Serían una suerte de repositorio de todo tipo de combinaciones de las cuales puede el compositor echar mano para realizar combinaciones de voces escritas, o para realizar ejercicios de entrenamiento para la escritura polifónica. Aunque de hecho Domingo Marcos en su *Sumula* insiste en la utilidad de estas tablas para la “composición”, dando la impresión de referirse a una técnica de escritura musical, no obstante una vez expuesta la primera tabla de intervalos se vuelve a referir al “contar y cantar” (fol. b v^y) por lo que no se puede descartar que estas tablas se hubiesen usado también para improvisar consonancias en algunas circunstancias. Por contraste con las tablas de deducciones que estudiaremos en el capítulo siguiente, las tablas interválicas de consonancias se deberán asociar pues más con una práctica escrita que con la práctica de improvisación oral, aunque en ciertos casos sí pueden resultar útiles, como ya se ha discutido. Y de hecho, todavía medio siglo después, cuando ya la sistematización de estas tablas en los tratados era propia del pasado, Bermudo seguía dando testimonio de la importancia que tenía en España el entrenamiento del oído en el reconocimiento de las consonancias:

[...] hecho el oído en oír todas las voces y medir las consonancias, siendo diestro en contrapunto y cierto en la composición, es idóneo para echar contrapunto concertado (*Declaración...*, fol. CXXXIII).

Queda demostrada, pues, la importancia de este tipo de tablas de consonancia para tres y cuatro voces como elemento característico en la obra de los tratadistas españoles del cambio de siglo, así como su naturaleza como producto de la puesta por escrito de una tradición más antigua de improvisación vocal, en la cual dominarían las sonoridades verticales homofónicas frente al contrapunto complejo horizontal propio de la tradición norte italiana. Esta preferencia por este tipo de relaciones y tablas contrasta con el escaso interés que se presta en los tratados españoles a las reglas de movimiento horizontal las cuales en cambio son objeto de desarrollo preferente entre los tratadistas europeos más notables de este siglo XV.

De la práctica de canto homofónico que resultaría de aplicar estas tablas españolas en la improvisación y de su sistematización teórica en forma de tablas en los tratados, resultaría una sonoridad compacta y directa de la cual se deduce consecuentemente la progresiva afirmación de la presencia en la práctica de los sonidos triádicos, en unos años en los que esa sonoridad se va imponiendo tanto en la práctica y en la composición (solo hay que considerar la importancia de tales sonoridades en géneros como el villancico, y otros relacionados como la *frottola* o la *lauda* polifónica),³⁴⁴ como en los

³⁴⁴ Géneros que además se han asociado a la materialización por escrito de una tradición polifónica oral. Véase R. Strohm, *The Rise of European Music, 1380-1500*, p. 557. Este autor incluye también el *strambotto* napolitano a cuatro voces dentro de los géneros que se basan en este tipo particular de sonoridades. También B. M. Wilson, “Madrigal, Lauda and Local Style in Trecento Florence”, p. 143 y

planteamientos teóricos de los tratados, como hemos visto. Si los tratadistas europeos confían en las reglas de movimiento horizontal para explicar el contrapunto, los testimonios de los tratadistas españoles por contra demuestran una actitud más pragmática y cercana a la realidad de la práctica del momento en su entorno, pareciendo incluso apuntar que las sonoridades acordales triádicas debían tener una presencia mayor y anterior de lo que se deduciría de las explicaciones de los tratadistas europeos. Estas sonoridades en el contexto de la teoría europea parecen ser excepciones aceptadas casi a la fuerza, como se deduciría de comentarios como el ya mencionado de Tinctoris al respecto de la posibilidad de empezar el canto con consonancias imperfectas si varios cantantes están improvisando “sobre el libro”.

En la práctica, las sonoridades triádicas, tal como se constituyen al aplicar las tablas de intervalos consonantes que abundan en los tratados españoles, debían ser comunes incluso en los puntos estructuralmente importantes, o cadenciales, en los que el antiguo contrapunto solo admitía consonancias perfectas. Por eso Marcos Durán admite explícitamente en la *Sumula* (fol. b iv^v) la posibilidad de comenzar o acabar el contrapunto con especies imperfectas. Los tratadistas europeos posteriores como Cochlaeus, Galliculus, Aron u Ornithoparchus acabarán de la misma manera admitiendo estas sonoridades en las cláusulas melódicas.

También es necesario destacar el peso que en la tradición de aprendizaje entre los cantantes españoles en proceso de formación debió tener el trabajo de entrenamiento con este tipo de tablas de intervalos consonantes, trabajo cuya utilidad Bermudo reconocía todavía medio siglo después en su *Declaración*.

El énfasis en el aspecto vertical del contrapunto, aplicando las consonancias presentes en estas tablas, también refuerza la idea de una ejecución que en teoría resultaría “austera” por la pureza de los acordes resultantes. Pero en la práctica no se debe olvidar, por un lado, que estamos hablando de una herramienta de aprendizaje, sobre la cual luego existía la posibilidad real para los ejecutantes tanto de realizar las disminuciones que señalan Marcos Durán o Del Puerto, como de realizar imitación, en forma de “cazas”, las cuales son también mencionadas y por tanto reconocidas por estos autores de finales del siglo XV. Las técnicas imitativas en los tratados españoles de estos años, aparecen en todo caso citadas pero en absoluto desarrolladas, aunque su uso era algo seguro: el propio Del Puerto, en su ejemplo musical iniciado con una homofonía similar a la usada en el fabordón (aunque sin identificarlo como tal), pasa a una imitación en la segunda parte de la breve composición. Debía ser pues un artificio considerado propio de la música escrita más que de la improvisada, y cuando se practicase se debía hacer de manera simple y poco desarrollada, al menos hasta entrado el siglo XVI, cuando se impone en las fuentes y viene a representar una evolución respecto a la tradición homofónica propia del siglo XV. Un autor como Tomás de Santa María denunciará ya en su *Arte de tañer fantasía* (Valladolid, 1565) la práctica de armonizar el canto por terceras como algo adecuado sólo para sonetos y villancicos, y

ss. A propósito de las *laude* y el villancico, M. C. Gómez, “La polifonía vocal española del Renacimiento hacia el Barroco: el caso de los villancicos de Navidad”, p. 81.

“cosas semejantes”, cosa “de poco arte” y de “hombres y mujeres que no saben de música”. Está claro que en el siglo XVI, para “saber de música” como lo expresa Santa María, ya no es suficiente dominar las sonoridades verticales improvisadas a base de tablas como las que hemos estudiado, como sucedía en los años de Domingo Marcos, sino que se deben conocer otras técnicas compositivas basadas en la imitación.

En definitiva, en estos tratados se refleja la importancia y presencia cada vez mayor en el pensamiento de los teóricos del sonido resultante de insertar una nota en medio de una quinta justa, como tercera respecto a las otras dos. Este importante cambio de paradigma, desde el intervalo de dos voces como unidad estructural y funcional en la polifonía, hacia la triada como unidad funcional y estructural, se desarrolla como herramienta práctica ya desde el siglo XV, de manera especial en España, no solo en las fuentes musicales en las que abundan las homofonías a base de estas triadas, sino entre los mismos teóricos de la práctica musical, como refleja el tipo de tablas que hemos presentado. Aunque estas útiles tablas no pueden sino ser reflejo por escrito de una práctica oral común que en su momento ya debió tener un recorrido, se puede comprobar la progresiva implantación de su significado, en cuanto a lo que la evolución del concepto de acorde se refiere, en la conciencia de los músicos y teóricos del momento. Esto es ya evidente en las insinuaciones presentes en el *Ars musicorum* de Guillermo de Podio, quien en 1495 llega a distinguir sin llamarlas así, por supuesto, entre triada menor y mayor, alabando la perfección de esta última (“optime”), un cuarto de siglo antes de que se dé la constatación por primera vez de la conciencia de acorde en la obra de Aaron y Zarlino. Las tablas de consonancias interválicas de los tratados españoles del siglo XV resultan pues un elemento más, y sin duda importante por su posición preeminente en estos textos y por su precedencia temporal, de los cambios que se producen a finales del siglo XV en la práctica y en la teoría musical, desde una polifonía orientada al intervalo, hacia una polifonía orientada al acorde, ya en el siglo XVI.

Capítulo V. Las tablas de deducciones y de conjuntas para el contrapunto en la *Sumula de canto de organo*

Junto con las tablas de intervalos consonantes que hemos estudiado en el capítulo precedente, la *Sumula de canto de organo* de Marcos Durán contiene una completa colección de tablas de deducciones diatónicas y deducciones de conjuntas para el contrapunto, que hasta el momento no han recibido atención adecuada. En este capítulo nos proponemos estudiar la evolución en la tratadística española que lleva a este tipo de relaciones de deducciones, y a explicar su significado y uso en el contexto de la teoría y la práctica del momento en España.

1. Precedentes y contexto

El desarrollo del sistema de las deducciones o series sucesivas de seis notas sobre el *gamut* guidoniano, como organización fundamental del espacio tonal en la teoría y la práctica musical occidental, es proceso que se verifica a lo largo del siglo XIII, pues se localiza como concepto en el tratado *Scientia artis musicae* de Elías Salomo (1274), y explícitamente se estabiliza con el término *deductio* en la *Introductio musicae planae* de Johannes de Garlandia (hacia 1260) y en el *Tractatus de musica* de Jerónimo de Moravia (hacia 1304), generalizándose en el siglo XIV con las obras de Jacobus de Lieja, Walter Odington y los autores anónimos del manuscrito British Library, Additional 4909 (fols. 26^v-31^v), del extracto perteneciente a los *Quatuor principalia* (1351) y de la *Cartula de cantu plano* (siglo XIV). A juzgar por la mayoría de los testimonios que lo sitúan como tema central de la teoría del canto entre los tratadistas europeos,³⁴⁵ incluyendo por supuesto los españoles,³⁴⁶ no cabría sino admitir que existió

³⁴⁵ Tratan en profundidad este concepto todos los tratadistas más importantes del siglo, en las siguientes obras: Franchino Gafurio, *Theorica musice* (V.6); *Practica musice* (I.4); Guillaume Gerson, *Utilissime musicales regule* (cap. 2); Dionysius Lewis de Ryckel, *De arte musicali*, (II,7); Guilhelmus Monachus, *De preceptis artis musice et practice compendiosus libellus* (cap. V); Johannes Tinctoris, *Expositio manus* (cap. VI); *Liber de natura et proprietate tonorum* (cap. VIII) y *Diffinitorium musicae* (cap. IV); el anónimo *Jesus. Libellus musicae adiscendae valde utilis et est dialogus. Discipulus et magister sunt locutores* (“De proprietatibus”); Petrus Tallanderius, *Lectura* (fol. 159^v); Bonaventura da Brescia, *Brevis collectio artis musicae* (cap. 10); el anónimo *Quaestiones et solutiones advidendum tam mensurabilis cantus quam immensurabilis musica* (fol. 49); Nicolás de Capua, *Compendium musicale* (p. 315); Nicolás Burtius, *Musices opusculum, tractatus primus* (cap. XIX); Johannes de Olomons, *Palma Choralis* (cap. II); Ugolino de Orvieto, *Declaratio musicae disciplinae*, (II.7).

³⁴⁶ En España discuten las deducciones por extenso la práctica totalidad de los tratadistas relevantes de este siglo, a saber: Fernand Estevan, *Reglas de canto plano* (fol.6, *passim*); Ramos de Pareja, *Musica practica* (II.4); el anónimo sevillano del manuscrito del Escorial c-III-23 (cap. 2); Domingo Marcos Durán (*Lux bella*, fol. a i; *Comento sobre Lux bella*, fol. a v; *Sumula de canto de organo*, II.10); Cristóbal de Escobar, *Esta es una introducción...* (fol. a i); Alonso Spañon, *Introducción de canto llano* (cap. 3); Guillermo de Podio, *Ars musicorum*. (V.11); Diego del Puerto, *Portus musice* (fol. a ii); Martínez de Bizcargui, *Arte de canto llano* (fol. a ii); Francisco Tovar, *Libro de musica practica* (I.4); Juan de Espinosa, *Tractado de principios de musica practica* (cap. 4).

una “era del hexacordo” en la Historia de la Música europea,³⁴⁷ en la cual de alguna manera el sistema original de las siete letras que señalaban las siete notas (o *voces* en la terminología medieval) se vio supeditado a otro sistema superpuesto de sextas intercaladas, en las que cada nota se significaba por una de las sílabas asignadas por Guido de Arezzo en su sistema de solmísación: *ut re mi fa sol y la*.³⁴⁸ A causa de este sistema de sextas, durante unos pocos siglos los teóricos dejaron en segundo término la identidad de las notas en su repetición a la octava, centrando en cambio el foco de atención en la similitud de las sílabas de solmísación según la denominada *proprietas* de cada deducción. La “propiedad” de una deducción no era sino resultado del problema que representaba la ambigua afinación de la nota *b* (*si*), más aguda o más grave, de lo que resultaban tres posibles propiedades: *natura* (deducción sin nota *si*), *becuadro* (deducción con la nota *si* aguda, es decir, natural) y *bemol* (deducción con la nota *si* baja, es decir bemol). Las tres propiedades equivalían por ello a comenzar los grupos de seis notas (llamados más adelante hexacordos) por tres letras, respectivamente: *c, g y f*. Considerando las diecinueve voces que formaban el *gamut* guidoniano original, se obtenía inicialmente un total de siete deducciones: dos por *natura* (sobre el *do*) tres por *becuadro* (sobre el *sol*) y dos por *bemol* (sobre el *fa*). Estas deducciones, que podemos denominar “diatónicas”, conforman lo que se denominaba *musica vera* o *recta*, por contraposición a las notas alteradas que por no pertenecer a ese *gamut* diatónico se vinieron en denominar *musica ficta* o *falsa*, o más habitualmente en el contexto de la tratadística española, *conjuntas*.³⁴⁹

El término específico *deductio* hace referencia en los tratados tanto a la nota con la que empiezan los diferentes tipos de hexacordos, como al propio conjunto de notas que forman el mismo hexacordo.³⁵⁰ Pero su origen etimológico se remite al “movimiento”

³⁴⁷ Como se discute más adelante, se consideraba hasta ahora a Ramos de Pareja el primer teórico que utilizó el término *hexachordum* para las deducciones, pues este término hasta entonces había sido usado únicamente para indicar los intervalos de sexta, o para denominar los instrumentos de seis cuerdas. Pero en el tratado de Pedro de Osma, al menos veinte años antes de Ramos esta autor ya equiparaba el “exacor” a las deducciones. Sobre la expresión “hexachordal season”, véase S. Mengozzi, *The Renaissance Reform of Medieval Music Theory: Guido of Arezzo between Myth and History*, p. 1.

³⁴⁸ Las famosas sílabas extraídas por Guido del himno de Pablo Diácono (siglo VIII) a San Juan Bautista, con música probablemente del mismo Guido, y difundidas al parecer de manera rápida en numerosas copias (se conocen como mínimo veintinueve) de la carta de Guido a Micael de Pomposa *De ignoto cantu*, en la que este autor explica el sistema por primera vez. Véase J. Chailley, ““Ut Queant Laxis’ Et Les origines de la gamme”, pp. 48–69. Jacobus de Lieja lo denomina *solfatio* en el siglo XIV, como afirma Chailley, pero en realidad se puede encontrar anteriormente en el siglo XIII este término en el tratado de 1271 de Amerus Alvredus, *Practica artis musice*. Los términos *solfisatio* y *solmisatio* serán comunes a partir de la segunda mitad del siglo XV. La importancia de la octava nunca dejó de ser reconocida, no obstante. Recordemos cómo Fernand Estevan califica al diapasón como “cuerpo de la música” (*Reglas de canto plano*, fol. 15). Estevan también habla de “solfar” que es “cantar por solfa”.

³⁴⁹ La obra de referencia sobre el tema de las alteraciones en la música medieval hasta el Renacimiento es la de Karol Berger *Musica ficta* (Cambridge, 2004), en la cual no obstante se dedica muy poca atención a la presencia del término “conjunta” en la tratadística, y aun menos a discutir su papel particular en la producción teórica española.

³⁵⁰ Sobre el origen del concepto de deducción, véase R. L. Crocker, “Hermann’s Major Sixth”, pp. 19–37, aunque las conclusiones del autor han sido posteriormente rebatidas en cierta medida por K. Berger (*Musica ficta*, p.6). Una importante discusión ampliada del tema es la citada obra de S. Mengozzi, *The Renaissance Reform of Medieval Music Theory: Guido of Arezzo between Myth and History*, p. 82, *passim*.

de las notas que transcurren en una sexta, de la nota grave a la aguda, o viceversa. Es destacable en este sentido la recepción del concepto que se observa precisamente entre los autores españoles que escriben los primeros tratados en castellano, pues hablan de las deducciones como “trayimientos”,³⁵¹ reflejando precisamente el mismo concepto de grupo de notas que se mueven (“traen”) de un extremo a otro de la deducción.

En la *Sumula de canto de organo* de Marcos Durán el término “deducción” es usado con naturalidad, por supuesto, aunque de una manera ciertamente particular, pues en las múltiples ocasiones en que aparece el autor contrapone este término al de “canto del viso”. Así, tanto en el prólogo a la obra: “ordenar y poner en muy cierto estilo este siguiente tratado. El cual contiene el canto de órgano con los contrapuntos de las deducciones y del viso”, como en el título del primer capítulo de la segunda parte del tratado: “De las especies del contrapunto, cuantas y cuales son y de su división, así por las deducciones como por el viso” o en el texto insertado en la tabla del folio b vi: «Estas dos figuras contienen universalmente todas las especies y voces así para las deducciones como para el viso» (véase Tabla 1 en la edición crítica del texto). Cabe destacar que Domingo Marcos utiliza una expresión propia para la deducción, que señala a veces como “CC”. El precedente que hemos encontrado de esta abreviación es Fernand Estevan, quien en las *Reglas de canto plano* de 1410 (fol. 2) identifica la deducciones por natura como aquellas cuyas «primeras letras son cc». De donde se puede deducir que tal denominación podía usarse según Domingo Marcos en el sentido de deducción en general.

¿Qué indica la constante yuxtaposición de los términos “deducción” y “canto del viso” en la *Sumula*? Considerando que la teoría de las deducciones sólo se puede asimilar con un conocimiento de los hexacordos, de su naturaleza (*proprietas*) así como de las mutaciones o mudanzas entre deducciones, podemos entender que para Marcos Durán el conocimiento por parte del músico de este sistema no es únicamente un asunto teórico centrado en aspectos especulativos, como podrá ser la cuestión de la *proprietas* al tratar de las conjuntas en profundidad, sino que es un concepto central y necesario en cuanto a que tiene en realidad una aplicación directa y necesaria en una cierta práctica del contrapunto improvisado, el “contrapunto del viso”.

³⁵¹ Dice al respecto Fernand Estevan en las *Reglas de canto plano* (fol. 23^v): «Y sabe que deducciones y ‘trayimientos’ todo es una cosa, y una dicción significa todo, salvo que hay departamento en el latín. O son deducciones en latín, que quiere decir ‘trayimientos’ en romance. Que sabe que por esto son dichas deducciones, porque traen consigo alguna cosa [...] afuera de las ayuntadas que son las conjuntas susodichas trae condigo las seis voces naturales, las cuales son *ut, re, mi, fa, sol, la*». Otro término semejante para traducir *deductio* es el de “ilación” que utiliza Cristóbal de Escobar en su *Introducción muy breve de canto llano* (fol. a i). Aunque más abstracto, como traducción del latín también insiste en la idea de movimiento (como “llevar” algo de un lado a otro). Unos años más adelante, Francisco Tovar ofrece explícitamente la traducción del término en su *Libro de musica practica* (fol. II^v): «Porque deducción es del verbo *duco ducis*, que es verbo por traer, y porque el *ut* como principio trae consigo *re, mi, fa, sol, la*, le dijeron deducción». Esta misma acepción la ofrece resumida el autor anónimo del tratado impreso en Sevilla en 1512/15: «Estas siete deducciones son dichas del verbo *duco, ducis*, por traer.» (fol. a iii^v)

La cuestión de las mudanzas o cambios de hexacordo en el canto del contrapunto, aunque no recibe tratamiento específico ni sistemático en este tratado, sí que es señalada por Marcos Durán (*Sumula*, fol. b iv^v), donde avisa:

Item, ordena el contrapunto de las especies o bozes más cercanas en especial en los tipes, y fuye las remotas salvo por fazer diferencia, o mudar de salto en disjuntas.

Es decir, al realizar en el contrapunto una mudanza entre hexacordos disjuntos, se podrán producir entre las voces especies “remotas” (esto es, intervalos amplios), no permitidas salvo en este supuesto. Marcos Durán en su *Lux Bella* ya había explicado que la «mudanza se hace por necesidad de voces o porque la melodía o perfección del canto lo quiere guardando el género diatónico» (fol. a i^v), es decir, para conseguir notas alteradas impropias del hexacordo de origen para mantener el sonido de la escala diatónica en una nueva tesitura. Esto recuerda lo que decía el autor del tratado en el manuscrito de Berkeley, acerca de las tres causas que justifican una mutación: *ratione vocis* (es decir, porque no queda sílaba posible en el hexacordo para cantar la melodía que excede sus límites), *ratione signi* (es decir, para introducir un “signo” o alteración accidental que no aparecía en el hexacordo original, y por tanto el uso de una conjunta), o ambas a la vez.³⁵²

En el contexto del uso de deducciones para la práctica del canto polifónico es en el que habrá que entender las exposiciones de Marcos Durán en la *Sumula* al tratar las conjuntas, y la técnica de plasmar estas deducciones y conjuntas para el contrapunto en forma de tablas de consonancias. No obstante, es importante señalar que esta técnica específica de ordenar las voces del contrapunto en forma de esquemas verticales ordenados convive en la tratadística española del siglo XV con el método paralelo y más común en toda Europa de entender el contrapunto como movimiento horizontal de voces, para el cual se repiten un conjunto de reglas establecidas y comunes. En España esta tradición se localiza en este periodo de manera temprana, ya sea como textos que incluyen sólo el conjunto de reglas para el movimiento horizontal (como puede ser el manuscrito 91 de la Catedral de Girona, fechado en el cambio de siglo del XIV al XV),³⁵³ o en textos que combinan estas reglas horizontales más o menos desarrolladas junto con la exposición en tablas, igualmente con mayor o menor grado de completitud (como demostraremos más adelante en el ejemplo del manuscrito 208 del Archivo Episcopal de Vich). No son, por tanto, dos tradiciones antagónicas ni excluyentes, sino más bien complementarias, que pueden apuntar perfectamente a dos posibles maneras diferenciadas de realizar la polifonía sobre un canto. Antes de presentar el estudio pormenorizado de las tablas de deducciones y conjuntas para el contrapunto desarrolladas por Domingo Marcos en la *Sumula de canto de organo*, necesitamos por tanto contextualizarlas en el marco del desarrollo de la teoría de las conjuntas recogida a lo largo del siglo XV en los tratados españoles.

³⁵² Sobre las indicaciones en el manuscrito de Berkeley, véase O. Ellsworth “The Origin of the Coniuncta: A Reappraisal”, p. 101 nota 15.

³⁵³ Editado por K. W. Gümpel, “Das Manuskript Girona 91 und sein Contrapunctus-Traktat”, pp.193-196.

2. Las conjuntas en la tratadística española en los inicios del siglo XV

Junto con el concepto de deducción como organización particular de las notas del *gamut* en grupos de seis, definidos por su “propiedad”, el siguiente problema que se aborda, más bien en paralelo que no a continuación, es la presencia de las notas alteradas, cromatizadas hacia arriba o hacia abajo, que se originan en primer lugar por las necesidades de ciertos cantos llanos y luego se generalizan por su uso imprescindible en el contrapunto, tal y como los tratadistas dejan entender, especialmente los españoles.

Las notas alteradas que se añaden al *gamut* guidoniano, ya sea bajo el término general de *musica ficta* o *falsa*,³⁵⁴ o al más particular pero más popular entre los tratadistas españoles de “conjunta”, se incluyen desde los primeros testimonios teóricos en el sistema de deducciones y por semejanza con estas deducciones se desarrolla el sistema teórico que las define a lo largo del siglo XV, hasta llegar a un ejemplo último de organización práctica de estas conjuntas en el contrapunto en el capítulo final de la *Sumula* de Marcos Durán. Este es el ejemplo definitivo y singular de la recepción y desarrollo particular de la teoría de conjuntas aplicada a la polifonía improvisada en la tratadística europea. Para comprender cómo se llega a este punto en la obra de Domingo Marcos, debemos revisar el desarrollo a lo largo del siglo XV del concepto de conjunta en los tratadistas españoles, y relacionar el origen y desarrollo de la teoría española en el contexto europeo.

El origen etimológico del término tan presente en los textos españoles, del latín *coniuncta*, se rastrea hasta la tratadística medieval de los siglos IX al XII, en la que esta palabra se utilizó para traducir el término griego *synēmmenōn* en referencia al tetracordio del sistema modal griego.³⁵⁵ La primera referencia a la equivalencia entre *synēmmenōn* y *coniuncta* se encuentra en Boecio (*De Institutione Musica*, I.20). Pero la conexión conceptual entre el uso boeciano y el posterior en referencia a la música *ficta* es responsabilidad, a finales del siglo XIII, de Jerónimo de Moravia, quien además lo discute en referencia a la polifonía, pues este autor excluye el uso de la música *ficta* en

³⁵⁴ Como ya hemos indicado, la obra de referencia al respecto de las alteraciones en la música de la Edad Media y el Renacimiento es el libro de Karol Berger *Musica ficta*, coincidente en el tiempo con el libro de Dolores Pesce *The affinities and medieval transposition* (Bloomington, 1987) que ofrece una perspectiva complementaria. Berger trata en su libro una cantidad discreta de autores españoles, aunque sin caracterizarlos de manera especial en el contexto europeo. Pesce, aun más escueta, se limita a citar a Ramos en su polémica contra la proliferación de hexacordos, sin considerar otros testimonios de la tratadística española.

³⁵⁵ Por ello no consideramos adecuado situar de principio la aparición del término a finales del siglo XIV, como afirma P. Otaola (“Les coniunctae dans la théorie musicale au Moyen Age et la Renaissance (1375–1555)”, p. 53). Aunque esta autora más adelante también retrocede hasta el origen en las traducciones medievales del término griego, y se extiende en las explicaciones de los tetracordios griegos, no acaba de precisar el momento en que se deja de usar el vocablo para traducir ese término, y se comienza a usar para discutir específicamente las notas alteradas añadidas al *gamut*. Véase al respecto H. S. Powers, “Mode §2”, en www.oxfordmusiconline.com (consultado el 5 de febrero de 2013). También S. Mengozzi, *The Renaissance Reform of Medieval Music Theory: Guido of Arezzo between Myth and History*, p. 96.

el canto llano.³⁵⁶ *Conjunta* se puede referir tanto a la nota alterada, como al hexacordo que la contiene, como al propio proceso que, por afinidad con las deducciones originales del *gamut* guidoniano genera este hexacordo.³⁵⁷ El concepto de conjunta en relación al cromatismo por tanto debe tener su aparición en el siglo XIII, y es materia bien establecida cuando el autor del denominado manuscrito de Berkeley (University of California, Bancroft Library, Ms 744) escribe su tratado hacia el 1375. Entre los tratadistas españoles, es Ramos de Pareja el primero que en su *Musica practica* de 1482 cita explícitamente la equivalencia entre el término *synēmmenōn* y la conjunción. Antes de analizar el desarrollo de este concepto en la tratadística española, es interesante destacar como la definición más lógica desde nuestro punto de vista actual sobre el cromatismo, la que propone Florentius de Faxolis en su *Liber musices* (hacia 1496), pues para él, el término hace referencia a notas “inusuales” que acercan entre sí a las notas “usuales”: «Nobis autem potius coniunctam nominatam placet quoniam desueta notularum nomina diversis in locis suetas voces, id est ut, re, mi fa, sol, la coniugunt». ³⁵⁸ Esta definición no fue recogida por otros autores en tiempos subsiguientes, y el término conjunta acabará siendo substituido por el de “división de tono”, como se verá más adelante.

Si retrocedemos a la definición de conjunta más antigua conocida entre los autores españoles, se localiza la que nos proporciona Fernand Estevan. Este autor, en su tratado manuscrito de 1410, *Reglas de canto plano*, define conjunta como «hacer del tono semitono y del semitono tono, conviene a saber, del *fa mi* y del *mi fa*». Esta definición resulta ser casi idéntica a la anterior, de 1375, que ofrece el citado anónimo autor del manuscrito de Berkeley, que hoy se identifica con el “Gostaltus francigenam” que aparece en el Ms de Catania D 39, o en el tratado de Florentius de Faxolis como “Goschalchus parisiensis”.³⁵⁹ Este teórico define la conjunta diciendo:

Est enim coniuncta quedam acquisita canendi actualis attribucio in qua licet facere de tono semitonum, et e converso (O. Ellsworth, *The Berkeley Manuscript*, pp. 50-51).

³⁵⁶ Véase O. Ellsworth, “The Origin of the Coniuncta: A Reappraisal”, p. 98. La sección relevante del tratado de Jerónimo de Moravia en su *Tractatus de musica*, p. 279.

³⁵⁷ Hay que notar que varios de estos significados del término “conjunta” se pueden llegar a encontrar en un autor al mismo tiempo, como sucede en los tratados que comentaremos de Goscalcus (manuscrito de Berkeley) o en el de Fernand Estevan. Por ello debemos considerar con prevención la evolución cronológica en “tres etapas” del concepto de conjunta que propone P. Otaola (primero división del tono en dos semitonos, segundo como hexacordo transportado, tercero como equivalente a las “teclas negras” de un sistema cromático). Véase P. Otaola, “Les coniunctae dans la théorie musicale au Moyen Age et la Renaissance (1375–1555)”, p. 60.

³⁵⁸ Florentius de Faxolis, *Book on Music*, ed. de B. J. Blackburn y L. Holford-Strevens, p. 74. Como se razonará más adelante, la teoría de Faxolis sobre las conjuntas es por otro lado más bien inconsistente, y en definitiva no ofrece otra información de valor más allá de esta reseñable definición.

³⁵⁹ Este autor se identifica con el compositor “Goscalch” autor de la balada a tres voces *En nul estat* del manuscrito Chantilly, Musée Condé Ms 564, pues además ambos personajes utilizan signos de mensuración poco comunes. Otro punto de encuentro entre la obra teórica de Goscalcus y los autores españoles lo constituye el señalado manuscrito Catania, Biblioteche Riunite Civica e Antonio Ursino Recupero D 39, de hacia 1450, en el que se localiza una copia del tratado de Goscalcus junto con dos breves tratados de Jaume Borbó, chantre y teórico en la corte de Alfonso el Magnánimo, véase M. C. Gómez, *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. I, p. 284.

Para Goscalcus el término *coniuncta* también se puede aplicar a la alteración accidental que se escribe en el manuscrito a modo de moderna armadura, en el principio de una línea: «quandocumque aliquod istorum signorum pro coniuncta ponitur in principio regule vel spacii cuiuscumque, omnes voces illius regule vel spacii cantari debent virtute illius signi in principio positi, nisi per aliud specialius in medio vel alibi hoc tollatur» (O. Ellsworth, *The Berkeley Manuscript*, p. 52). También se observa como la propia conjunta, entendida como nota alterada, puede estructurar el espacio tonal a su alrededor y en efecto, generar su propio hexacordo al determinar las distancias de los sonidos que lo conformarán: *ut* y *re* por debajo de la pareja que define la conjunta (*mifa*), y *sol* y *la* por encima. Esta manera de entender la conjunta como proceso es ampliamente recogida y desarrollada por los autores españoles, y está en el origen conceptual que lleva en definitiva a las tablas de conjuntas que aparecen en la *Sumula*.

La cita anterior de Estevan no es sino la primera de una serie que evidencia la presencia de la doctrina de Goscalcus entre los autores españoles, quienes durante largo tiempo conocerán y reconocerán la obra de este autor, al que identifican con ligeras variantes del nombre (véase Tabla 25).

Tabla 25. El nombre de Goscalcus en los tratadistas españoles

Tratado	Cita
Anónimo sevillano del Escorial Ms c-III-23 (1480)	Johannes Goschaldi (fols. 2 ^v , 7 ^v)
Marcos Durán, <i>Lux Bella</i> (1492)	Goscaldus (fol. a i ^v)
Marcos Durán, <i>Comento sobre Lux bella</i> (1498)	Goscaldus (fols. a iii ^v , e v ^v)
Alfonso Spañón, <i>Introducción muy útil...</i> (s.f.)	Goscaldo (Cap. vii)
Cristóbal de Escobar, <i>Introducción muy breve...</i> (h. 1496)	Goscaldus (fols. a i ^v -a iii)
Bartolomé de Molina, <i>Lux videntis</i> (1503)	Goscaldus (fols. a i, a ii, a vi)
Juan Bermudo, <i>Declaración de instrumentos musicales</i> (1555)	Goscaldos (fol. xxiii)
Pedro Cerone, <i>El melopeo y maestro</i> (1613)	Goscaldos (p. 336)

El manuscrito de Berkeley contiene lo que hoy se conserva como primera exposición sistemática del concepto de conjunta (o *musica ficta*, pues para este autor son términos equivalentes), concepto que además aparece no como algo novedoso sino como propio del “uso común” tal como se desprende del propio texto: «Preterea secundum usum communem prima coniuncta accipitur...» (O. Ellsworth, *The Berkeley Manuscript*, p. 54).

Se consideró durante un tiempo que la teoría de las conjuntas era asunto propio de la tratadística del siglo XV, tal como postulaba Albert Seay,³⁶⁰ en base a las referencias encontradas en autores desde Ugolino de Orvieto (1430) y el Anónimo XI (1450) hasta Ramos de Pareja (1480). Según Seay, el uso de conjuntas como hexacordos transportados mentalmente, explicaba la ausencia de alteraciones en las fuentes del siglo XV. Y el declive de la teoría hexacordal en el siglo XVI explicaría la abundancia de alteraciones a partir de este periodo. Cuando Oliver Ellsworth presentó y propuso una interpretación del texto del manuscrito de Berkeley en su contexto,³⁶¹ quedó claro que la teoría de Seay no se sostendía, pues el conocimiento y uso de las conjuntas debía ser en realidad muy anterior al siglo XV, quizás más de un siglo anterior a la obra de Ugolino, y además se evidenciaba la identificación de las conjuntas con lo que se conocía como *musica ficta*. Además, quedaba expuesta la necesidad de reevaluar la relación entre las conjuntas y el aumento de alteraciones en las fuentes a lo largo del siglo XVI, pues la explicación de Seay ya no se podía mantener a la luz del retroceso cronológico que implicaba el tratado de Berkeley.

Por tanto, el tratado de Goscalcus presenta hasta donde sabemos una primera exposición sistemática de las conjuntas como fenómeno común y propio del canto llano, demostrado en los diversos ejemplos del mismo canto que el autor expone en su obra. De hecho, el mismo autor informa de que las conjuntas fueron inventadas para acomodar cantos “irregulares” a una supuesta “regularidad”:

Et propterea invente fuerunt ipse coniuncte ut cantus antedictus irregularis per eas ad regularitatem quodammodo duci posset. (O. Ellsworth, *The Berkeley Manuscript*, p. 50)

De lo cual se hace eco Fernand Estevan unos años después en sus *Reglas de canto plano*:

Irregularidad es dicha por todos aquellos cantos que no se pueden salvar por todos maestros ni por todos discípulos,³⁶² ni por sus especias. Todos aquellos cantos que mudan especias son irregulares, salvo si se llamaron por las que son dichas propiedades de cada tono fuera de conjunta, que conjunta es llamada *ficta* música, cosa de sutileza hecha. (fol. 17)

Este autor abunda todavía más, con otra interesante definición en la que también identifica unos “tonos irregulares”:

Qué cosa es tono irregular, es cosa que anda fuera de camino, y no trae regla cierta. Y así probarás cómo el tono es carrera o camino por donde se guían todos los cantos. (fol. 18^v)

³⁶⁰ A. Seay, "The 15th-Century Coniuncta: A Preliminary Study", pp. 723-737.

³⁶¹ O. Ellsworth, "The Origin of the Coniuncta: A Reappraisal", pp. 86-109.

³⁶² Quiere decir “tonos” maestros y discípulos, como hace en el resto del tratado.

Estos tonos son irregulares, según Estevan, por cinco posibles razones: no empiezan debidamente, no acaban debidamente, suben demasiado, bajan demasiado, o no corresponde a ningún tono maestro ni discípulo. Es decir, que son melodías que pueden tener una estructura al parecer completamente libre.

Parece evidente pues una situación en la que diversas melodías del canto llano habitual, presentan alteraciones cromáticas difíciles de acomodar a la teoría de los ocho modos, y para éstos las conjuntas representan un intento de homogeneización de una práctica que se revelaba heterogénea desde los testimonios de los siglos anteriores.³⁶³

Esta teoría de conjuntas tendrá continuidad y desarrollo como tal sobre todo entre los tratadistas españoles del siglo XV, y en unos cuantos testimonios que comparten con los españoles el uso del término,³⁶⁴ mientras en el resto de Europa será más habitual (en el siglo XV y en el XVI) referirse a estas conjuntas como *musica ficta*. Este favorecimiento posterior de la expresión *musica ficta* contradice en realidad la opinión expresada por el propio Goscalcus en el manuscrito de Berkeley, en el que afirmaba que lo correcto debía ser hablar de conjuntas, no de *musica ficta*.³⁶⁵ Los tratadistas españoles se mantendrán por tanto más fieles a la idea original de Goscalcus.

Las coincidencias entre las tempranas explicaciones de Estevan y las de Goscalcus son más fácilmente entendibles si consideramos la doctrina sobre las conjuntas expuesta en el manuscrito de Berkeley como la más que probable principal influencia en el desarrollo de esta teoría en los tratadistas españoles de principios del siglo XV, como demuestran no solo las coincidencias en los conceptos y definiciones, sino las numerosas citas a este autor entre los mismos y a lo largo del siglo XV e incluso del XVI. Aunque no por ello debemos dejar de señalar algunos detalles particulares que diferencian los planteamientos de Estevan de los del autor del manuscrito de Berkeley.

Al igual que Goscalcus, Estevan reconoce la existencia de diez conjuntas, y también repite la explicación de Goscalcus acerca de los dos signos usados para identificar las conjuntas. Ambos textos emparejados muestran claramente su similitud:

³⁶³ Véase al respecto una interesante discusión en Ch. M Atkinson, *The Critical Nexus*, p. 256 y ss.

³⁶⁴ Además de los tratadistas españoles durante el siglo XV usan el término de conjunta el tratado polaco *Musica magistri Szydlovite* (siglo XV), el del Anónimo XI (siglo XV), el húngaro de Ladislao de Zalka (1490) el *Opusculum de musica ex traditione Iohannis Hollandrini* (Praga?, hacia 1450), el *De arte musicali* de Dionysius Lewis de Ryckel (siglo XV), el anónimo del tratado *Jesus. Libellus musicae adiscendae valde utilis et est dialogus* y Petrus Tallanderius en su *Lectura* (ambos en Vaticano lat. 5129, hacia 1470). Tinctoris cita las conjuntas en sus “tonos irregulares” dentro de su *Liber de natura et proprietate tonorum* (1476). Pero veremos que la norma entre los principales autores europeos, de Tinctoris en adelante, será tratar del asunto como *musica ficta* más que como conjuntas, con las diferencias procedimentales que ello conllevará.

³⁶⁵ O. Ellsworth, *The Berkeley manuscript*, p. 51: « [...] aliquis inusitatus cantus, quem aliqui sed male falsam musicam appellant, alii fictam musicam, alii vero coniunctas eum nominant et bene». Como se verá, el término conjunta no dejará de estar rodeado de confusiones terminológicas y dará lugar a diversas críticas, hasta ser finalmente substituido en la tratadística española por la expresión “división de tono”.

Donde quiera que dijéremos *mi* por canto llano, digamos *fa* por conjunta y esta conjunta se debe llamar de bemol, y se debe señalar de su señal que es tal (b). Y donde quiere que dijéremos *fa* por canto llano podemos decir *mi* por conjunta, y esta tal conjunta se debe llamar de becuadro y se debe señalar de su señal que es tal (#). (*Reglas de canto plano*, fol. 10)

Coniuncta est alicuius proprietatis seu deduccionis de loco proprio ad alienum locum secundum sub vel supra intellectualis transposicio. Pro cuius evidencia notandum est, quod omnis coniuncta aut signatur per b aut # in locis inusitatis positum. Item ubicumque ponitur signum b debet deprimi sonus verus illius articuli per unum maius semitonum, et dici *fa*. Et ubi signum # ponitur, sonus illius articuli debet per maius semitonum elevari, et dici ibidem *mi*. (*The Berkeley Manuscript*, p. 52).

Estevan separa las diez conjuntas en cinco que se cantan por bemol y cinco por becuadro, y en esto no coincide exactamente con Goscalcus, quien en su texto especifica tres por bemol (1^a, 5^a y 9^a), tres por becuadro (2^a, 6^a y 10^a) y cuatro por natura (3^a, 4^a, 7^a y 8^a). La discrepancia se entiende si consideramos que ambos autores están tratando en realidad conceptos diferentes: la explicación de Estevan se refiere a qué *señal* identificará la conjunta en el papel (bemol o #), por tanto se está refiriendo a *la nota* que es la conjunta, mientras que Goscalcus se ocupa de la *propiedad* del nuevo hexacordo en el que aparece cada conjunta por transposición de las deducciones diatónicas, cada una con su propiedad característica. De ello resulta finalmente que para cinco conjuntas (2^a, 4^a, 6^a, 8^a y 10^a) Goscalcus admite dos posibles alteraciones (enarmonías), en notas en las que Estevan sólo contempla una (véase el Ej. 11).³⁶⁶

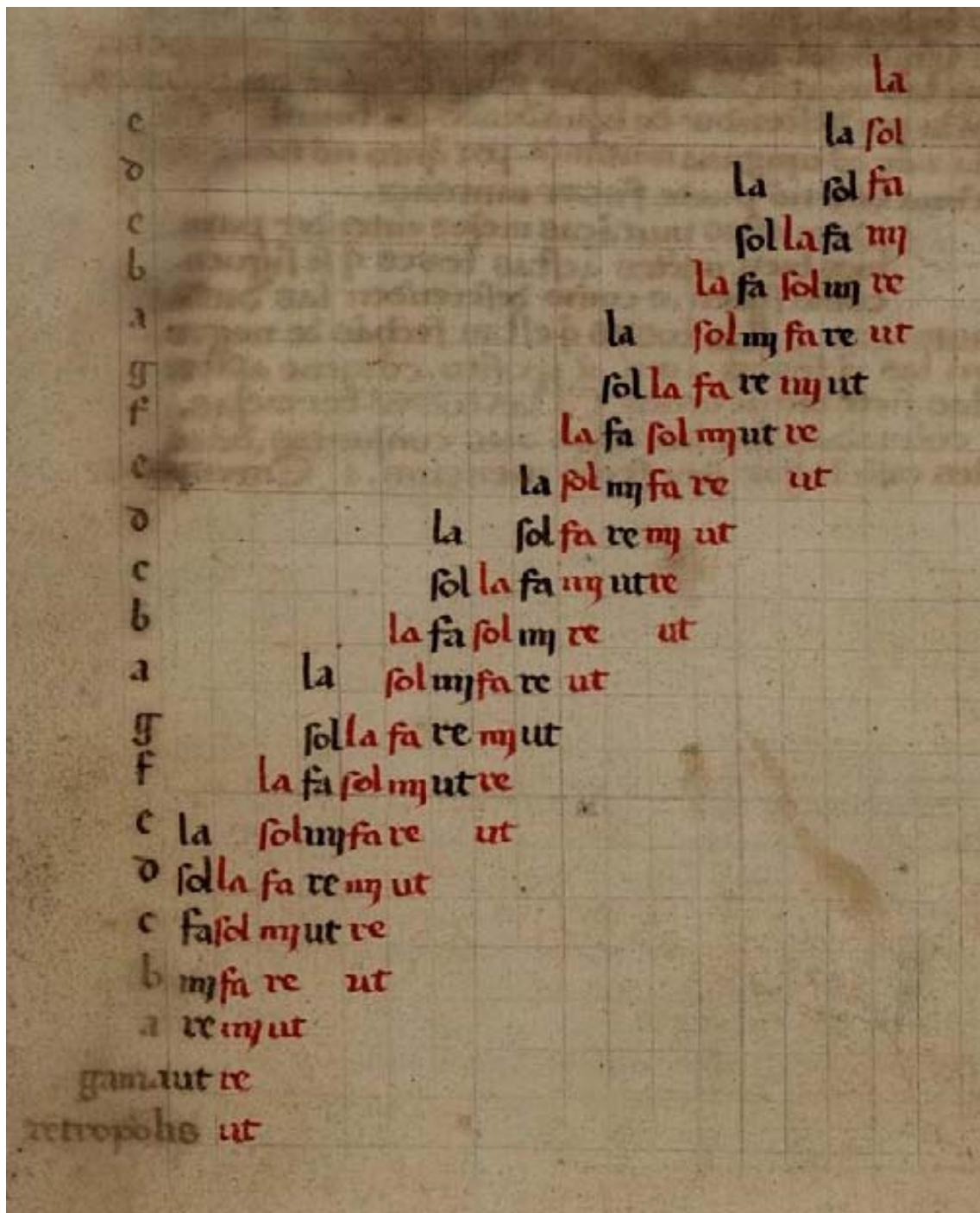
³⁶⁶ Debemos advertir que Goscalcus considera que la primera conjunta se da entre *Gammaut* y *Are*, por lo que resultaría ser una nota *La* bemol grave, la cual no obstante reconoce que no se usa realmente (afirma que pertenece a un hexacordo extra “por bemol” que “acaba en C grave” que no se usa porque no cabe en la mano guidoniana; O. Ellsworth, *The Berkeley Manuscript*, pp. 52-55). En cambio, admite que la primera conjunta que se utiliza en la práctica es el *Si* bemol grave que aparece en nuestro Ejemplo 10, aunque él se niega a darle la categoría de conjunta pues, de acuerdo con “el arte”, el primer hexacordo comienza en *Fa* grave (por debajo de *Gammaut*) y en dicho hexacordo, por su propiedad, el *Si* bemol no es conjunta.

Ejemplo 11. Conjuntas según Goscalcus (a.) y Estevan (b.)

The image contains two musical staves. Staff (a) starts with a bass clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. It features a sequence of notes with various accidentals: sharp, flat, double sharp, double flat, and regular sharp or flat. Staff (b) also starts with a bass clef and a key signature of one sharp, but in common time. It shows a different sequence of notes, primarily sharp and flat.

Las diez conjuntas, además, son divididas en dos grupos por Estevan: especiales (las impares) y generales (las pares). Las especiales se cantan “en cantos apartados, no en todos” y se hacen “por voz y por sílaba”, es decir, con su nombre propio y particular. Las conjuntas generales afirma Estevan que se usan en todos los cantos, eclesiásticos y seglares, y no se nombran de manera especial: “se hacen en la voz, no en la sílaba” (*Reglas de canto plano*, fol. 14). Esta división en conjuntas especiales es característica en los tratados españoles, y se puede localizar en testimonios diversos a lo largo del siglo siguiente.

La importancia de las conjuntas en la tradición española además se revela en el extremo al que llega el planteamiento de Fernand Estevan, pues en contraste con la tónica general europea en un asunto tan fundamental, él llega a afirmar la existencia de no tres, sino cuatro propiedades: natura, bemol, becuadro y conjunta (fol. 14^v). En la Ilustración 15 siguiente se muestra el esquema de deducciones presente en las *Reglas de canto plano*, en el fol. 6^v, en el que se destacan las deducciones de las diez conjuntas en color rojo. Obsérvese que la décima y última conjunta supera el *gamut* tradicional y añade una nota superior extra, que por necesidad de la deducción corresponde necesariamente a un *fa* # agudo.

Ilustración 15. Fernand Estevan, *Reglas de canto plano: deducciones*

Tal como hace Goscalcus, Estevan ilustra el uso real de las conjuntas con ejemplos específicos de cantos reales para cada una de ellas. No obstante, el autor español se limita a exponer sólo ejemplos de canto llano para seis conjuntas, omitiendo ejemplos para las conjuntas segunda, sexta, novena y décima (Goscalcus por su parte omite ejemplos para la novena y décima conjunta). Aunque no explica en este punto la causa de tal omisión, unos folios más adelante repite, resumida, la lista de ejemplos y ahora sí avisa de que de las diez conjuntas, las que “de ellas pertenecen al canto llano son estas: i, iii, ii, v, vii, viii” (fol. 38^v). Será una constante en todos los tratadistas españoles posteriores dejar claro que sólo algunas conjuntas son útiles para el canto llano, dejando el resto de conjuntas (de manera más o menos explícita) como apropiadas para la polifonía.

Los ejemplos de melodías del canto llano para demostrar las conjuntas que expone Estevan coinciden en buena parte con los de Goscalcus, por lo que cabe suponer que Estevan pudo tener acceso a una copia de este tratado, o de otro texto perteneciente a esta tradición (no hay otra fuente conocida anterior al tratado de Estevan)³⁶⁷ como modelo para redactar sus ejemplos (véase Tabla 26). No obstante, a lo largo de su tratado Estevan amplía el número de las citas de ejemplos del canto llano respecto a los de Goscalcus, como muestra de la importante presencia real que tenían las conjuntas en la práctica del canto llano en el contexto español.³⁶⁸

³⁶⁷ Las otras fuentes concordantes, en mayor o menor medida, con el manuscrito de Berkeley son: Londres, British Library Add. 23220 (quizás el único estrictamente contemporáneo del tratado de Estevan y de probable origen francés); Catania, Biblioteche Riunite Civica e Antonio Ursino Recupero D 39 (relacionado con el Reino aragonés de Nápoles y posterior de treinta a cincuenta años al de Estevan); Bérgamo, Biblioteca Angelo Mai, Ms MAB 21 (originario de la misma Bérgamo, y copiado en 1487), y Gante, Universiteitsbibliotheek Ms 70 (hacia 1500).

³⁶⁸ Y en el peninsular en general, como demuestra un tratado de estos años escrito en portugués y conservado en Leiria, en el que se trata de las conjuntas en la línea de los tratados españoles que estamos viendo, se mencionan diez conjuntas de las cuales sólo cinco se admiten para el canto llano, y se proponen algunos ejemplos del canto para estas conjuntas como hace Estevan y hacía Goscalcus. Véase M. P. Ferreira, “O tratado musical de Leiria”, pp. 183-184.

Tabla 26. Ejemplos del canto llano para el uso de las conjuntas en Fernand Estevan y en Goscalcus

Conjunta	Estevan	Goscalcus
I	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Sancta et immaculata</i> [LU 384] - <i>Emendemus in melius</i> [LU 524] - <i>Per signum crucis</i> [LU 1457] - [Alleluia] <i>Ostende nobis Domine misericordiam tuam</i> [LU 320] 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Sancta et immaculata</i> [LU 384] - <i>Emendemus in melius</i> [LU 524].
II	-	- Alleluia <i>Vidimus stellam eius in oriente</i> [LU 460]
III	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Gaude Maria</i> [LU 1266] - <i>Conclusit vias meas</i> [LU 697] - [Alleluia] <i>Salvum me fac</i> [GR 139] - <i>Gloriabuntur [in te omnes]</i> [GR 526] - <i>Tollite portas, principes, vestras</i> [LU 1266] 	- <i>Gaude Maria</i> [LU 1266]
IV	- <i>Beatus servus</i> [LU 1203]	- <i>Beatus servus</i> [LU 1203]
V	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Jesu redemptor omnium</i> [LU 365] - <i>In manus tuas Domine</i> [LU 269] 	- <i>Conclusit vias meas</i> [Lament.III.9]
VI	-	Responsorio <i>Ave ubi dicitur triclina.</i>
VII	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Adorate Dominum</i> [CAO 1983] - <i>In manus tuas</i> [LU 269] - <i>Jesu redemptor omnium</i> [LU 365] - <i>Ad te levavi animam meam</i> [LU 318] 	<ul style="list-style-type: none"> - Introito <i>Adorate Deum</i> [LU 488] - Alleluia <i>Multipharie</i> [LU 441]
VIII	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Hodie Maria</i> [LU 1607] («según costumbre de París»). - <i>Cum audisset populus</i> [CAO 1983] - <i>Quomodo fiet istud angele Dei</i> [LU 1415] 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Si consurrexisti</i> [LU 791] - <i>Liberavit [Dominus]</i> [LU 638]

Aunque estas coincidencias en cuanto a los ejemplos constituyen similitudes desde luego significativas, cabe además comparar el tratamiento que ambos autores dan al propio mecanismo por el cual se pueden explicar y caracterizar las conjuntas. Tomando como ejemplo el caso de la tercera conjunta, comparemos las definiciones que proponen Goscalcus y Estevan:

Tertia coniuncta accipitur
inter D et E graves et signatur in E
signo b, ubi dicitur *fa*, et incipit eius
deduccio in B gravi, finiens in G
gravi, et cantatur per naturam. Nam
hec coniuncta est illius proprietatis,
que in C gravi incipit, ad locum
inferiorem intellectualis transposicio;
de ista coniuncta habetur exemplum
in Responsorio *Gaude Maria* ubi
dicitur interemisti, et pluribus aliis
cantibus. (*The Berkeley Manuscript*,
pp. 57-58)

La tercera conjunta se toma
entre *dsolre* y *elami* graves, y sínase
en *elami* grave por señal de bemol. Y
decimos ahí *fa* y tiene su *ut* en *bmi*
grave (*Reglas de canto llano*, fol.
10^v). [...] Y pruébase en el
Responsorio de *Gaude Maria* donde
dice interemisti. (*Reglas de canto*
llano, fol. 11)

En ambos casos la explicación inicial es casi una traducción una de la otra (nótese los términos *accipitur* y *signatur*), siendo la diferencia la ausencia en la definición de Estevan (en este punto del tratado) del concepto de “transposición intelectual” del hexacordo así como de la naturaleza del mismo. La explicación de esta diferencia estriba en el hecho de que Fernand Estevan dedica a las conjuntas no una, sino diversas secciones de su manuscrito, repartidas por el mismo, por lo que los conceptos al respecto de la identificación de las conjuntas resultan en conjunto más detallados aunque a la vez aparecen repetidos. Más adelante, Estevan incluye unas elaboradas descripciones de cada conjunta a partir del movimiento melódico sobre voces concretas que pueden originar cada conjunta individual. La atención y desarrollo que se dedica a la explicación de las conjuntas es notable, si se compara con los concisos párrafos del tratado de Goscalcus.

En definitiva, vemos cómo la teorización de conjuntas a principios del siglo XV en España, bien cercana en el tiempo a la fuente original que representaría el manuscrito de Berkeley, entraña directamente con esta fuente primaria en lo que se refiere a este punto, siendo éste un manuscrito escrito por un autor que será luego ampliamente reconocido por los teóricos españoles. Pero esta teorización demuestra, ya desde el tratado de Fernand Estevan, un interés especial que como veremos se podrá comprender por el uso práctico que en el caso español se da a las conjuntas asociadas a la práctica del contrapunto.

Otro texto conservado en España y también concordante, en cuanto a estos ejemplos de conjuntas en el canto llano, es la *Cartula de cantu plano* incluida en el manuscrito M883 (fols. 70-71^v) de la Biblioteca Nacional de Cataluña, de origen incierto (hacia 1400).³⁶⁹ Gumpel ya señaló esta afinidad entre el tratado de Estevan y *E-Bbc* M883, pero cabe matizar aquí su posible relación.³⁷⁰ Puesto que la *Cartula* admite sólo el uso de ocho conjuntas, los ejemplos del canto se acababan presentando por causa de ello con una ordenación diferente respecto a la que se da en el caso de admitir diez conjuntas. Esta tradición representada en el manuscrito M883, que sólo expone ocho conjuntas, es más antigua que la expuesta por Estevan, y resulta además superada por los posteriores tratados españoles de finales del siglo XV. De hecho, el manuscrito citado constituye en realidad una recopilación de los principales textos musicales de la tradición anterior (especialmente francesa) del siglo XIV. En su origen, bien pudiera haber sido copia de algún texto francés anterior, del que tomaría los ejemplos de canto llano para conjuntas, un texto idéntico o similar al que luego usaría Goscalcus, añadiendo dos conjuntas más a la teoría. El manuscrito M883 (o una copia muy similar) circularía a finales del siglo XV por el norte de Italia, donde Gafurio lo usaría de modelo para su *Tractatus brevis cantus plani* (Mantua, 1474),³⁷¹ y por algún mecanismo desconocido siguió su periplo hasta su presencia en Cataluña seguramente ya en el siglo XVI, como apuntan las anotaciones en catalán en los márgenes, en escritura de ese siglo. De la misma manera, buena parte de los ejemplos del canto llano usados en estos tratados (*Sancta et immaculata*, *Emmendemus in melius*, *Beatus servus*, *Hodie Maria virgo*) se comparte con testimonios tan apartados como pueda ser por ejemplo la tradición de tratados similares en fuentes polacas del siglo XV,³⁷² por lo que hay que considerar como fuente original, tanto de la teoría en Estevan como la de estos tratados polacos o el manuscrito M883 de Barcelona, el texto de Goscalcus u otro muy similar.

³⁶⁹ Véase Ch. Meyer, “Un témoin de la réception méridionale des traditions d'enseignement du nord aux XIVe et XVe siècles: Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M. 883”, p. 32. La copia parece haber sido hecha por una mano italiana, pero la tradición teórica que transmite es fundamentalmente francesa, y además contiene anotaciones en catalán realizadas en siglo XVI, lo que sugiere la temprana presencia del texto en territorio hispano.

³⁷⁰ K. W. Gumpel, “Gregorian chant and musica ficta: New observations from Spanish theory of the Early Renaissance”, p. 8.

³⁷¹ Sobre este asunto, véase Ch. Meyer, *op. cit.*, p. 15. Esta colección de tratados sobre teoría musical de tradición francesa (acerca de todos los asuntos musicales excepto los temas especulativos) según este autor debió coleccionarse en el entorno de la corte papal de Aviñón. Su contenido debió juzgar de cierta autoridad, generando una serie de copias que transmiten su contenido especialmente en el norte de Italia, incluyendo alguna que pudo ser la usada como modelo por Gafurio, tal como se indica en el texto.

³⁷² Fuentes que pertenecen a la llamada “tradición de Johannes Hollandrinus”, y que se adhieren en su gran mayoría a la tradición antigua de ocho conjuntas, por lo que los ejemplos se ven desplazados de lugar respecto a la tradición de diez conjuntas, tal como sucede en el Ms 883 de Barcelona. Sobre esta tratadística en el siglo XV polaco véase E. Witkowska-Zaremba, “The coniuncta in Polish Sources: Late Medieval Theory and Practice”, pp. 258-259. Sobre estos cantos como parte de la tradición de melodías “problemáticas” en cuanto a su relación con los modos tradicionales, Ch. M Atkinson, *The Critical Nexus*, p. 257. Bonnie Blackburn (“Properchant: English Theory at Home and Abroad”, p. 90 y ss.) sugiere derivar la “tradición Hollandrinus” de una anterior “tradición Amerus” que sería en este caso de origen inglés, quizás asimilable con un Hollandrinus activo en Oxford. En cualquier caso, constituye una tradición que, originada en un tronco medieval principal, llegado el siglo XV se considera lateral por la historiografía, aunque mantiene su especificidad a lo largo de los siglos, en paralelo a la “central” que se desarrolla entre los tratadistas norte italianos.

En otro tratado de autor anónimo escrito en Sevilla en 1480, conservado hoy en la Biblioteca el Escorial (Ms c-III-23), se trata por extenso la teoría de las deducciones y las mudanzas tomando como autoridad a Guido y a “Johannes Goscaldi” (fol. 7^v), colocando pues en primera línea de importancia al autor del tratado de Berkeley. El texto de este autor muestra, como vamos a comprobar, notables similitudes con el tratado de Fernand Estevan de 1410, así como con otro posterior de 1512/15 impreso también en Sevilla, definiendo una interesante línea argumental en el contexto sevillano al respecto de las conjuntas, en la cual se inscriben razonamientos de los que participarán otros autores como Marcos Durán. En el capítulo quinto del tratado anónimo conservado en el Escorial, se trata acerca de las conjuntas que, según el autor, son necesarias dado que con las siete deducciones diatónicas se puede cantar todo el canto llano, pero no “salvarlo”, algo que ya había afirmado en 1410 Fernand Estevan, y que seguirá repitiendo un siglo después el anónimo autor del citado *Arte de canto llano* impreso en Sevilla en 1512/15:

«Así se podrán conocer porque los cantos del canto llano en algunos lugares no se podrán salvar ni acordar sin las conjuntas.» (fol. b iiiiv^v).

Pero no solo se trata de canto llano, pues sin las deducciones añadidas, afirma el autor del manuscrito sevillano del Escorial que no se podría salvar todo el canto llano, ni el canto de órgano ni “menos el contrapunto” (fol. 29^v). Y prosigue:

Como quiere que sea al contrapunto son bien necesarias y pertenecientes, porque muchas veces acaece en el contrapunto hacer *fa* en *bemi* así por natura como por bemol. Si por entonces el canto llano en *bemi* dijese *mi* sonaría muy mal porque nunca puede ser hecha ninguna de las consonancias perfectas *fa* contra *mi* ni *mi* contra *fa* (fol. 29^v).

Prefiere así el autor anónimo comenzar explicando la razón del uso de las conjuntas antes de proponer una definición general de las mismas:

Conjunta es conjunción, hacer de tono semitono y de semitono tono [...] conjunta es *conjuntarum duarum vocum diversarum proprietarum in una voce vel in unum signum* (fol. 30).

La cual vuelve a ser una definición casi idéntica a la que ofrece el autor del citado *Arte de canto llano* impreso en Sevilla:

Conjunta es dicha *conjunctio duarum et diversarum proprietatum* en una voz y en un signo. Item conjunta es dicha para hacer de tono semitono, y de semitono tono. (fol. b iv)

Sobre el asunto del número de conjuntas, el autor sevillano del manuscrito del Escorial se extiende (con un razonamiento similar al que también por extenso hará Marcos Durán en su *Comento sobre Lux bella* de 1498, y de forma muy breve y resumida el autor del *Arte de canto llano* impresa en Sevilla en 1512/15) comenzando por exponer un número inicial de siete conjuntas, que para él es cierto en cuanto al canto llano: en éste, sólo se usan las conjuntas 1^a, 3^a, 4^a, 5^a, 6^a, 7^a y 8^a, con lo que admite que en realidad existen más, aparte de estas siete. Es decir, son las mismas conjuntas que se admiten para el canto llano en el tratado de Estevan, a las que se añade además la sexta conjunta.³⁷³ Pasa luego a rechazar la aparente posibilidad de admitir catorce conjuntas, si suponemos que sobre cada una de las siete voces del canto llano se puede hacer *fa* y se puede hacer *mi*, con el mismo razonamiento que utilizará Marcos Durán, puesto que se deben eliminar de la lista el *fa* y el *mi* de *befabemi* agudo y de *befabemi* sobreagudo. Así desaparecen cuatro conjuntas por lo que de las catorce quedan finalmente diez: cinco por bemol y cinco por becuadro (fol. 30). Y para acabar la explicación inicial de las conjuntas vuelve a remarcar su relación con el contrapunto: «digo que fueron halladas por que el contrapunto viniese a mejor concordancia». Esta misma advertencia vuelve a aparecer en el *Arte de canto llano* impreso en Sevilla que ya hemos citado: «Que se excuse la conjunta lo más que se pudiere excusar, que la conjunta no es sino para contrapunto.» (fol. b vi)

Como ejemplo destacamos la definición de la tercera conjunta que ofrecen tanto el autor anónimo del manuscrito del Escorial, como el *Arte de canto llano* impreso en Sevilla, por su evidente similitud con las que hemos ofrecido arriba de Estevan y Goscalcus:

La tercera conjunta se toma entre *dsolre* y *elami*, sígnase en *elami* por señal de bemol. Decimos ahí *fa*. Este *fa* tiene su *ut* en *bemi* así como decimos *ut re mi fa* (Ms ç-III-23 del Escorial, fol. 30^v).

La tercera conjunta es y se toma entre *dsolre* y *elami*, assignase en *elami* por señal de bemol y decimos ahí *fa*. Ha su *ut* en *bemi* (*Arte de canto llano*, fol. b iv^v).

Las explicaciones bien detalladas a partir del procedimiento melódico para realizar las diversas conjuntas individuales se repiten en el tratado anónimo del Escorial, ampliando las que ya comentamos en el caso del tratado de Fernand Estevan. Lo interesante es que nuestro anónimo autor añade un apéndice a estas explicaciones para advertir de la existencia de cantos que se cantan por conjunta, aunque no responda exactamente a los

³⁷³ La dependencia del tratado anónimo sevillano del Escorial respecto al (también sevillano) de Estevan es evidente asimismo en cómo plantean ambos la disertación sobre las conjuntas. Dice Fernand Estevan: «veamos qué cosa es conjunta, porqué es dicha conjunta, y porqué fueron halladas, y cuantas son y en qué lugares se deben señalar» (*Reglas de canto plano*, fol. 10) y por su parte escribe el anónimo sevillano: «veamos primero qué cosa es conjunta, lo segundo porqué se dice conjunta, lo tercero cuantas son, lo cuarto en qué lugares se pueden hacer en la mano, lo quinto porqué fueron halladas» (Ms Escorial ç-III-23, fol. 29^v).

tipos melódicos señalados en los ejemplos anteriores (fol. 34). Cita el teórico del manuscrito sevillano una importante cantidad de ejemplos para estos cantos que presentan conjuntas en una conformación melódica “irregular”, lo cual no es sino clara señal de un rico uso cromático en el canto llano español, vinculado a una tradición oral de transmisión de estas entonaciones particulares anterior a una teorización que resulta así posterior y por ello incapaz de sistematizar de manera sencilla todas estas irregularidades.

El anónimo autor de este manuscrito sevillano cierra su breve capítulo sobre el contrapunto con un esquema en forma de tabla que ilustra las posibles voces consonantes a aplicar en diversas deducciones, aunque de forma incompleta y en este caso sin mencionar las posibles deducciones de las conjuntas, como sí hará en su lugar Domingo Marcos, en la *Sumula de canto de organo*.

3. Las conjuntas de Ramos de Pareja a Diego del Puerto

El referente inmediato en España a Marcos Durán, por la proximidad en el tiempo y por la estrecha coincidencia geográfica (ambos se relacionan con la Universidad de Salamanca) es Bartolomé Ramos de Pareja. Este autor, en su tratado de 1482, sigue la misma línea de Estevan definiendo conjunta como «coniuncta est facere de semitonio tonum et de tono semitonium, sic et de semiditono ditonum et de ditono semiditonum et de aliis speciebus similiter» (*Musica practica*, I.II.2). Nótese que Ramos es original en este aspecto, como lo es en otros, al ampliar la definición para admitir la aplicación del proceso que genera la conjunta no sólo al tono, sino al ditono y “las demás especies”. Ramos defiende el uso generalizado de alteraciones,³⁷⁴ pero critica a Tinctoris por la definición que éste da de conjunta en su *Diffinitorium* (a. 1475):³⁷⁵ «Coniuncta est positio ♭ aut ♯ in loco irregulari» (*Musica practica*, I.II.2) y argumenta que el término “irregular” no es apropiado, pues no siempre se debe aplicar a las conjuntas: por ejemplo, se puede poner bemol en *csolfaut*, lo cual sería irregular, pero no por ello resulta ninguna conjunta.

³⁷⁴ Citamos el tratado de Ramos de Pareja a partir de la edición de J. Wolf. La explicación detallada de cómo se obtienen todas las conjuntas, a partir del “ordo naturalis” de la división del monocordio boeciano, se halla en las pp. 34-40. También es muy significativo el párrafo en el que admite con naturalidad que se puede cantar por el “orden accidental” (esto es, el que incluye conjuntas) de manera que se puede encontrar semitono en lugares diferentes de los que incluyen el semitono *mi-fa* del orden natural: «Notandum igitur ex hoc, quod cantare per ordinem accidentalem aliquando idem est quod per naturalem. Sola est signorum et linearum differentia, quod semitonium non eodem loco respondeat ut in naturali» (p. 38).

³⁷⁵ La versión impresa de esta obra es de 1495, por lo que no es relevante para este punto. Ramos debió disponer de alguna copia del manuscrito, o la debió conocer al trasladarse a Italia.

Se consideraba que Ramos de Pareja era el primer autor en la historia que utilizó el término “hexacordo” en relación a las deducciones de seis notas, añadiendo esta nueva acepción a las que anteriormente tenía el término: como intervalo de sexta, o como el de instrumento de seis cuerdas, que eran las que se habían utilizado hasta entonces.³⁷⁶ Pero ahora podemos afirmar que el término ya lo había usado en este sentido de asociación a las deducciones, unas tres décadas antes, Pedro de Osma en su *Tractado*, autor que mantuvo discusiones sobre teoría de la música en Salamanca con Ramos de Pareja, y de quien por tanto debió éste último tomar el concepto (el tratado de Pedro de Osma puede ser unos veinte años anterior a la coincidencia de ambos autores en el estudio salmantino):

Segund la musica gregoriana los eso mesmo tres propiedades, vulgarmente llamadas b quadrado, bmol, natura, cada uno destos consiste en una hexacor, que quiere dezir seis bozes o seis cuerdas, y cinco intervalos o cinco espacios de quatro tonos y medio (*Tractado*, fol 257^v)

El nuevo significado del término en manos de Ramos incide en la equivalencia que este autor reconoce entre la importancia estructural de los tetracordios de Boecio y las deducciones de seis notas derivadas de las sílabas de solmización de Guido, una equivalencia que como vemos Pedro de Osma ya había constatado, pero que en su día no obstante intentó rechazar puesto que su intención es precisamente dejar claras las diferencias entre el sistema modal gregoriano y el boeciano (*Tractado*, fol. 257^v). Aunque la intención manifiesta de Ramos de Pareja, más progresista, era superar este sistema de solmización por hexacordos, la equiparación que hace entre hexacordo y tetracordio proporcionará a la postre una potente herramienta intelectual a sus detractores (como Gafurio, o Nicolás Burtius), los cuales, gracias al estatus que la comparación con los tetracordios boecianos otorgaba a este nuevo concepto de hexacordo, conseguirían mantener y argumentar la validez del sistema tradicional de solmización, frenando el avance que suponía la nueva consideración de la octava por parte de Ramos.³⁷⁷ Precisamente la disputa que cita Ramos con Pedro de Osma en su *Musica practica* (I.2.6) se centró en torno a la equivalencia entre las propiedades de las deducciones y los géneros de la teoría griega, tal como lo había expuesto Pedro de Osma en su tratado, y según Ramos, cuando el Maestro de Osma pudo leer los

³⁷⁶ «Et ut Boetii doctrinam imitaretur, quae per tetrachorda totam dividit harmoniam, cum ad quartum locum pervenit videlicet c fa, iterum hexachordum quasi propagine facta aliud emitit» (*Musica practica*, I.I.4). Véase al respecto S. Mengozzi *The Renaissance Reform of Medieval Music Theory: Guido of Arezzo between Myth and History*, p. 183 y ss. También A. Moyer, *Musica Scientia, Musical Scholarship in the Italian Renaissance*, p. 55.

³⁷⁷ No sólo no dudó en aprovechar Gafurio las ideas de Ramos que le parecieron interesantes, como ésta que discutimos sobre el hexacordo, sino que llegó al extremo de plagiar sin reconocerlo, la tabla de modos, planetas y musas de la *Musica practica* (I.III.3) en el frontispicio de su propia *Practica musicae*. Véase J. Haar, “The frontispiece of Gafori’s *Practica musicae*”, p. 14. De manera interesante, Francisco Tovar en su *Libro de musica pratica* de 1510 cita la asociación de Ramos entre modos y planetas, pero no la de Gafurio (fol. XVII), señal del prestigio, todavía no reconocido, que la obra del autor andaluz debía tener en España en comparación a la del hoy alabado autor italiano.

argumentos de Ramos en el tratado en romance (“lingua materna”) de éste último (hoy perdido), admitió la autoridad del autor de Baeza con la sentencia que Ramos copia con una cierta superioridad: “Non sum adeo Boetio familiaris sicut iste”. Gafurio no perdió la oportunidad de hacer mofa de esta vanidad de Ramos anotando en la copia del *Musica practica* que le prestó Spataro: “Hic se multum iactat auctor”.

Aunque Ramos también considera en su texto los mismos diez hexacordos de conjuntas que Estevan, al mismo tiempo expresa su oposición a aceptar que el uso de conjuntas implique aumentar el número de las deducciones a usar, tal como de hecho había sucedido en la obra *Calliopea legale* de Johannes Hothby, un autor especialmente criticado por Ramos, quien proponía el extremo de construir hexacordos sobre cualquiera de los doce semitonos. Ramos defiende la existencia de una única “*gamma*” (la completa de Guido) y critica, por superfluo, que para organizar las voces del contrapunto se considere cada deducción como una “*gamma*” independiente (*Musica practica*, I.II.3). Pero al mismo tiempo es consciente de lo implantado que está el uso de estas gamas en el contrapunto, y de hecho incluye un esquema de las mismas en su tratado. Esto mismo, y por extenso, es precisamente lo que veremos que hará Marcos Durán en la *Sumula de canto de organo*, pues es este teórico un autor más interesado en la realidad práctica de su momento, que en embarcarse en revoluciones conceptuales como las que protagonizó Ramos de Pareja, por lo que aquí hay encontramos un más que importante punto de divergencia entre ambos autores. Coherente con su línea de argumentación, Ramos defiende incluir las notas alteradas que resultan de las conjuntas en el *gamut* tradicional para obtener un total de veintidós “*loci*” que conformarían lo que él denomina la “mano perfecta”, que lo es en tanto se divide toda por semitonos:

Ipsi autem dicunt perfectam, quoniam tota per semitonia recte divisa est (*Musica practica*, I.II.3).³⁷⁸

Queda claro, pues, que las explicaciones de Ramos de Pareja al respecto de las conjuntas refuerzan su imagen como “adelantado a su tiempo”, pues la integración de las conjuntas con las deducciones diatónicas para conformar esta “mano perfecta” conducía de manera lógica a la emancipación de la teoría escalar del sistema de

³⁷⁸ Ramos deja claro que la perfección de la mano es consecuencia del hecho de que la misma discurre por semitonos, y critica la “falsa perfección” que algunos atribuyen al hecho de que la mano discurre por el número sagrado de tres diapasones. La innegable “modernidad” de Ramos por lo que atañe a temas musicales no obstante debe ser siempre observada con perspectiva, sin pretender ampliarla a todos los aspectos que trató. Sólo hay que considerar por ejemplo su oposición en el contrapunto a los cromatismos directos en las melodías (del tipo *do-do#-re*) prefiriendo una substitución por una bordadura cromática (*re-do#-re*). Véase V. Arlettaz, *Musica ficta: une histoire des sensibles du XIII^e au XVI^e siècle*, p. 160. Para Ramos, la bordadura implica siempre semitonía *subintelecta*, como indica explícitamente en su tratado (*Musica Practica*, I.II.7). Más sutil pero muy significativo en la modernidad del pensamiento de Ramos en general es por ejemplo su notable explicación de la perfección del número tres en la música, no por comparación con la Trinidad divina, sino por razonamientos matemáticos puros: «Quando igitur aliqua in aliis scientiis debent probari, ad mathematicas necesse est recurrent demonstrationes, quoniam hic demonstratur, illic autem comparatio sufficiet.» (*Musica Practica*, III.I.1). Afirmaciones tan atrevidas como resultaba esta en aquellos tiempos, desde luego le debieron costar más de una disputa en los años en que desarrolló su actividad en la Universidad salmantina.

hexacordos, y a la desaparición de la distinción entre música *recta* y *ficta* que sería definitiva sólo en los tiempos posteriores.³⁷⁹

Hay que destacar además el muy diferente enfoque que muestra Ramos de Pareja respecto al posterior de Marcos Durán en cuanto al significado de las conjuntas en el sistema diatónico de la solmización: para Ramos incluir las conjuntas no lleva sino a enriquecer el sistema *lineal* del *gamut*, llenando con estos nuevos sonidos la sucesión ascendente de notas hasta completar una “mano perfecta”, que como señalamos lo es por su división en semitonos. Para Marcos Durán, en cambio, las conjuntas se integran en un sistema más tradicional, firmemente anclado en el sistema de deducciones y hexacordos, cerrado y completo en sí mismo, cuya simetría y repetitividad no se ve afectada por la inclusión de conjuntas: estas nuevas notas tan sólo proporcionan nuevas deducciones que se integran en un sistema que resulta en definitiva *circular* (y esta circularidad se evidencia a su vez en los conocidos esquemas de *Lux bella*). La distinción entre ambos puntos de vista, el lineal de Ramos y el circular de Domingo Marcos, tiene implícitas consecuencias más profundas de lo aparente en un primer momento: un sistema circular por definición es cerrado en sí mismo, y una vez completada la vuelta entera, no queda sino volver a comenzar con los mismos sonidos y repetir toda la sucesión. Un sistema lineal como el de Ramos, en cambio, y en el que además se uniformiza el estatus de notas diatónicas y cromáticas (las conjuntas) es un sistema abierto, susceptible de ser ampliado por ambos extremos, y muy adecuado por tanto para desarrollarse en un tema importante que se planteaba en este final del siglo XV: la discusión latente sobre los límites reales del *gamut*. Una discusión en la que los instrumentos musicales en desarrollo sin duda cada vez iban a tener un papel más importante, pero en el que los teóricos que rechazaban las tesis de Ramos (y que por circunstancias del momento precisamente tenían la voz cantante, que por cierto ha acabado magnificando la historiografía posterior) actuaron más como freno que como ayuda para el imparable proceso que con los años llegaría a superar el *gamut* de las voces tradicionales en hexacordos. Debemos admitir que el sistema de solmización por hexacordos, incluyendo las conjuntas tratadas de una manera tan prolífica como veremos que hace Marcos Durán, tenía una implantación y un uso práctico real demasiado establecido en los años de Ramos de Pareja para que su intento de evolución conceptual tuviese éxito en aquél momento.

³⁷⁹ Paloma Otaola también señala la influencia que en este proceso, y en el pensamiento de Ramos debió tener la disposición cromática de los instrumentos de teclado de la época (*Tradición y modernidad en los escritos musicales de Juan Bermudo: Del "Libro Primero" (1549) a la "Declaración de Instrumentos Musicales"* (1555), p.139). Esta influencia de la práctica instrumental en el desarrollo de las conjuntas merece que se le dedique un estudio profundo, como se deja entrever por ejemplo de las explicaciones del monocordio que realiza Prosdocimo de Beldemandis ya en 1413 (*Parvus tractatulus de modo dividendi monacordum*), en el que llega a situar las siete notas diatónicas, cinco notas con bemoles y cinco con sostenidos (véase S. Mengozzi, *The Renaissance Reform of Medieval Music Theory: Guido of Arezzo between Myth and History*, p. 97). También es interesante al respecto la referencia que hace Nicolas Burtius en su *Musices opusculum* de 1487 cuando explica «Verum quia alie quaedam in monocordo inveniuntur clavicule quas alij fictas: alij vulgo b mollia nominant alij coniunctas. nonnulli et melius semitonia mobilia. Ideo de his explicandum.» (fol. hvijr).

En todo caso, Ramos no lleva más allá su personal planteamiento en su tratado, como podría haber hecho extendiendo su nuevo sistema de sílabas de solmización basado en la octava al caso de las conjuntas: para discutir las deducciones y las conjuntas Ramos sigue confiando en la terminología tradicional de la solmización. Eso sí que hubiese significado una “democratización” de los doce semitonos de esta octava, de la misma manera que sus ocho sílabas de solmización implicaban la “democratización” de las notas diatónicas de la octava, liberándolas de las ataduras que representaban los hexacordos. Cabe especular (y desde luego no menosciciar este hecho) sobre hasta qué punto el desordenado ritmo de vida del autor de Baeza, evidenciado no sólo en los virulentos ataques de sus detractores como el vehemente Nicolas Burtius, sino reconocido en el propio testimonio de su más decidido defensor, su propio estudiante Giovanni Spataro, no le dio ocasión real de desarrollar posteriormente esta manera de plantear la ordenación de las notas, en un prometido pero nunca publicado tratado teórico posterior, más especulativo, en el cual desde un punto de vista filosófico hubiese quizás podido dar una autoridad mayor a las provocativas afirmaciones publicadas en el *Musica practica*.³⁸⁰

Tras la publicación del tratado de Ramos de Pareja, los siguientes autores españoles que a su vez discuten la teoría de las conjuntas son Guillermo de Podio, Cristóbal de Escobar, Alonso Spañon, Bartolomé de Molina y Diego del Puerto.

Guillermo de Podio expone la misma definición de conjunta en su *Ars musicorum* (Valencia, 1495): «coniuncta est de tono semitonium facere et de semitonio tonum» (V.5). Pero no duda un momento este autor en cargar contra esta “falsa” denominación. La repulsa la expresa bien claramente en su tratado manuscrito *Enchiridion de principiis musice discipline*:

Per ea, que de principiis huius facultatis nuncusque dicta sunt, manifestus est etiam error illorum, qui coniunctas introduxerunt. Neque enim quid genus cromaticum mellorum fuerit neque proprietas b mollis, sed neque etiam quid per nomen coniuncte ab eis inventum importatur intelligunt (cap. 25).

Esta resulta ser una posición desde luego peculiar dentro de la tratadística española, en la que como estamos viendo, en general el concepto de conjunta no solo se acepta por todos los autores sino que se explica detalladamente, con ejemplos de su uso real. El caso de Guillermo de Podio en cuanto a su animadversión contra las teorías revolucionarias que, afirma, con arrogancia “alguno entre nosotros” está intentando

³⁸⁰ La existencia de otros escritos de Ramos, perdidos hoy día pero divulgados en su momento, no sólo se deduce de las insinuaciones del propio Ramos en su *Musica practica*, sino de las citas de estos textos que Johannes Hothby recoge en su *Excitatio*, obra escrita para defenderse de los ataques directos a su persona que Ramos había publicado en su tratado. Véase A. Moyer, *Musica Scientia, Musical Scholarship in the Italian Renaissance*, p. 59. También cita el tratado en castellano de Ramos, Pietro Aron en su *Lucidario in musica* (IV.4). Véase J. Wolf, ed. *Musica Practica Bartolomei Rami de Pareia*, p. XII.

divulgar,³⁸¹ se entiende razonablemente si consideramos su posición boeciana estricta en la defensa del sistema tradicional de solmización y por tanto su rechazo a admitir tanto el concepto como la propia sistematización de las conjuntas. Debemos aquí advertir no obstante frente a una interpretación demasiado simplista de esa posición tradicionalista de Podio, que ha llegado a ser interpretada sólo como un signo de conservadurismo extremo. Como ya comprobamos en el Capítulo I, las citas de otros autores clásicos en la obra de Guillermo de Podio son abundantes y notables, lo que apunta a un espíritu humanista poco reconocido por la historiografía. Precisamente el rechazo de la teoría de conjuntas por parte de este autor debe ser tan sólo un signo de coherencia con su defensa de la autoridad para él más importante en la teoría musical (Boecio), nunca un signo de ignorancia o desconocimiento. Podio sería en este sentido clarividente en tanto que era consciente de la certeza de que el avance de la teoría del cromatismo en verdad llevaba a la desaparición inevitable de la ordenación tradicional materializada en el *gamut* y la solmización. Seguramente por su propia edad (se ha podido determinar recientemente que este autor pudo nacer hacia 1420, falleciendo poco antes de 1500) De Podio era demasiado mayor para participar del pensamiento progresista de autores como Ramos de Pareja, en definitiva un joven músico de la generación posterior a la suya.³⁸²

Cristóbal de Escobar en su *Introducción muy breve de canto llano* (Salamanca, 1496) define la conjunta como “una propiedad fingida por necesidad de consonancia; las conjuntas son diez” (fol. a iii). Conceptualmente esta definición es un eco de la de Domingo Marcos en su *Lux bella*, por centrar el énfasis de la definición en el concepto de propiedad. Pero Escobar cita como fuente no a su colega en Salamanca (que había publicado su tratado cuatro años antes, aunque en Sevilla), sino de nuevo a Goscalcus y además añade de manera interesante a un Ludovicus de Barcelona, hoy desconocido,³⁸³ que al parecer escribió una perdida *Introductione latina Guidi*. Como Estevan, Escobar divide las conjuntas en cinco por bemol y cinco por becuadro, las primeras con los “*faes* fingidos” y los segundos con los “*mies* fingidos”, y también da ejemplos del uso de las conjuntas a partir de melodías del canto llano de los que en este caso sólo uno coincide con los de Estevan y Goscalcus (en concreto para la cuarta conjunta, *Beatus servus*, fol. aiii^v). Escobar en su brevísimo tratado no cita en ningún momento la relación de las conjuntas con el contrapunto, pero se comprueba que sólo da ejemplos del canto llano para las conjuntas 1^a, 3^a, 4^a, 7^a y 8^a.

³⁸¹ El autor al que se alude evitando mencionar el nombre se trata por supuesto de Ramos de Pareja, cuyo sistema de sílabas propio para las notas de la octava (“psa-lli-tur per vo-ces is-tas”) cita para criticar al autor sin dignarse a nombrarlo (*Ars musicorum*, V.9).

³⁸² El reciente trabajo de Francesc Villanueva, “El tractadista Guillermus de Podio: bases per a la construcció d’una biografia”, pp. 3-24, ha permitido de manera razonablemente segura concretar el intervalo temporal de la vida de este autor, y establecer su identidad como maestro de canto en la Sede de Valencia.

³⁸³ R. Stevenson (*Spanish Music in the Age of Columbus*, p. 83) sugirió una posible identificación con el Luis Sánchez (Ludovicus Sancii) nombrado por Ramos de Pareja en su tratado, sin aportar más prueba o dato al respecto.

Más compleja es la definición de conjunta que propone Spañon en su *Introducción muy útil y breve de canto llano* (Sevilla, hacia 1499): «conjunta es una [a]dicción o remisión ficta de semitono mayor hecha con *fa* o con *mi* por defecto de género y son doce» (cap. viii). Evidentemente Spañon se está refiriendo al proceso de subir o bajar medio tono una nota de las deducciones naturales para obtener la nueva nota alterada (la conjunta). Aunque cita doce como el número de las posibles conjuntas, sólo define y da ejemplos del canto llano (también particulares) para las conjuntas 1^a, 3^a, 4^a, 7^a y 8^a, como hizo Escobar. Sin que Spañon lo señale explícitamente, esta citación selectiva y repetida de ejemplos confirma que las conjuntas tienen a estas alturas del siglo XV en España un uso bien diferenciado, por un lado en el canto llano, en el que se usarán sólo aquellas conjuntas para las que se proponen ejemplos del mismo, o en la polifonía, para las que se puede llegar a ampliar el número de conjuntas hasta doce, uso que encontraremos finalmente reflejado en las tablas del tratado de Marcos Durán, como se verá. El único precedente que señala la existencia de doce conjuntas entre los tratadistas españoles es precisamente el propio Marcos Durán, en su tratado *Lux bella*, editado muy pocos años antes también en la ciudad de Sevilla, por lo que puede ser el referente directo por el cual Spañon usa este número, por lo demás desusado en España fuera de Durán y Spañon. En el apartado que cierra el tratado, incluye ejemplos musicales, dedicados al “movimiento deduccional” o canto en diferentes hexacordos, en los que presta no obstante escasa atención al uso de conjuntas (fol. b y ss.).

Situándonos ya en los años de publicación de la *Sumula*, en el tratado de Bartolomé de Molina *Lux videntis* (Valladolid, 1503) fiel a lo que deja intuir el título de la obra, este autor ofrece unas definiciones de conjuntas similares a las de Durán. Además, Molina copia el mismo esquema para las deducciones y conjuntas en el *gamut*. Molina detalla explicaciones para realizar lo que él llama conjuntas “especiales”, que resultan ser las 1^a, 3^a, 4^a, 7^a y 8^a, es decir, las propias del canto llano. En este tratado no se habla del contrapunto, para el que cabe suponer que debían ser útiles las demás conjuntas, que él llama “generales”, y por tal causa no se presentan relaciones ni tablas como las que discutimos.

Un año más tarde, Diego del Puerto define en su tratado *Portus musice*, muy poco posterior a la *Sumula*:

Coniuncta est coniunctio unibus proprietatis siete cum reliquam proprietate vera necessitate consonantie facta, in quam loco mi dicimus fa et e contra (fol. a ii^v).

Del Puerto reconoce la existencia de diez conjuntas “secundum antiquos”, divididas en dos categorías: cinco conjuntas por bemol y cinco por becuadro. Pero al igual que hicieron Spañon y Escobar, sólo proporciona reglas y ejemplos para las conjuntas 1^a, 3^a,

4^a, 7^a y 8^a.³⁸⁴ Los ejemplos del canto llano que cita Puerto son de nuevo originales, excepto por el caso de *Tollite portas* (que apareció antes en el tratado de Fernand Estevan) y el omnipresente *Beatus servus*. Del Puerto incluye unas tablas de deducciones y de conjuntas para el contrapunto (en el capítulo “De contrapuncto visus”, fol. bi^v) similares a las de la *Sumula* de Durán, pero en absoluto tan completas y un tanto desordenadas. Sólo incluyen las deducciones diatónicas, sin ampliar el *gamut* como veremos que hace Durán; para las conjuntas sólo presenta tablas para la 3^a, 4^a y 7^a (fol. ii). Diego del Puerto no añade ninguna explicación a estas tablas, e inmediatamente pasa a tratar sobre las maneras de “echar contras altas” y “contras bajas”, una técnica como vimos en el Capítulo IV basada en la ejecución de intervalos consonantes improvisados sobre el canto llano, sin que participe en este proceso el concepto de solmización ni las deducciones.

4. El concepto de conjunta en Marcos Durán

En la *Sumula de canto de organo* Marcos Durán no expone ninguna definición del concepto de conjunta, ya que por un lado el autor debe considerar que éste es suficientemente conocido para sus lectores, y por otro lado esta definición ya había sido expuesta y desarrollada por él mismo en sus dos tratados anteriores.

Para conocer el pensamiento de Marcos Durán al respecto de este tema debemos retroceder diez años a su primera obra conservada, *Lux bella*, donde define a la conjunta como «donde hay *mi* poner *fa*, y al contrario, y son diez, cinco de bemol y cinco de becuadro. Son música *ficta*» (fol. a iv). En la nota marginal impresa del párrafo se atribuye el concepto a Gafurio (“Franchinus Gaforus de Laude”). Dada la fecha de edición de *Lux bella*, el año 1492, la única obra impresa anterior de Gafurio que Domingo Marcos pudo haber conocido es la *Theoricum opus musicae disciplinae* (Nápoles, 1480),³⁸⁵ una obra teórica principalmente dedicada a comparar el sistema tonal griego y el guidoniano de la solmización. Junto con la tradición de tablas que

³⁸⁴ Las conjuntas 4^a y 8^a se explican juntas en el tratado de Diego del Puerto, pues son una mutua transposición a la octava. La autoridad contemporánea de referencia que cita Puerto para el tema de deducciones es el tratado *Practica Musice* de Gafurio. Del Puerto, dado que publica su tratado en Salamanca, bien pudiera haber manejado dicha obra de Gafurio de la que hoy se conserva un ejemplar en la Biblioteca de la Universidad de Salamanca (incunable BG-I.155. Brujas, 1497), aunque su dependencia en este asunto no es únicamente la tradición que se deriva de Spañon y Escobar, sino como en otros diversos temas de su texto, es la obra de Domingo Marcos la que usa como referencia.

³⁸⁵ Obra dedicada en 1480 al obispo de Novara Giovanni Arcimboldo (hacia 1426-1488), cardenal desde 1473. Es el primer libro de teoría musical impreso en Italia. La versión manuscrita de este tratado en cambio está dedicada a Don Antonio de Guevara, Conde de Potenza (G. D'Agostino, “Reading theorists for recovering “ghost” repertoires. Tinctories, Gaffurio and the Neapolitan context”, p. 49). Aunque se ha afirmado que esta obra estaba en un principio dedicada al cardenal valenciano Juan de Vera, a quien también Guillermo de Podio dedica su obra manuscrita *Enchiridion de principiis musice discipline contra negantes* «Ad Johanem de Vera decretorum Doctor eximium ecclesie Valentie precentorem», relacionada con el Colegio de los españoles en Bolonia. Más tarde Gafurio revisaría la obra de 1480 para convertirla en la *Theorica musice* de 1492, publicada en Milán, por tanto el mismo año que *Lux bella*.

vamos a exponer, la citada obra de Gafurio debió tener alguna influencia para el trabajo de Marcos Durán, pero la definición de conjunta que el autor español asocia a Gafurio, hemos visto que ya era común entre los autores hispanos antes de que el italiano completase su tratado.

La definición de cada conjunta en *Lux bella* se da brevemente por el método del movimiento melódico, como vemos por ejemplo en la definición para la primera conjunta:

Todo canto que descendiere de *dsolre* o *cfaut* a $\natural mi$ o más abajo tocando en $\natural mi$ se cantará por la primera conjunta (fol. a iv^v).

Aunque Marcos Durán afirma que las conjuntas son diez, y habrá que esperar a su siguiente obra publicada para encontrar una justificación de este número, en forma de ejemplo musical Domingo Marcos sólo presenta cinco: la primera, tercera, cuarta, séptima y octava, es decir, las mismas que presentaron Spañon o Escobar, y que hará por su parte Del Puerto. Además, en el esquema de deducciones del tratado (fol. a iv^v) realmente resultan doce y como tales las expone. La causa última de este aumento del número de conjuntas es el razonamiento de “circularidad” del *gamut*, que conlleva implícito ese añadido de dos conjuntas y que más adelante en la *Sumula* verá desarrollado con dos tablas específicas de consonancias para estas dos conjuntas (y las otras diez).³⁸⁶

De este esquema circular resultan por tanto las siguientes doce conjuntas, incluyendo la undécima en el extremo superior del *gamut* tradicional, y la duodécima en el extremo inferior, por encima del *retropolex* (Ej. 12). Tras este esquema, Domingo Marcos sólo ofrece explicaciones como la indicada más arriba para identificar en el canto las conjuntas primera, tercera, cuarta y séptima.

³⁸⁶ Debemos mencionar aquí a otro tratadista estrictamente contemporáneo a los primeros tratados de Marcos Durán, quien también enumera doce conjuntas, que es Florentius de Faxolis en su manuscrito *Liber musices* (hacia 1496, escrito quizás en Florencia, conservado hoy en la Biblioteca Trivulziana e Archivio Storico de Milán, Ms N 646). Pero la breve explicación de estas doce conjuntas es muy diferente de las que nos encontramos en Marcos Durán y los demás autores que comentamos. Todas se definen como una nota que se convierte en *fa*, por tanto sin diferenciar conjuntas por bemol o por becuadro. Esto conlleva que en el texto no quede claro en ninguna de ellas si se refiere a una nota con sostenido o la siguiente con bemol. Además, Florentius no incluye ningún ejemplo del canto llano que pueda aclarar el problema (aunque lo promete) ni llega a asociar las conjuntas con el contrapunto de ninguna manera. Debemos tener en cuenta aquí la presencia del término conjunta en este tratado, sobre todo porque Florentius cita como fuentes a autoridades específicas de la tratadística española, como el Abbas Populeti (Abad de Poblet), o Arnaldus Dalps, pero eso es todo, pues Florentius no pone las conjuntas en relación a la práctica de deducciones ordenadas para el contrapunto típica de los tratados españoles que estamos estudiando. Véase Florentius de Faxolis, *Book on music*, (I.16). También F. Rocco Rossi, “Auctores in opusculo introducti: l'enigmatico Florentius musicus e gli sconosciuti referenti teorici del Liber Musices (I-Mt 2146)”, p. 168. Por otra parte, cabe sospechar de los conocimientos de Faxolis sobre el tema, pues afirma que el Abad de Poblet llama a las conjuntas “disiunctae” por causa “de su función”, lo cual no tiene ninguna lógica. Y este término en la época ya tiene otra acepción muy común y diferente a la que pretende atribuirle este autor.

Ejemplo 12. Domingo Marcos, *Lux bella*: conjuntas



En su obra siguiente, que consiste en una glosa y ampliación de las sencillas explicaciones del tratado *Lux bella*, titulada *Comento sobre Lux bella* (Salamanca, 1498), Domingo Marcos dedica una cantidad de espacio notable y de esfuerzo didáctico a disertar sobre el tema de las conjuntas, proporcionando diversas definiciones para el término:

- «es juntar dos contrarios en un lugar, es juntar dos voces contrarias en un signo» (fol. d vii^v).³⁸⁷
- «es en la letra que no hay *ut* por canto llano, ponerlo por conjunta, y son en especie estas cuatro letras, *a*, *b*, *d*, *e*» (fol. d viii).
- «la música accidental fingida que son las conjuntas» (fol. d viii).

En esta última definición destaca el carácter transitorio que Domingo Marcos reconoce en el uso de conjuntas, un rasgo importante ya expresado a comienzos del siglo por Fernand Estevan en su tratado. Dice Durán: “vienen [las conjuntas] pocas veces y como por acaecimiento, y no permanecen mucho en el proceder del canto”. Para completar la definición, acto seguido el autor especifica los dos tipos de conjuntas según su propiedad:

Las conjuntas de bequadro están en *c* y en *f*, en las cuales tenemos *fa* y ponemos *mi*; las conjuntas de bemol están en *e* y en *a*, en las cuales tenemos *mi* y ponemos *fa* (fol. d viii).

Todavía da más detalles un poco más adelante, al diferenciar un rasgo esencial que separa las deducciones de conjuntas de las deducciones habituales:

Nota que las deducciones del canto llano tienen por fundamento más principal estas tres letras: *g*, *c*, *f*, en que están sus deducciones fundadas, y por menos principal las propiedades. Las conjuntas tienen por fundamento más principal *mi* por bequadro y *fa* por natura, y por menos principal estas cuatro letras: *a*, *b*, *d*, *e* en que se fundan sus deducciones. Y las conjuntas no tienen salvo estas dos propiedades, bequadro y bemol. Y el canto llano estas tres: bequadro, natura y bemol” (fol. d viii^v).

³⁸⁷ Esta definición es eco de una de las expuestas por Fernand Estevan en sus *Reglas de canto plano* (fol. 15^v): «conjunta es ayuntamiento de dos voces».

Es muy interesante esta puntuación, reveladora de la profundidad con que Domingo Marcos razona sobre el concepto de conjunta. Pues nuestro autor destaca que el elemento característico que da naturaleza al concepto de conjunta es su *propiedad* (*mi* por becuadro, *fa* por *natura*) y no la *nota* por la que comienza, mientras que según él en las deducciones diatónicas del canto llano la naturaleza de cada deducción viene determinada en primer lugar por la *letra* en que comienza. Lo que se debe interpretar como el reconocimiento por parte de Marcos Durán de la primacía de las letras iniciales características de las deducciones naturales del canto llano (*g, c y f*) de las cuales se derivan las propiedades de estas deducciones, frente al caso contrario que representan las conjuntas para el pensamiento de Marcos Durán: partiendo del concepto de propiedad, se puede aplicar éste sobre letras iniciales diversas (*a, b, d y e*) las cuales de esta manera pueden adquirir categoría de fundamento de nueva deducción. Aunque ciertamente revela un esfuerzo de razonamiento y abstracción notable por parte de Marcos Durán en torno a la idea de conjunta, no se puede dejar de percibir el carácter un tanto reaccionario del pensamiento expresado aquí por nuestro autor, pues otorgar primacía al carácter de “propiedad” en el caso de las conjuntas evita dar el paso importante que hubiese sido precisamente colocar a estas conjuntas en pie de igualdad con las deducciones diatónicas, admitiendo la misma categoría como sistema melódico o escalar a los hexacordos que comiencen por cualquier nota, y por tanto colocando siempre en segundo plano el concepto de propiedad, propio de la tratadística medieval.³⁸⁸ Más allá de la justificación teológica de la perfección ternaria del número de propiedades de las deducciones naturales, frente al número binario de las propiedades de las conjuntas (véase *infra*), es significativa la constante referencia de Marcos a las conjuntas como un añadido transitorio al canto de la música real (el canto llano) pero que no obstante son necesarias para completar el círculo de la “música perfecta en línea circular en la mano izquierda” (*Sumula*, fol. e i^v).

Para acabar de rematar la diferencia entre las deducciones diatónicas y las de conjuntas, Domingo Marcos especifica que el canto llano es música “perfecta y constante y real” y por ello se funda en el “número ternario”, es decir las tres propiedades (bemol, becuadro y *natura*), mientras que las conjuntas son música “imperfecta inconstante y accidental” por lo que se les atribuyeron las propiedades accidentales y «las constituyeron en número binario [esto es, las dos propiedades becuadro y bemol]» (fol. e i^v). Para Domingo Marcos parece clara la naturaleza “irreal” y transitoria de las conjuntas, pues además, más adelante en el texto profundiza en la distinción entre las propiedades de las deducciones del canto llano, que son reales, y las propiedades de las conjuntas, que no se deben asimilar a las anteriores.

Esta distinción entre *proprietas* y *deductio* y la diferente preeminencia que según Marcos Durán tiene cada una de estas dos características en las deducciones del canto llano o en las conjuntas, son muy significativas, pues conecta el pensamiento de

³⁸⁸ El tratadista que sí intenta reaccionar contra el concepto de hexacordo y deducción, y de manera decidida da el paso hacia la aceptación de la escala de ocho tonos e incluso de doce semitonos, es por supuesto Ramos de Pareja, con el escaso éxito en su momento de todos conocido.

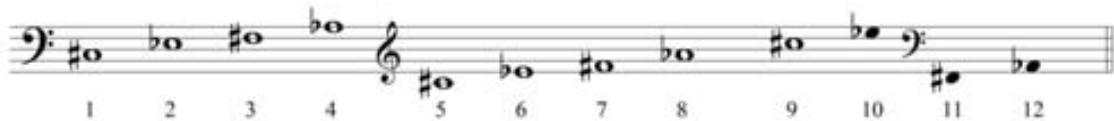
Domingo Marcos en este asunto con la tradición tardo medieval, de la que derivaría directamente, más que con el pensamiento posterior renacentista, en el que los nuevos hexacordos generados por esta transposición se tienden a considerar entidades reales y no un subproducto de una operación mental sobre las notas.³⁸⁹ A pesar de ello, Domingo Marcos demuestra reconocer y valorar el uso práctico de las conjuntas, y por tanto acepta la realidad de su necesidad, especialmente para la polifonía, tal como antes habían reconocido sus predecesores en España. No solo esto, sino que, como veremos en seguida, va a completar su tratado de contrapunto con unas tablas prácticas para el contrapunto dedicadas especialmente a las conjuntas. Es sin duda un momento de tensión entre unos planteamientos teóricos todavía atrasados, lastrados por conceptos como las deducciones o la propiedad de las mismas, frente a una práctica quizás más avanzada por lo que respecta al uso de las notas accidentales (conjuntas), no solo en determinadas melodías del canto llano (de hecho su origen último) sino especialmente en la polifonía, como se discutirá más adelante. En contra de lo afirmado por León Tello,³⁹⁰ no es posible admitir que Domingo Marcos trate el problema de las conjuntas sin acertar a caracterizarlas o a entenderlas dentro del sistema de las deducciones y las propiedades. Como veremos al estudiar las completas tablas de deducciones y conjuntas para el contrapunto, Domingo Marcos no sólo expone claramente qué son estas conjuntas, sino que es capaz de recoger la tradición de exposición en forma de tablas y desarrollarla en un conjunto definitivo de las mismas, en el que se contendrán todas las posibles combinaciones de éstas.

Tal como se señaló más arriba, las conjuntas expuestas en los esquemas del tratado *Lux bella* son doce en el ejemplo ya indicado (Ej. 12). Pero hay que notar que cuando llega el momento de ampliar la argumentación sobre el número de las conjuntas en este posterior *Comento sobre Lux bella*, Domingo Marcos reelabora la explicación y tras dar las razones por las que rechaza los números de posibles conjuntas como siete, diez o catorce, se decide finalmente a exponer como número correcto el de doce conjuntas, pero ahora rechazando el *si bemol* de *Bemi* grave como primera conjunta, pues afirma que esta es nota perteneciente al canto llano. Por ello, la relación de conjuntas la comienza Marcos Durán ahora en el *Cefaut* grave de la primera conjunta becuadro, a partir del cual expone ordenadamente las doce conjuntas que luego serán la base de las tablas en la *Sumula de canto de organo*. Resumidas, son ahora estas las doce conjuntas (Ej. 13):

³⁸⁹ Véase S. Mengozzi, *The Renaissance Reform of Medieval Music Theory: Guido of Arezzo between Myth and History*, pp. 95 - 97. En todo caso, señalemos que Domingo Marcos está perfectamente en sintonía con sus contemporáneos, pues el mismo tipo de cuestiones sobre la importancia de la propiedad para definir las deducciones se discuten en la obra de Gafurio, con la misma sensación de transición entre tradición medieval guidoniana y replanteamiento moderno de los hexacordos y la solmización. El conocimiento que tenía Marcos Durán de la obra de Gafurio se refleja también en su *Comento sobre Lux bella*, al incluir una lista de equivalencia entre las sílabas de solmización y los nombres griegos de las voces (fol. e iii), tal como había hecho dos años antes en forma de gráfico Gafurio en su *Practica musicae* (fol. aiiv en la edición de 1497, a la que pertenece el volumen que se conserva en la Biblioteca Universitaria de Salamanca, y al que quizás pudo tener acceso Marcos Durán).

³⁹⁰ L. Tello, *Estudios de historia de la teoría musical*, p. 429.

Ejemplo 13. Marcos Durán, *Comento sobre Lux bella: conjuntas*



Debe quedar claro y es preciso insistir en ello, que estas doce conjuntas no son una mera relación abstracta de alguna noción teórica y especulativa. Domingo Marcos no se contentará con exponerlas, puesto que en la *Sumula de canto de organo* las situará en el primer plano de la práctica musical real. En el tratado se dedicará una tabla completa de sílabas de solmización a cada una de las doce conjuntas, para todas las letras del *gamut* guidoniano, ordenadas para posibilitar el estudio del cantante que las utilizará en el entrenamiento de la práctica del contrapunto. Un contrapunto que usará las doce conjuntas en pie de igualdad al resto de notas de la música *recta*, para lo que será necesario memorizar y practicar con todas las sílabas de todas las conjuntas.

5. El contrapunto con conjuntas en España: de Fernand Estevan a Durán

El tratado de Goscalcus de 1375, situado como hemos podido comprobar en la línea de salida conceptual por lo que respecta a la teoría de las conjuntas que desarrollarán los tratadistas españoles, no proporciona en realidad información concreta en lo que a la relación entre el concepto de conjunta y su uso en el contrapunto se refiere. Goscalcus se limita a exponer la tradicional definición de contrapunto como “fundamentum biscantus” pero sin relacionarlo con el tema de las conjuntas. Fundamentado por tanto en este tratado el uso de las conjuntas en el canto llano, los ejemplos del mismo que se han expuesto anteriormente bastan para completar la explicación del concepto y uso de las conjuntas en este texto. A pesar de ello, en el manuscrito de Berkeley se puede encontrar un precedente de las tablas de consonancia que luego se desarrollarán de manera profusa y particular en los tratados españoles, constituyendo este tipo de exposición de voces e intervalos una tradición específica y desarrollada de manera diferenciada de la tradición dominante a la hora de exponer el contrapunto en los tratadistas del Norte de Italia, fundamentada principalmente como se dijo en las progresiones horizontales de pares de voces que se mueven generando intervalos armónicos. Tras la exposición de algunas las reglas de movimiento horizontal en el contrapunto que serán características (y ampliadas) de los tratadistas del XV y hablar de las especies consonantes en el contrapunto (II.1), Goscalcus incluye una relación de consonancias en contrapunto para dos deducciones: becuadro alto y natura baja, señalando las voces de cada deducción y el intervalo consonante que resulta en cada caso. La justificación de esta tabla no obstante es facilitar el entendimiento de los posibles intervalos consonantes a usar pero en el contexto del contrapunto entendido como movimiento horizontal:

Item sciendum est quod numquam discantus debet ascendere vel descendere sine medio cum tenore ultra unam vocem ad habendum consonanciam perfectam. Sed ad habendum consonanciam imperfectam, licet ascendere et descendere iuxta libitum cantantis. Et pro maiori et faciliori intellectu premissorum ad articulos seu claves manus, dictas species prout sequuntur, duxi per exempla superficialiter declarando (II.1).

La sencilla tabla que Goscalcus expone a continuación es un mínimo e incompleto ejemplo que no llega a abarcar el *gamut* entero ni a incluir las deducciones de conjuntas en la exposición, pero que en todo caso se pueden considerar como semilla conceptual de las tablas que proliferarán en los tratados españoles principalmente en el siglo XV.

En los tratadistas españoles de este siglo XV, en cambio, las alusiones que relacionan conjunta y contrapunto son constantes y características. Ya en el tratado de Estevan de 1410 se señalaba al discutir la inclusión de las deducciones de conjuntas junto a las de las voces naturales que «como quiere que fueron hechas en el arte del contrapunto, son bien allegadas y pertenecientes a las voces del canto llano para lo componer» (*Reglas de canto plano*, fol. 12). Y más adelante «dígote más que todas diez las conjuntas susodichas son menester cuanto al canto de órgano y contrapunto para

aquellos lugares donde fueran necesarias» (fol. 38^v) y puntualiza «cuanto al contrapunto de las conjuntas la más necesaria es la octava conjunta» (fol. 39).

Fernand Estevan no llega a tratar de contrapunto, aunque hay que destacar que la materia no podía serle ajena: en el *explicit* del manuscrito, el propio Estevan se identifica como «ma[estro] de canto plano y de contrapunto». A pesar de mencionarlo en diversos lugares de su tratado, no tiene ocasión de ofrecer explicación del uso concreto de estas conjuntas en la polifonía. Tampoco desarrolla más su afirmación de que, de las diez conjuntas que él presenta, sólo «las seis de ellas pertenecen y hacen cuanto al canto plano» (fol. 38^v), y además «todas las diez conjuntas susodichas son menester cuanto al canto de órgano y contrapunto para aquellos lugares a do fueran necesarias». La única indicación práctica que da de este tema es esta:

Dígote que en cuanto al contrapunto de las conjuntas la más necesaria es la octava conjunta, la cual se asigna como dicho es en *ffaut* agudo y nace su *ut* en *dlosolre* agudo. Y esto abaste de las conjuntas (fol. 38^v).

Como indica esta definición, la conjunta destacada por Estevan como la más necesaria para el contrapunto será la que en definitiva da lugar al hexacordo sobre la nota *re*, subiendo un semitono el *fa* que se canta por lo tanto como *fa* sostenido. Se deduce que el uso “necesario” en el contrapunto será facilitar la cadencia sobre la nota sol (la sexta la-fa# que resuelve en octava sol-sol).³⁹¹ En 1410, es posible admitir que el contrapunto que se realiza es aprendido de manera fundamentalmente oral, por lo que es demasiado pronto para que un tratadista como Estevan dedicase ninguna sistematización en forma de tablas a este problema, incluyendo el uso de conjuntas, en caso de haber escrito un tratado de polifonía tras sus *Reglas de canto plano*.

Después de este tratado de Fernand Estevan de 1410, el siguiente testimonio documental en España que evidencia la circulación y el uso de gamas de deducciones ordenadas para el contrapunto se localiza en un manuscrito de la segunda mitad del siglo XV, conservado hoy en Vich (Archivo y Biblioteca Episcopal, Ms 208).³⁹² Este códice contiene, insertado entre otros textos no musicales, un tratado de contrapunto en el que discute la definición del mismo, las especies que lo constituyen y expone las tradicionales reglas de contrapunto que afectan al movimiento interválico horizontal de las voces. No trata el anónimo autor en este breve texto de las deducciones ni de las conjuntas con relación al contrapunto, pero en cambio, avanzando un poco más adelante

³⁹¹ La importancia de esta conjunta sobre el *fa* sostenido se confirma por la preferencia con que por ejemplo Francisco Tovar la cita años después, al hablar del movimiento de las especies como ejemplo primero de semitono *sub intellecto* (*Libro de musica practica*, fol. XXXIII').

³⁹² Editado por K. W. Gumpel, “Der Anonyme Contrapunctus-Traktat Aus Ms. Vich 208”, pp. 87–115. Gumpel ubica el tratado de contrapunto entre los fols. 4–8, aunque el folio 8 aparece en la fuente original como 7 repetido, lo cual afecta a la foliación del resto de secciones del manuscrito. Agradezco aquí la gentileza del Museu Episcopal y del Arxiu i Biblioteca Episcopal de Vich, especialmente en la persona del señor Rafel Ginebra, por proporcionarme desinteresadamente y con excelente disposición, las reproducciones en excelente facsímil digital en color del manuscrito.

del códice, se localiza en un único folio del mismo (fol. 13^v) una breve exposición de tablas de ordenación del contrapunto, aunque tan sólo para tres deducciones (Ilus. 16). La breve relación de consonancias, en algún caso incluso desordenadas, no presenta ni encabezamiento ni explicación alguna, y no se extiende más allá de este único folio.

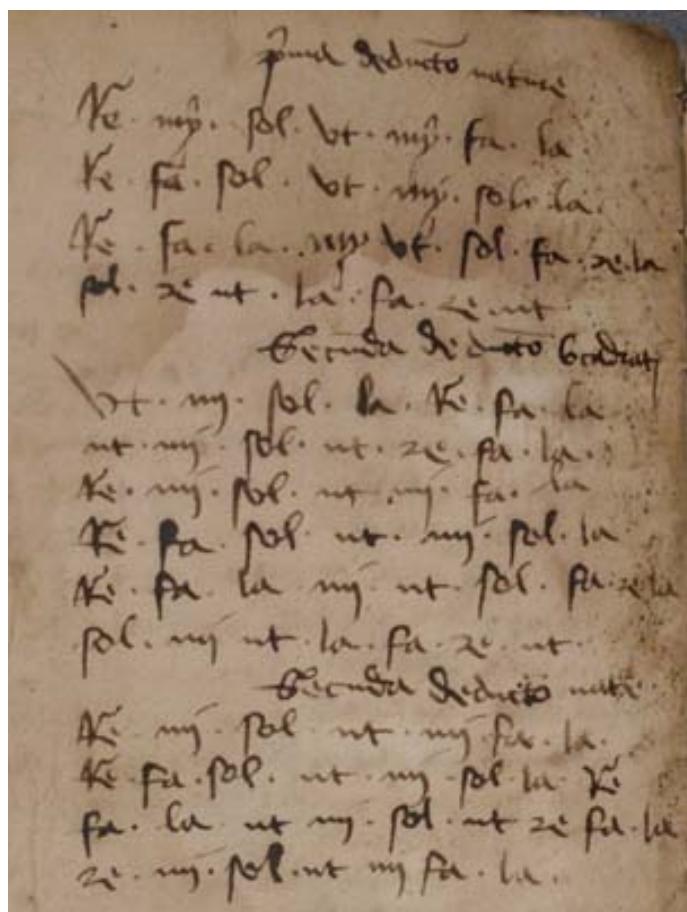


Ilustración 16. Vich, Archivo y Biblioteca Episcopal, Ms 208, fol. 13^v

Tabla 27. Vich. Archivo y Biblioteca Episcopal, Ms 208, fol. 13v: deducciones

	Primera deducción natura					Segunda deducción becuadro					Segunda deducción natura			
[G]	re	mi	sol			ut	mi	sol	la		re	mi	sol	
[a]	ut	mi	fa	la		re	fa	la			ut	mi	fa	la
[b]	re	fa	sol			ut	mi	sol			re	fa	sol	
[c]	ut	mi	sol	la		ut	re	fa	la		ut	mi	sol	la
[d]	re	fa	la			re	mi	sol			re	fa	la	
[e]	mi	ut	sol			ut	mi	fa	la		ut	mi	sol	
[f]	fa	re	la			re	fa	sol			ut	re	fa	la
[g]	sol	mi	ut			ut	mi	sol	la		re	mi	sol	
[a]	la	fa	re	ut		re	fa	la			ut	mi	fa	la
[b]						mi	ut	sol						
[c]						fa	re	la						
[d]						sol	mi	ut						
[e]						la	fa	re	ut					

En la Tabla 27 precedente ofrecemos la transcripción de las tres deducciones, a las que añadimos las letras correspondientes del *gamut* manteniendo el orden ascendente del original para una comparación más sencilla con las tablas equivalentes que encontraremos en la *Sumula* de Marcos Durán. Vemos que solo se indican las deducciones primera por natura, segunda por becuadro y segunda por natura. Son unas relaciones incompletas en las que además, para mayor confusión, no se explicita la letra sobre la que se realiza cada una de las voces de solmización indicadas, ni se separan los grupos de sílabas consonantes para cada letra. El lector debe reconocer que las voces están ordenadas en sentido ascendente, por lo que se deduce que se podía imaginar en aquel momento cuál era la letra adecuada y además separar mentalmente los grupos de voces consonantes correspondientes a cada letra, así como deducir el intervalo resultante.

En este ejemplo del manuscrito de Vich no sólo no se indican los intervalos resultantes en cada voz, algo que tampoco hará Durán, sino que además las gamas resultan estar muy incompletas respecto a los ejemplos que veremos en Ramos, que abarcan todo el *gamut* de *Gamma-ut* hasta *ela*, o los todavía más exhaustivos de Durán, que además de incluir todas las posibles deducciones diatónicas y de conjuntas, amplía el *gamut* con dos letras más que cierran de manera circular la escala, como se explicará. Aun suponiendo que en el manuscrito de Vich no falta ningún folio en el original y por tanto el autor realmente no completó con más deducciones su exposición, se debe considerar este ejemplo breve y aislado como un simple apunte personal, quizás como práctica o recordatorio sin mayor utilidad o intención posterior de ampliación. Pero en todo caso, testimonio de la circulación por la Península de esta manera de entender y practicar el contrapunto.

Debemos avanzar ahora hasta 1480, cuando en el breve capítulo dedicado al contrapunto del tratado anónimo escrito en Sevilla, pero conservado hoy en el Escorial (Ms. c-III-23), el tratadista discute la diferencia entre los cantores que saben cantar por arte porque conocen las «gamas de todas las deducciones de la mano» de los que cantan por “uso”, como ya discutimos en el capítulo anterior, y para ilustrar este “arte” presenta precisamente una tabla similar a las que desarrollará Ramos de Pareja en su tratado dos años después, y similar a las que luego por extenso ampliará Marcos Durán en su *Sumula de canto de organo* (Ilus. 17).

En las columnas situadas a la izquierda el tratadista anónimo dispone una serie de deducciones identificadas por su propiedad (bemol bajo, bemol alto, becuadro alto, becuadro bajo...) y en las columnas a la derecha de estas deducciones señala las posibles voces de solmización que, por su consonancia, se podrán aplicar al contrapuntar sobre cada letra de cada deducción, señalando además el intervalo resultante en cada caso aquí indicado en cifra romana, tal como hará Ramos en su tratado.

tono alto	bejpi. alto	flam. mision	IV. XVII. XII. XX.	
f	g	ut. mi. sol	la	
g	a	xx. xvii.	xvii	
a	b	xxv. xv.	xvii	
b	c	nata	ut. re. fa.	la
c	d	alma	re. mi.	sol
d	e	a b	ut. mi. fa.	la
e	f	b c	re. fa.	xvi
tono bajo	f	bejpi. bajo	ut. mi. sol	la
g	a	d e	re. fa.	xvii
a	b	c f	ut. mi.	sol
b	c	f g	ut. re. fa.	la
c	d	g a	re. mi.	sol
d	e	a b	ut. mi. fa.	la
e	f	b c	re. fa.	xvi
f	g	c d	ut. mi. sol.	la
g	a	d e	mi. vii. sol.	la
a	b	c f	ut. mi.	sol
b	c	f g	re. fa.	la
c	d	g a	ut. mi.	xvi
d	e	a b	ut. re. fa.	la

Ilustración 17. Tabla de consonancias para el contrapunto (Biblioteca del Escorial, Ms. c-III-23, fol. 42v)

El autor del texto sevillano no ofrece ninguna explicación suplementaria al respecto de esta tabla. La dedicación de espacio y contenido del tratadista al contrapunto, aunque significativa como se vio en el anterior capítulo sobre las tablas de intervalos consonantes, es en cuanto a las deducciones muy escasa. De hecho, con este esquema finaliza su capítulo, pasando a la teoría del canto de órgano sin ampliar más las

explicaciones sobre las gamas y sin completar con más tablas, no sólo de las deducciones diatónicas que faltan, sino de otras deducciones para las conjuntas. Esto, en cambio, es tarea que sí veremos que llevará a cabo Marcos Durán de manera exhaustiva en su *Sumula de canto de organo*.

El baezano Ramos de Pareja sí discute dos años más tarde en su *Musica practica* la teoría del uso de conjuntas en contrapunto, y además de una manera personal, como cabía esperar de este original autor. Tras rechazar la línea de razonamiento de Tinctoris al respecto de las conjuntas (I.II.2) y criticar con ácida ironía las “bárbaras” explicaciones de Ugolino de Orvieto sobre la ordenación del contrapunto (II.I.2), Ramos se desmarca de la teoría imperante entre los tratadistas italianos del Norte, que basan sus razonamientos en la consideración de intervalos posibles para pares de voces en su movimiento horizontal. Ramos por supuesto conoce esta técnica de desarrollo del contrapunto, y lo demuestra criticando una por una las reglas de Ugolino al respecto, detallando en qué fallan y en qué son aprovechables. El autor español choca aquí frontalmente con la tradición que impera en esos tratadistas, recogida y desarrollada por Tinctoris y luego por Gafurio. El planteamiento de Ramos de Pareja es más pragmático, como demuestran sus palabras sobre la confianza en el criterio del cantor para coordinar las consonancias:

Cetera vero, quae circa organizationem accidere possent, in arbitrio canentium relinquimus, dum tamen contra regulas aliquid facere caveant, quoniam, etsi minime probantur, a veritate tarnen non discedunt (*Musica practica*, II.I.2).

Esta confianza es puramente pragmática, como demuestra su consejo incluso de despreciar la diferencia entre el tritono y la quinta disminuida, para él inaudible y por tanto irrelevante para los cantores (*Musica practica*, I.II.8).

Lo que para Ramos es una manera práctica de entender el contrapunto, para la mentalidad de los citados tratadistas del norte italiano, claramente expresada en las críticas notas marginales que el propio Gafurio escribe a mano en la copia del *Musica practica* que le hizo llegar el alumno de Ramos, Giovanni Spataro,³⁹³ no es más que una muestra de la supuesta incapacidad del autor español de explicar la teoría, tal como ellos la entienden.

³⁹³ Estas notas marginales se transcriben en la edición de J. Wolf del tratado de Ramos. Spataro encontraba tan vergonzoso lo que Gafurio había escrito en las notas contra su maestro, que incluso rehusó prestar el volumen a Pietro Aron para que no las viera, y llega a afirmar que si encontrase otra copia, arrojaría la que él posee (la anotada por Gafurio) al fuego. Literalmente escribe: «Io la scilicet la Musica practica di Bartolomeo Ramis mandai a Milano a Franchino et lui dopo me la mando tutta sesquaternata et de sua mano appostilata contro lo auctore, in modo che non me curo che sia veduta, perche altri, che non intendono li termini de lo auctore, facilmente potranno credere a quello che fu scripto da Franchino; et se io ne trovasse un altra, io la compraria et, perche tale appostille non fussino vedute, io geteria questa che tengo nel foco.» (Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms Vat. lat. 5318 fols. 228-229^v). Véase al respecto S. Forscher, “Vandals, Students or Scholars?”, p.233 y p. 245, nota 75. También B. Blackburn, *Music theory and musical thinking after 1450*, p. 302 y S. Mengozzi, *The Renaissance reform of medieval music Theory: Guido of Arezzo between Myth and History*, p. 208.

La diferencia de planteamiento teórico para el uso de las deducciones y las conjuntas en el contrapunto la va a plasmar Ramos en una manera particular de exponer el problema, en la cual recoge una mecánica que ya vimos en el tratado anónimo sevillano conservado en el Escorial, y que después Marcos Durán continuará y desarrollará más a fondo.

Esta mecánica, como se discutió más arriba, se basa en ordenar en forma de tablas las posibles combinaciones interválicas entre voces que se pueden utilizar, incluyendo las que se admiten en el uso por su consonancia (Ilus. 18). La tabla obviamente llamó la atención de Gafurio cuando pudo inspeccionar el volumen del *Musica practica* cedido por Spataro (la señaló incluso con un símbolo especial, unos anteojos, como se observa en la ilustración, esquina superior izquierda), aunque demostró su rechazo al anotar: «Haec demonstratio difficile percipitur et admodum confusione procedit». La extrañeza a ojos de Gafurio de este procedimiento de obtención de sonoridades verticales, en definitiva acordes, es más que evidente si consideramos las críticas posteriores que el mismo autor expresó sobre mecanismos similares que, en la línea de Ramos y de Marcos Durán, plasmó en sus tratados Pietro Aron. Éste, en su *Toscanello in musica* de 1523 (veinte años después de Durán y cuarenta después de Ramos) tomaron la forma de tablas interválicas como las que nos ocupan. Para Gafurio esta manera de entender la composición del contrapunto no son sino “errores” y además “dificiles”. Es interesante que Gafurio critica la dificultad de entendimiento de la tabla, dificultad relativa pues su fundamento es relativamente simple, pero no tanto su contenido y por tanto el resultado musical que de su uso se pueda derivar. En resumen, la tabla se basa en la ordenación de las letras del *gamut* a partir de la cual Ramos expone siete *gammata* que contienen las voces de solmización que forman consonancias admisibles sobre esas letras del *gamut* original, incluyendo las conjuntas. Ramos, por tanto, no reniega de dos herramientas fundamentales en la teoría de su tiempo: el *gamut* y las sílabas de solmización colocadas en la mano, aunque seguramente las usa en esta tabla para facilitar el entendimiento de todo lector del momento: si hubiese optado por emplear su sistema personal de sílabas musicales, el cuadro hubiera sido más difícil de ejecutar y de entender, aunque solo fuese por lo novedoso.³⁹⁴ Pero estas son las únicas concesiones. De hecho, critica a los que únicamente centran sus esfuerzos en exponer las deducciones a base de hexacordos diferenciados, y además inventan nombres que para él son reprochables:

Cum uno hexachordo in thema assumpto concordet, et sie septem gammata faciunt iuxta septem hexachorda; et primum appellant ♭ bassum, secundum naturam bassam, tertium b molle bassum, quartum ♭ medianum, quintum naturam altam, sextum b molle altum et septimum ♭ altum. Hoc autem superfluum esse atque diminutum rationibus firmissimis demonstrabimus. Ipsi ponunt gammata, quae per alia poterunt investigari, et dimittunt alia, quae sunt necessaria; videlicet coniunctarum (*Musica practica*, II.I.2).

³⁹⁴ Es fácil entender esta dificultad, pues el sistema de ocho letras uniformes para la octava es incompatible con el sistema de solmización tradicional que Ramos usa en su tabla. La solución hubiera sido diseñar una tabla sin sílabas de solmización, sino tan solo con indicación de intervalos y repitiendo las mismas sílabas de notas en sus posiciones fijas (algo perfectamente lógico para un lector actual). Quizás Ramos pensó que esto iba a ser demasiado extraño a los hábitos de sus lectores, sólidamente anclados en la tradición de las sílabas guidonianas.

Hinc demonstrano difficile proprietate et admodum confusionem prodit																								
	20	19	17	17	15	13	12	20	19	17	15	15	15	12	19	17	15	17	13	13	13	10		
Ela	re	mi	sol	ū	mi	ſl	la	ū	ze	fa	la	re	fa	ſol	ū	mi	ſl	re	la	ū	mi	ſl		
Diasol	ut	re	fa	la	re	fa	ſol	ut	mi	ſol	ū	mi	ſl	la	re	fa	la	ū	mi	ſl	la	re	mi	ſol
C ſol fa	19	17	15	15	15	15	12	10	17	15	15	13	13	10	17	13	13	12	13	12	10	8		
	ut	mi	ſol	ū	mi	ſl	la	re	fa	la	re	ſol	ut	ſol	ut	re	fa	ſol	ut	re	fa	la		
□ mi	17	13	13	12	10	17	15	13	12	13	12	10	8	15	13	12	13	10	10	10	10	10		
b fa	17	15	13	13	10	17	13	13	10	13	13	13	10	12	13	12	10	12	10	8				
Alamire	ū	mi	ſl	la	ut	re	fa	ſol	ut	mi	ſol	ū	mi	ſa	la	re	mi	ſol	re	la				
Gſolreut	15	13	12	12	10	8	16	13	12	10	10	8	6	13	10	13	12	10	8	10	8	6	5	
	re	fa	ſol	ut	mi	ſol	ū	mi	ſa	la	re	fa	la	re	ſol	ut	re	fa	la	ū	mi	ſl	la	
G ſa ut	15	13	12	10	10	8	6	13	10	10	6	13	10	12	10	8	12	10	8	8	6	5		
	ū	mi	ſa	la	re	fa	la	re	ſol	ut	ſol	ut	ſa	ut	mi	ſol	re	fa	ſol					
GS la mi	13	12	10	10	8	6	5	13	12	10	8	8	6	5	12	10	8	10	6	6	3			
	re	mi	ſol	ū	mi	ſl	la	re	fa	ſol	ut	mi	ſol	re	la	ū	mi	ſa	la	ū	mi	ſl		
Diasolre	13	12	10	8	8	6	5	12	10	8	8	6	5	3	10	8	6	10	8	6	5	3		
	ū	re	fa	la	re	ſol	ut	mi	ſol	ū	mi	ſa	la	re	fa	la	ū	mi	ſl	la	re	mi	ſol	
C ſolſaut	12	10	8	8	6	5	3	10	8	6	6	3	10	6	8	6	5	6	5	3	1			
	ut	mi	ſol	ū	mi	ſa	la	re	fa	la	re	ſol	ut	ſol	re	fa	ſol	ut	re	fa	la			
□ mi	10	6	6	5	3	10	8	6	5	16	v	3	18	6	5	6	3	3	3	3	3			
b fa	10	8	6	6	3	10	6	6	3	6.	m.	6	8	6	5	3	5.	6.	3	1				
Alamire	10	8	6	5	6	5	3	18	6	5	5	3	1	8	6	5	3	6	5	3	3.			
	ū	mi	ſl	la	ū	re	fa	la	re	ſol	ut	mi	ſol	ū	mi	ſa	la	re	mi	ſol	re	la		
Gſolreut	8	6	5	5.	6.	3	1	8	6	5	3	3.	1	3	6	3	6	5	3	1	3.	5.		
	re	fa	ſol	ut	mi	ſol	ū	mi	ſa	la	re	ſa	la	re	ſol	ū	re	ſa	la	ut	mi	ſol		
G ſa ut	8	6	v	3	3	1	3	6	3	5	ſub	3	6	5	5.	6.	3	1	3	5	5	3		
	ū	mi	ſa	la	re	fa	la	re	ſol	ut	ſol	ut	ſa	ut	mi	ſol	re	ſa	la					
C la mi	6	5	3	3.	6.	1	3	6	5	3	1	3	5	5.	3	1	3.	6.	5	5	6			
	re	miſſt	ū	miſſt	ſol	ū	re	fa	la	re	ſa	la	ut	mi	ſol	re	la		5	5	6			
D ſol re	6	5	3	1	2	3	5	5.	6.	3	1	augmentū	3	1	3	3.	6.	1	3	3	6			
	ū	re	ſa	la	re	ſa	la	re	ſa	la	re	ſa	ſol	ū	re	miſſt	re	ſol						
C ſauſ	5.	5.	3	1	1	3	5	6	3	1	3	3	5	6	3.	5.	3	3	5	5	6	8		
	ut	mi	ſol	ū	mi	ſa	la	re	ſa	la	re	ſa	ſol	ut	ſol	re	ſa	ſol	ū	mi	ſa	la		
b mi	13	ſub	3	1	1	6	11.	5.	1	11.	5	6	8	1	11.	5	1	11.	5	6	11.	6		
Are	11.	5.	1	11.	5.	1	11.	5.	6	8	1	11.	5.	6.	8	1	11.	5.	6.	11.	5.	6.		
	re	ſol	ū	mi	ſol	ū	mi	ſa	la	re	ſa	la	re	mi	ſol	re	ſa	ſol	re	ſa	la			
F ut	9	11.	9	11.	9	11.	8	11.	9	11.	9	11.	9	11.	9	11.	9	11.	9	11.	9	11.	10	
	re	ſa	la	re	mi	ſol	1	11.	v	vi	re	ſa	la	re	ſa	ſol	ū	mi	ſa	la	ut	mi	ſol	

Ilustración 18. Ramos de Pareja, *Musica practica*: tablas de consonancia

Además, en este texto destaca que Ramos reproche explícitamente a los seguidores de Guido que, en su afán de crear hexacordos con sus nombres superfluos, dejen de lado “otras cosas que son necesarias” como las conjuntas.

Precisamente esas mismas denominaciones que Ramos critica y desprecia para las deducciones, son las que ya vimos apuntadas en el tratado sevillano del Escorial, o en el manuscrito de Vich, y las que desarrollará por extenso Marcos Durán en su *Sumula* a la hora de confeccionar sus tablas. Tablas que si bien tienen, por tanto, relación con el planteamiento de Ramos de Pareja, se diferencian precisamente por respetar la línea más tradicional en la denominación de los hexacordos. En definitiva, el planteamiento práctico en forma de tablas de deducciones para el contrapunto debe formar parte de una tradición presente en España (comprobable desde Sevilla o Salamanca hasta Cataluña), con una posible semilla original en la tabla de Goscalcus, tradición que respeta y desarrolla al detalle Marcos Durán, pero contra la que intentó reaccionar Ramos, sin éxito en su día. Además de Marcos Durán, hay que indicar que otro autor que tomará el ejemplo de Ramos y desarrollará fuera de España al mismo tiempo unas tablas similares, inspiradas en las que hemos visto, será el francés Guillaume Guerson (hacia 1450–1515) en su tratado *Utilissime musicales regule* impreso en París en 1495.³⁹⁵ La figura que puede haber inspirado este capítulo en la obra de Guerson debe haber sido no otro sino Ramos de Pareja gracias a la publicación de su tratado, pues los demás autores importantes del momento no exponen relaciones de deducciones y consonancias de este tipo en sus tratados publicados.

El intento de Ramos de Pareja en lo que respecta a simplificar el entendimiento del *gamut* reduciendo o eliminando los hexacordos, fue por tanto personal y en su momento infructuoso. Lo cual no debe ocultar el claro impacto que este planteamiento basado en la octava llegaría a tener en el futuro, aunque los autores posteriores no hiciesen justicia ni mención explícita a las ideas de Ramos. Estas ideas fueron perfectamente conocidas y divulgadas en sus años y en los decenios posteriores, tal como las polémicas entre autores y la posterior correspondencia entre diversos de ellos testimonia.³⁹⁶

³⁹⁵ *Utilissime musicales regule cunctis summopere necessarie plani cantus simplicis contrapuncti rerum factarum tonorum et artis accentuandi tam exemplariter quam practice per magistrum Guillermi Guersoni de Villalonga novitter compilatae insipiunt feliciter*, (París: Michel Tolouse, 1495). La obra, conservada hoy en unos pocos ejemplares, debió gozar de una cierta difusión, pues se editó como mínimo en diez reimpressiones durante los 55 años siguientes.

³⁹⁶ Véase por ejemplo M. R. Maniates, *Manierism in Italian Music*, p. 134 y ss. La filiación directa de las ideas posteriores sobre la división de la octava en doce semitonos equivalentes con las originales de Ramos, es asunto que se deberá ir aclarando a medida que se estudie el tema más a fondo. Una indicación muy significativa al respecto se puede ya encontrar por ahora en la obra de K. Berger, *Musica ficta*, p. 51, donde se relacionan los autores inmediatos a la obra de Ramos que discuten la teoría de la octava en lugar del hexacordo, y se puede comprobar la dependencia directa de las ideas de estos con las expresadas en la *Musica Practica* del autor de Baeza. Más información por lo que respecta a la recepción de las ideas de Ramos entre sus contemporáneos y los teóricos inmediatamente posteriores se puede entresacar de los testimonios contenidos en *A Correspondence of Renaissance Musicians* (B. Blackburn, E. Lowinsky, y C. Miller, eds.).

Marcos Durán, siendo consecuente con el planteamiento eminentemente práctico que caracteriza su *Sumula*, incluye una completa colección de tablas similares a esta de Ramos de Pareja, pero ampliadas y ordenadas sistemáticamente, para la práctica en primer lugar, de las consonancias permisibles en el contrapunto en función de los posibles intervalos para tres y cuatro voces, que ya fueron estudiadas en el capítulo anterior, y a continuación otra serie de tablas bien diferenciadas de las anteriores para «ordenar las deducciones universal y particularmente [...] procediendo por los contrapuntos de las deducciones y de las conjuntas» (fol. b vi) en las que nos vamos a centrar ahora.

Este tipo de tablas de deducciones y conjuntas para el contrapunto, que recogen y completan toda la tradición de tablas y relaciones más o menos incompletas que hemos expuesto hasta el momento, se presentan con tan solo una breve explicación introductoria, pues Domingo Marcos debe considerar que son suficientemente explícitas y no necesitan una mayor aclaración. En este párrafo introductorio tan sólo se dan instrucciones muy generales, que explican los intervalos que deben resultar de la combinación de tres o cuatro voces según las tablas de deducciones, aunque detalla algo más el caso de la primera deducción, que usa como ejemplo.

En primer lugar Marcos Durán aclara que en el contrapunto se sigue el mismo razonamiento que en el canto llano para substituir los nombres de las notas según en la deducción en que se esté cantando:

Para esto es a saber que en cada signo has de contar y cantar las voces de cada deducción como en el canto llano. V[erbi] g[ratia] si contrapuntas por *b durum* el bajo y dijeres *ut*, lo has de buscar en *Gammaut*. Si *re*, en *Are*. Si *mi*, en *Bemi*. Si *fa* en *Cefaut*. Si *sol* en *Desolre*. Si *la* en *Elami*. Este estilo has de tener y guardar en cada deducción, que aunque el canto rodee toda la mano, el contrapunto nunca sale de sus seis voces en su deducción (fol. b vi).

Es decir, que en el ejemplo propuesto correspondiente al contrapunto para la primera deducción (“*b durum* el bajo”), las sílabas (voces) que se cantan por solmisación (*ut, re, mi fa, sol, la*) equivalen a las seis primeras sílabas del *gamut* (*Gammaut, Are, Bemi, Cefaut, Desolre, Elami*). Esto es procedimiento común y fundamental en el uso práctico de las deducciones, que no obstante Domingo Marcos no deja de explicitar (Ej. 14).

Ejemplo 14. Voces para el contrapunto en la primera deducción

A musical staff with a bass clef and six horizontal lines. Six black dots representing notes are placed on the staff, corresponding to the first six notes of the gamut: Gammaut (ut), Are (re), Bemi (mi), Cefaut (fa), Desolre (sol), and Elami (la). Below the staff, each note is labeled with its name and the corresponding solmization syllable.

Gammaut ut	Are re	Bemi mi	Cefaut fa	Desolre sol	Elami la
---------------	-----------	------------	--------------	----------------	-------------

Además, impone como condición en la práctica que el contrapunto no debe superar nunca las seis voces de esta deducción en que se encuentra. Dice así:

Ejemplo de la primera deducción *Gammaut*, tiene *ut, mi, sol, la; Are, re, fa, la; Bemi ut, mi, sol*, de que llegamos a *Cefaut* que es el quarto signo de la deducción, fallamos *re, fa, la* y en *Cesolfaut* agudo y sobreagudo estas mismas especies y bozes *re, fa, la*. En *Desolre* decimos *ut, mi, sol*. En *Delasolre* agudo y sobreagudo también decimos *ut, mi, sol*, y así de todos los signos semejantes hasta rodear toda la mano. Es diferencia en el cuento, que lo que venía en unísono, responde octava, o quinceava, o veintidosava. Y lo que venía en tercera responde en décima, o diecisieteava, y así de todos los otros signos según está en estas demostraciones de estas figuras siguientes, en manera que las mismas bozes que damos a los simples, damos a los signos compuestos y sobrecompuestos (fol. bvi^v).

Domingo Marcos no da ninguna otra explicación detallada del resto de deducciones, ni tampoco destaca o se extiende en el caso particular de las deducciones de las conjuntas, pues a todas se debe aplicar la misma lógica de utilización. Pero sí explica cómo las ha organizado en las siguientes páginas del tratado:

Item, en cada plana se contienen tres deducciones (CC) y de cada signo su letra que comprenden las especies y bozes de todas tres deducciones o CC, y así van sucediendo de tres en tres por su orden, y cada una tiene su título encima.

De lo que resulta la sucesión de deducciones, en grupos de tres por página, identificadas con su propiedad y altura: “natura la baja”, “natura la mediana”, etc. Son estas denominaciones comunes del momento en el contexto peninsular, incluyendo el reino de Portugal, en el que se pueden encontrar las mismas denominaciones en un tratado en portugués de estos años conservado en Leiria.³⁹⁷ La lista de deducciones tal como las presenta Domingo Marcos en la *Sumula*, la damos resumida en la Tabla 28.

³⁹⁷ M. P. Ferreira, “O tratado musical de Leiria”, p. 182. El códice sin signatura se conserva en la Biblioteca Pública y Archivo del Distrito de Leiria.

Tabla 28. Marcos Durán, *Sumula de canto de organo*: tablas de deducciones y conjuntas para el contrapunto

Folio	Deducciones		
c	♩ el bajo	Natura la baja	♩ el mediano
c (v)	♪ el bajo	Natura la mediana	♪ el mediano
c ii	♩ el alto	Natura la alta	♪ el alto
c ii (v)	Primera conjunta ♩	Segunda conjunta ♪	Cuarta conjunta ♩ ³⁹⁸
c iii	Cuarta conjunta ♪	Quinta conjunta ♩	Sexta conjunta ♪
c iii (v)	Séptima conjunta ♩	Octava conjunta ♪	Novena conjunta ♩
c iv	Décima conjunta ♪	Onceava conjunta ♩	Doceava conjunta ♪

Veamos como ejemplo el primer grupo de tres tablas de deducciones, tal como inicia la exposición en el folio *c*, que transcribimos a continuación (Tabla 29; el conjunto completo de todas las tablas, se presenta en la edición crítica del tratado):

³⁹⁸ Error en el original, debería figurar “tercera conjunta becuadro”.

Tabla 29. Marcos Duran, *Sumula de canto de organo: deducciones*

♩ el bajo						Natura la baja						♩ el mediano					
G	ut	mi	fa	la		G	ut	mi	sol			G	ut	mi	fa	la	
f	re	mi	sol			f	re	fa	la			f	re	mi	sol		
e	ut	re	fa	la		e	ut	mi	sol	la		e	ut	re	fa	la	
d	ut	mi	sol			d	re	fa	sol			d	ut	mi	sol		
c	re	fa	la			c	ut	mi	fa	la		c	re	fa	la		
b	ut	mi	sol	la		b	re	mi	sol			b	ut	mi	sol	la	
a	re	fa	sol			a	ut	re	fa			a	re	fa	sol		
g	ut	mi	fa	la		g	ut	mi	sol			g	ut	mi	fa	la	
f	re	mi	sol			f	re	fa	la			f	re	mi	sol		
e	ut	re	fa	la		e	ut	mi	sol	la		e	ut	re	fa	la	
d	ut	mi	sol			d	re	fa	sol			d	ut	mi	sol		
c	re	fa	la			c	ut	mi	fa			c	re	fa	la		
b	ut	mi	sol	la		b	re	mi	sol			b	ut	mi	sol		
a	re	fa	sol			a	ut	re	fa	la		a	re	fa	la		
g	ut	mi	fa	la		g	ut	mi	sol			g	ut	mi	sol	la	
f	re	mi	sol			f	re	fa	la			f	re	fa	sol		
e	ut	re	fa			e	ut	mi	sol			e	ut	mi	fa	la	
d	ut	mi	sol			d	re	fa	la			d	re	mi	sol		
c	re	fa	la			c	ut	mi	sol	la		c	ut	re	fa	la	
b	ut	mi	sol			b	re	fa	sol			b	ut	mi	sol		
a	re	fa	la			a	ut	mi	fa	la		a	re	fa	la		
G	ut	mi	sol	la		G	re	mi	sol			G	ut	mi	sol	la	

Cada tabla rodea completamente la mano guidoniana y la cierra en círculo, pues una vez alcanzado el límite superior del *gamut*, la nota *ela*, Marcos Durán todavía amplía con dos “signos” más: *f* y *G*, que pasando por el *retropolex* dan la vuelta y cierran el círculo tal como Durán ya había expuesto en su anterior tratado *Lux bella*.³⁹⁹ Es peculiar esta ampliación, pues otros autores del momento que exponen relaciones (en todo caso diferentes de las discutidas aquí) del *gamut* para el contrapunto, como Guilielmus

³⁹⁹ Véase tanto el cuadro con las deducciones en el fol. a iv^v como el famoso gráfico circular que cierra el tratado en el fol. a v^v. Esta exposición circular de Marcos Durán pudo tener su fortuna en su momento, pero en los años inmediatos sufriría el rechazo de los tratadistas posteriores, al cambiar el foco de entendimiento de la escala musical desde el hexacordo a la octava. Así, véase la crítica sin paliativos que realiza Mateo de Aranda en 1533 en su *Tractado de canto plano* (fol. D VIII) entre otros comentarios: «la rueda ni la mano, que es cartilla de principiantes no es artículo de música».

Monachus,⁴⁰⁰ se limitan a señalar las notas hasta *ela*, sin considerar en absoluto la posibilidad de prolongación para enlazar los extremos del *gamut* de manera circular como hace Domingo Marcos.

Como hemos comentado anteriormente, estas tablas son en definitiva una ampliación detallada de las presentadas por los autores anteriormente discutidos hasta llegar a la presentada por Ramos de Pareja en su *Musica practica*. La prolíjidad de las tablas de Marcos Durán obliga a considerar esas tablas anteriores y la de Ramos como intentos más o menos generales de presentar este artificio mnemotécnico, frente a los que el completo conjunto de tablas de Marcos Durán se ofrece ya como un todo plenamente desarrollado y detallado, que contempla todas las posibilidades en el uso práctico. En la tabla de Ramos se indican los intervalos resultantes en cada nueva sílaba de solmización que resulta al considerar la deducción o conjunta correspondiente. En cambio, Durán considera que con el nombre de cada sílaba es suficiente y que el intervalo resultante se deduce directamente de este nombre, por lo que no es necesario especificarlo. Esto puede oscurecer un tanto para el lector actual la lectura de dichas tablas, y obliga a realizar un estudio atento de cada sílaba para establecer el intervalo real resultante en cada caso.

No debía ser el caso para el músico del momento, desde luego, siempre que estuviese convenientemente entrenado en la transposición mental de las sílabas de solmización en cada deducción posible. Esto parece ser la situación normal en los músicos instruidos de la época, pues de ser otra la situación, las tablas de Domingo Marcos no hubiesen tenido sentido, o al menos hubiesen requerido la indicación de intervalo en forma numérica como sí aparece en la tabla de Ramos, unos pocos decenios antes. Debemos destacar este punto, pues es un dato que puede ayudar a enriquecer el debate más general en torno a la utilidad real de las sílabas de solmización y su transposición en el caso de las deducciones.⁴⁰¹

Precisamente para poder entender el papel de este sistema expositivo y su función dentro de la práctica de la solmización en el contrapunto, podemos comenzar por ofrecer la transcripción de las mismas tablas añadiendo el intervalo resultante de aplicar la deducción concreta en cada letra del *gamut*, expresando los intervalos en cifras romanas tal como hizo Ramos de Pareja para facilitar la comparación. Por ejemplo para el caso de la primera deducción del tratado de Marcos Durán (becuadro bajo), podemos

⁴⁰⁰ Véase E. Park, *De Preceptis Artis Musicae of Guilielmus Monachus, A New Edition, Translation and Commentary*, pp. 23-24. Son unas breves relaciones de consonancias sobre el *gamut*, sin ordenar ni especificar deducciones, menos todavía conjuntas, y especialmente relacionadas con el contrapunto a la vista que Guilielmus expone anteriormente en su tratado. Las explicaciones de Guilielmus respecto al contrapunto se fundamentan más en la tradición de las progresiones horizontales de intervalos, para las que proporciona un conjunto de diez reglas más o menos comunes a las de otros tratadistas como Tinctoris, que a una concepción vertical como la que se deduce de las explicaciones de los diversos tratadistas españoles.

⁴⁰¹ Véase al respecto de este debate las reflexiones de R. L. Crocker en “Hermann’s Major Sixth”, p. 29 y ss. Especialmente para lo que se refiere al caso del papel de Ramos de Pareja en este asunto, véase S. Mengozzi, *The Renaissance Reform of Medieval Music Theory: Guido of Arezzo between Myth and History*, p. 182 y ss.

completar la tabla presente en la *Sumula* añadiendo los intervalos consonantes que resultan, los cuales serán los que aparecen en la Tabla 30, abarcando hasta el intervalo de vigesimosegunda, tal como el propio Durán admitía en las tablas de intervalos consonantes previos.

**Tabla 30. Marcos Durán, *Sumula de canto de organo*: intervalos consonantes para la primera deducción
becuadro bajo**

♩ el bajo				
G	ut - xxii	mi - xx	fa - xix	la - xvii
f	re - xx	mi - xix	sol - xx	
e	ut - xx	re - xix	fa - xvii	la - xv
d	ut - xix	mi - xvii	sol - xv	
c	re - xvii	fa - xv	la - xiii	
b	ut - xvii	mi - xv	sol - xiii	la
a	re - xv	fa - xiii	sol - xii	
g	ut - xv	mi - xiii	fa - xii	la - x
f	re - xiii	mi - xii	sol - x	
e	ut - xiii	re - xii	fa - x	la - viii
d	ut - xii	mi - x	sol - viii	
c	re - x	fa - viii	la - vi	
b	ut - x	mi - viii	sol - vi	la - v
a	re - viii	fa - vi	sol - v	
g	ut - viii	mi - vi	fa - v	la - iii
f	re - vi	mi - v	sol - iii	
e	ut - vi	re - v	fa - iii	
d	ut - v	mi - iii	sol - i	
c	re - iii	fa - i	la - iii	
b	ut - iii	mi - i	sol - iii	
a	re - i	fa - iii	la - v	
G	ut - i	mi - iii	sol - v	la - vi

En este ejemplo se comprueba como los intervalos que se van ampliando sucesivamente responden siempre a la obligación tanto de respetar la propiedad de la deducción en este ejemplo, así como a la obligación de no superar el hexacordo de la deducción con la voz de contrapunto. Por otra parte, se observa que al ampliar el *gamut* la circularidad no es perfecta, puesto que mientras la letra *f* admite en todos los casos las mismas consonancias de solmisación en *re* (sexta y sus compuestas) *mi* (quinta y sus compuestas) y *sol* (tercera y sus compuestas), al acabar repitiendo la letra *G* Durán no retorna al *Gamma-ut* original, sino que forzosamente se deduce que amplía por arriba la

gama, dado que los intervalos consonantes pasan de ser *ut-mi-sol-la* (en la *G* original) a *ut-mi-fa-la*. Esto implica la aparición de un tritono entre la *f* de la gama y el *mi* de solmísación. Para solucionar esto se debería cantar como *si* bemol el *mi* del contrapunto (lo que contradice la propiedad de la deducción por becuadro) o cantar como *mi* por música ficta la nota del canto (*fa* sostenido en este caso). Marcos Durán no hace el más mínimo comentario al respecto, por lo que suponemos que se le daría prioridad a la propiedad de la deducción, de manera que quizás se cantaría siempre el *fa* sostenido. Esta es además la nota alterada que sale de la conjunta preferida en el contrapunto según nuestros tratadistas: la octava conjunta.⁴⁰² En todo caso, para la práctica la discusión parece irrelevante, puesto que esta ampliación de la gama parece más un añadido personal de Marcos Durán sin reflejo en la práctica real.

A continuación (Ej. 15) transcribimos los resultados sonoros de la tabla anterior en notación musical, con las notas correspondientes a las letras del *gamut* en notación cuadrada, y en cada caso las posibles notas consonantes resultantes de aplicar las sílabas de solmísación a esta deducción concreta, en nota redonda:

Ejemplo 15. Marcos Durán *Sumula de canto de organo*: realización de consonancias para la deducción por becuadro bajo

The musical example consists of two staves of music. The top staff starts with a G and goes down to a D. Below each note is a set of four square brackets containing different note heads, representing the possible consonants resulting from applying the solmization syllables to the deduction. The bottom staff starts with an E and goes up to a G. Below each note is a set of four square brackets containing different note heads, representing the possible consonants resulting from applying the solmization syllables to the deduction.

Obviamente, los intervalos aceptados como consonancias resultan ser el unísono, la tercera, la quinta y la sexta, junto con todas sus compuestas hasta alcanzar el límite del *gamut*, que en el caso de Marcos Durán se extenderá hasta un posible intervalo de vigesimosegunda. Las estructuras de tres o cuatro voces que pueden resultar de estas

⁴⁰² Esta es la octava conjunta para la mayoría de los tratadistas españoles, esto es, cuando consideran que el número de conjuntas es diez. Para Marcos Durán, cuando presenta las tablas con doce conjuntas, la octava pasa a ser una conjunta de bemol (el *fa* de *El ami* agudo, es decir, el actual *la* bemol³).

tablas incluyen triadas mayores y menores en sus tres posibles estados (fundamental y dos inversiones), pero contra la posibilidad de usar una segunda inversión con la cuarta disonante en el extremo inferior, Marcos Durán no señala nada en particular.

Antes de discutir el significado y uso de este tipo de tablas, vamos a exponer un ejemplo similar para el caso de una deducción de conjunta. Partimos de la tabla de Marcos Durán para la séptima conjunta becuadro, tal como se define en la *Sumula*, que equivale en realidad a la mencionada octava conjunta de los tratadistas que sólo aceptan un número de diez conjuntas. La transcribimos añadiendo ya los intervalos resultantes en cada voz (Tabla 31):

Tabla 31. Marcos Duran, *Sumula de canto de organo: consonancias para la séptima conjunta*

Séptima conjunta ♯				
	re - xiii	mi - xii	sol - x	
b	ut - xiii	re - xii	fa - x	la - viii
a	ut - xii	mi - x	sol - viii	
G	re - x	fa - viii	la - vi	
f	ut - x	mi - viii	sol - vi	la - v
e	re - viii	fa - vi	sol - v	
d	ut - viii	mi - vi	fa - v	la - iii
c	re - vi	mi - v	sol - iii	
b	ut - vi	re - v	fa - iii	la - vi
a	ut - v	mi - iii	sol - i	
g	re - iii	fa - i	la - iii	
f	ut - iii	mi - i	sol - iii	
e	re - i	fa - iii	la - v	
d	ut - i	mi - iii	sol - v	la - vi
c	re - iii	fa - v	sol - vi	
b	ut - iii	mi - v	fa - vi	la - viii
a	re - v	mi - vi	sol - viii	
g	ut - v	re - vi	fa - viii	la - x
f	ut	mi	sol	
e	re - viii	fa - x	la - xii	
d	ut - viii	mi - x	sol - xii	la - xiii
c	re - x	fa - xii	sol - xiii	
b	ut - x	mi - xii	fa - xiii	la - xv
a	re - xii	mi - xiii	sol - xv	
G	ut - xii	re - xiii	fa - xv	la - xvii

En todas las tablas de conjuntas Marcos Durán amplía el *gamut* todavía con tres letras más que en el caso de las deducciones diatónicas, llegando hasta las veinticinco letras. Además, para mantener la consonancia en las voces indicadas por Domingo Marcos se debe alterar consecuentemente toda letra del *gamut* que no corresponda con la conjunta particular de cada caso, en este ejemplo de la séptima conjunta, la letra *f* que sube medio tono y por la ampliación del *gamut*, la letra *c* final. La transcripción musical de la tabla anterior quedará pues de la siguiente manera (Ej. 16):

Ejemplo 16. Marcos Durán, *Sumula de canto de organo*: realización de consonancias para la séptima conjunta

Los ejemplos que hemos transcritos no se deben entender como notas de altura tonal absoluta ni como las únicas alturas tonales posibles al realizar el contrapunto en cada deducción o conjunta. El mismo Durán avisa de la repetitividad de cada voz en cada octava:

Es la diferencia que al contar todas las especies vienen en octava de las especies de sus letras semejantes. Y la especie que antes venía en octava viene en quinceava, y la que en sexta, responde en treceava, y la que en quinta, en doceava, y la que en tercera, en décima, y la que en unísono, en octava, y contrapuntando por lo alto en cualquier deducción (C) de contrapunto de que llegamos de la quarta voz o signo inclusive de la deducción porque contrapuntamos, suba cuanto quisiere el canto, que las mismas bozes que fallamos en las letras debajo, fallamos en las otras sus semejantes de arriba, y como procede en una deducción, procede en todas (fol. b vi^v).

Y justo a continuación, antes de pasar a las tablas propiamente dichas:

Es diferencia en el cuento, que lo que venía en unísono, responde octava, o quinceava, o veintidosava. Y lo que venía en tercera responde en décima, o diecisieteava, y así de todos los otros signos según está en estas demostraciones de estas figuras siguientes, en manera que las mismas bozes que damos a los simples, damos a los signos compuestos y sobrecompuestos (fol. b vi^v).

En definitiva, una vez se conocen las voces que resultan consonantes en cada letra del *gamut* según cada deducción concreta, y se tiene comprendida la relación entre los intervalos simples y sus compuestos (así como la capacidad de inversión de estos intervalos), será posible seleccionar la altura final de la nota que se va a cantar en el contrapunto, en la octava que convenga en cada momento. Aunque de las indicaciones de Marcos Durán sí debemos entender que cada voz individual procuraba mantenerse dentro del rango que limitaba su deducción particular.

6. La práctica del contrapunto con las deducciones diatónicas y de conjuntas

Como hemos podido comprobar, las tablas de deducciones y de conjuntas para el contrapunto presentes en la *Sumula* de Domingo Marcos Durán constituyen un ejemplo único por su exhaustividad y rigor de ordenación de las consonancias sobre las letras del *gamut*, y a la vez significan la culminación de una tradición expositiva que de manera más o menos fragmentaria se había ido desarrollando y exponiendo a lo largo del siglo XV, como se observa en diferentes fuentes españolas. Es necesario ahora discutir el uso real y el sentido de esta manera de exponer las consonancias en el contrapunto, para llegar a entender la especificidad de las mismas en el contexto del momento.

En primer lugar debemos insistir en que no son producto aislado de una sola mente original, sino el resultado de un esfuerzo de sistematización cuyo fin se debe incluir en el propio sentido práctico de todo el tratado. Así, vemos como Domingo Marcos ha ofrecido en su tratado previamente un conjunto de explicaciones directas y prácticas, ampliamente acompañadas de ejemplos, sobre los aspectos de la lectura de la música mensural y sobre los intervalos consonantes permisibles en el canto improvisado. Llegado el final del tratado, nuestro autor plasma por escrito todas las posibles combinaciones de intervalos consonantes que se podrán usar en el contrapunto, pero considerando tanto la letra del *gamut* de referencia como la sílaba de solmísación que se aplica según todas y cada una de las deducciones naturales y todas y cada una de las doce conjuntas.

Sin invertir esfuerzo alguno en dar una justificación a un sistema modal que Domingo Marcos da por hecho probado y necesario,⁴⁰³ el conjunto de tablas de deducciones y conjuntas es reflejo claro del uso de la solmísación en la práctica de un canto improvisado que resulta factible con la aplicación directa de determinadas sílabas de solmísación, sin necesidad de especificar explícitamente intervalo alguno.

El cantante que se entrena en este canto de contrapunto debe, por un lado, conocer perfectamente las deducciones tanto naturales como de conjuntas (las “gamas” que exigía el anónimo sevillano del manuscrito del Escorial para los cantantes que saben cantar “por arte”) y a la vez ser capaz de entonar correctamente la nota resultante de la sílaba de solmísación apropiada para cada letra del *gamut*. Así, por considerar un ejemplo, si en el canto sobre el que se va a realizar contrapunto se lee la nota *alamire*,⁴⁰⁴ y el cantante que contrapunta es consciente de que se canta por la séptima conjunta, éste podrá optar en el momento por cantar tres voces que sabe que son consonantes: *re*, *mi* y *sol* (equivalentes en el sonido real a *mi*, *fa* sostenido y *la*). Sobre el *la* de *alamire*, resultarán los intervalos de quinta (*mi*), sexta (*fa* sostenido) u octava (*la*). Además, como señala Marcos Durán, el cantante podría incluso realizar la transposición de esas tres voces a otra octava, pues los intervalos son equivalentes en todas ellas. Además, consideremos que el cantante que contrapunta debe lógicamente no cantar la sílaba de solmísación, sino tan sólo imaginarla pues se supone que deberá cantar el texto correspondiente que se está interpretando.

Dada la organización por deducciones que abarcan las tablas de Marcos Durán, incluyendo no solo todas las posibles deducciones según su propiedad (más las deducciones de las conjuntas) sino también todas las posibles notas del *gamut* en cada deducción (incluso ampliando las notas del *gamut* guidoniano tradicional), debemos deducir además otra característica del canto para el que estas tablas resultarían apropiadas. Nos referimos a unas sonoridades en buena parte *estáticas* por lo que a la modalidad se refiere. Teniendo en cuenta que estas tablas de solmísación se van a utilizar en una práctica de contrapunto improvisado, es decir, sin que las voces añadidas se presenten escritas, la manera de garantizar la realización de consonancias adecuadas tenía que ser respetar las sílabas propuestas en las tablas, pero siempre en función de la naturaleza (la propiedad) de la deducción en la que se mueve el canto llano. Esto lleva forzosamente a una realización de polifonía básicamente diatónica, en la cual se podrían efectuar cambios de deducción pero siempre en función de la propiedad del canto llano, generando así pasajes de una cierta longitud con una sonoridad de modalidad uniforme. Los puntos de tensión cromática en los que se aplicarían las sílabas de solmísación de las tablas de deducciones de conjuntas seguramente serían los puntos con importancia

⁴⁰³ Bien al contrario de un Gafurio, quien considera necesario dedicar ingentes explicaciones a plasmar un sistema modal firmemente apoyado en el sistema de solmísación, hasta el punto de forzar la inclusión de los términos griegos en el sistema. Véase S. Mengozzi, *The Renaissance Reform of Medieval Music Theory: Guido of Arezzo between Myth and History*, p. 212 y ss.

⁴⁰⁴ Debemos entender que “leer” en este contexto puede ser tanto el acto de leer sobre el libro, como imaginar de memoria (visualizar en la mente) el nombre de la nota de un canto que se tiene memorizado.

estructural concreta: en concreto las cláusulas finales en las que las conjuntas ayudarían a realizar las cadencias correctamente.⁴⁰⁵

Se puede hacer difícil imaginar el tipo de entrenamiento sistemático que llevaría a los cantantes a dominar esta técnica de contrapunto improvisado con estas tablas de deducciones, pero hay que aceptar que en efecto se debían usar para ello, y sólo por tal motivo se confeccionan por extenso y se incluyen en un tratado impreso eminentemente práctico como la *Sumula de canto de organo*.

De todo lo expuesto hasta ahora se derivan diversas conclusiones.

- a. Existía este tipo de canto de contrapunto improvisado usando sílabas de solmización “imaginadas” sobre un *gamut* en el que el cantante proyectaba las diversas deducciones que previamente había practicado hasta dominar su sonido característico, esto es, su propiedad. La explicación previa a las tablas de Marcos Durán presente en la *Sumula* no deja lugar a dudas de que era una práctica común y real, no un posible artificio teórico. Además, en la obra anterior *Comento sobre Lux bella* Domingo Marcos deja clara la importancia que tiene conocer la entonación de las notas según la deducción, incluyendo especialmente el canto de las conjuntas: «Has de saber que el bemol y el becuadro no están en decir *mi ni fa*, salvo en la garganta, haciendo el punto recio o blando».⁴⁰⁶ Es decir, la entonación correcta proviene no de decir el nombre de la voz, sino de saber subir (según Marcos Durán, hacer el punto “recio”) o bajar (hacer el punto “blando”) la nota convenientemente. Lo cual es posible para el cantante si tiene interiorizado el sonido de la voz en cada deducción.
- b. En el debate activo sobre la utilidad real del sistema de solmización y su preeminencia en la Edad Media y el primer Renacimiento, las tablas de la *Sumula* de Marcos Durán vienen a arrojar una luz ciertamente importante. Sin negar la demostrada existencia de otras voces que en el siglo XV se alzan contra las deducciones y sus sílabas y defienden un sistema basado en las letras boecianas como reflejo de la identidad a la octava (no solo la ya comentada de Ramos de Pareja, sino otras pertenecientes a tradiciones diferentes como la de Johannes Ciconia en su *Nova musica* de hacia 1410),⁴⁰⁷ las desarrolladas tablas

⁴⁰⁵ Este tipo de práctica no pretende contradecir la propuesta de uso de la solmización de conjuntas como ayuda a la correcta afinación de polifonía por “modulación” o transposición mental aplicando alteraciones no escritas, como postula Gaston Allaire (“*Debunking the myth of musica ficta*”, p. 111), quien en definitiva se refiere a música escrita sobre la que se debe aplicar la *musica ficta*. Simplemente aquí me estoy refiriendo a otro tipo de polifonía, un sencillo contrapunto improvisado sobre un canto llano, comparado con la lectura de polifonía escrita (y por tanto pre-concebida) más compleja.

⁴⁰⁶ Marcos Durán, *Comento sobre Lux bella*, fol. d vi. En el mismo folio: «*mi fortifica, fa mollifica*» y «*fortificar la voz es hacerla intensa, recia y fuerte; mollificar es hacerla remisa, lasa, blanda, dulce y floja*». Es un lugar común en la teoría española, asociar la “fuerza” con la alteración de las notas. Así en el tratado anónimo impreso en Sevilla en 1512/15: «*Porque todas las fuerzas y gravezas del canto están en conocer el b y el ♯*» (fol. b i^v).

⁴⁰⁷ Ciconia, por lo demás un firme seguidor del *Micrologus* de Guido, decide precisamente prescindir tan sólo de la sección dedicada a las sílabas de solmización del tratado del teórico de Arezzo. Véase al respecto los comentarios de S. Mengozzi, “*Si quis manus non habeat: charting non-hexachordal musical practices in the age of solmisation*”, p. 191. Por su parte, recordemos que Ramos llega a afirmar

de Marcos Durán, expuestas con la naturalidad de una herramienta puramente práctica, y evidente en el contexto del momento, reafirman la realidad del uso de la solmización. No sólo todo músico las debía conocer para afinar correctamente las melodías del canto llano, sino que además resultaban perfectamente útiles para el canto de contrapunto, al menos en la tradición de los cantores españoles. Frente a lo que el mismo Guido (y otros autores posteriores) había llegado a afirmar, del tratado de Marcos Durán y de los otros teóricos españoles no parece en absoluto deducirse que las deducciones y las sílabas de solmización fuesen un recurso simple para estudiantes principiantes. Más bien al contrario, en España se utilizaban incluso por los cantantes expertos que improvisaban contrapunto, habilidad que requería un importante trabajo previo con el sistema de solmización.

- c. A la luz de la evidencia discutida aquí, habrá que discutir la relevancia que adquirió hacia finales del siglo XV en Italia el uso de las letras del *gamut* en asociación a las sílabas de solmización para explicar teoría modal, concretamente a partir de los tratados de Tinctoris y Gafurio (aunque se admite la influencia que en ellos tuvo la obra de Ramos), tal y como se ha postulado recientemente.⁴⁰⁸ En el caso de los tratados españoles esta asociación ya era común desde principios de siglo, como hemos visto y como demuestra la misma obra de Fernand Estevan de 1410 desde el folio inicial, y constituye una presencia constante cuya importancia aumenta hasta llegar al caso extremo de las tablas de la *Sumula*. Por su impacto internacional, se puede admitir que la obra de Ramos tuvo influencia directa en esta evolución observable en los tratados italianos, pero postular que el sistema de letras y sílabas presentes en el *Practica musicae* de Gafurio deba ser «el resultado de su encuentro con Tinctoris durante su estancia en Nápoles en 1487-1480»⁴⁰⁹ deja fuera de la cuestión toda la tradición que hemos discutido en este capítulo, lo cual nos parece insuficiente como mínimo. Aunque esto no signifique descartar la recepción de la misma por Tinctoris precisamente por su estancia en Nápoles, donde pudo tener contacto con estos conocimientos de la mano entre otros de músicos y teóricos españoles, ni descartar tampoco que se incluyera en este proceso la recepción directa de la tradición de Gosalcus.⁴¹⁰

en su tratado que no todo el mundo canta por las sílabas “hoy en día” (*Musica practica*, p. 45). Otro testimonio que prueba el uso de las sílabas en la improvisación de polifonía nos lo da precisamente Gosalcus, en 1375, cuando afirma que es obligado admitir la aparición de disonancias cuando se juntan varias *voces*, por lo difícil de conseguir que todas sean consonantes (O. Ellsworth, *The Berkeley Manuscript*, p. 132). Aquí el detalle clave es el término latino *voces* que usa Gosalcus, que en este contexto hace referencia a las sílabas usadas en la solmización.

⁴⁰⁸ Es el caso del artículo de S. Mengozzi, “Si quis manus non habeat”: charting non-hexachordal musical practices in the age of solmisation”, p. 204 y ss.

⁴⁰⁹ S. Mengozzi, *op. cit.*, p. 204.

⁴¹⁰ Recordemos el caso que ya hemos discutido del manuscrito similar al M833 de Barcelona que Gafurio tuvo que usar como modelo para uno de sus tratados. O los puntos de coincidencia al respecto de las conjuntas entre los tratados polacos, la tradición de Gosalcus y los tratados españoles del siglo XV, que nos indican la complejidad de las redes de transmisión de la teoría en este complejo siglo. Como ejemplo, no se puede leer la *Expositio manus* de Tinctoris de 1475, sin que dé la sensación de corresponder a una exposición ordenada (y en algún caso incompleta, precisamente en el caso de las

- d. El contrapunto con sílabas de solmización improvisadas debía ser en la práctica algo diferente de la improvisación (contrapunto) o composición con las tablas de intervalos consonantes precedentes en la *Sumula de canto de organo*. Estas últimas no hacen referencia a las sílabas de solmización, las cuales desde luego no se escriben en una composición escrita, sino que se piensan para cantar. De la misma manera, en las tablas de deducciones no se hace referencia al intervalo resultante de la aplicación de cada sílaba concreta, información abstracta quizás más útil al compositor de música escrita que al improvisador.
- e. El contrapunto por tablas de deducción debía ser una técnica de polifonía exclusivamente oral, sin fundamento necesario en la escritura, como se deduce de las explicaciones de Marcos Durán y de la constante asociación de estas tablas con el canto “del viso”. Las tablas se aplican de manera mental al cantar, no se usan para escribir (“componer”) polifonía escrita. No obstante, el cantante de contrapunto sí debe ser capaz de leer el canto sobre el que se improvisa, o al menos visualizar en su memoria cada nota para tener presente la letra del *gamut* correspondiente. El sistema de sílabas consonantes que hemos rastreado en la tratadística española del siglo XV, es en definitiva una extensión del sistema original de las sílabas guidonianas de solmización, basado en la misma lógica memorística.⁴¹¹ En los diversos *loci* de la mano guidoniana donde originalmente se ubica un signo o voz equivalente a un sonido, el cantor entrena la memorización de otras sílabas que producen consonancias apropiadas respecto al signo original del canto. Es por tanto una mecánica enraizada en la tradición medieval del canto por solmización, pero cuyo producto característico, los acordes resultantes de la textura homofónica tendrán un papel fundamental en los desarrollos de la música a partir del siglo XVI siguiente.
- f. Las conjuntas debían tener un papel muy destacado en el contrapunto improvisado por sílabas de solmización, como demuestra el completo conjunto de tablas de conjuntas que se incluyen en la *Sumula*, sin parangón en la literatura del momento. Seguramente esto debe tener su justificación en una importante presencia anterior del cromatismo en los cantos originales sobre los que se iba a improvisar. Sin una práctica adecuada de las deducciones de conjuntas, sería imposible mantener la consonancia en el contrapunto sobre unos cantos que presentasen un cierto número de alteraciones. Y con más razón en unos tiempos en los que tanto el concepto de consonancia (pasando cada vez más a aceptar todo tipo de terceras y sextas en posiciones estructuralmente importantes) como el de sonoridad completa aceptable (de intervalo a triada) están en plena transformación y cambio.
- g. En un tratado tan sistemático como la *Sumula de canto de organo* de Marcos Durán, no se presta casi atención a las tradicionales reglas del contrapunto

conjuntas) de los conceptos ya recopilados por Estevan en su tratado más de sesenta años antes. Véase la edición de este texto en A. Seay, “The Expositio Manus of Johannes Tinctoris”, pp. 194–232.

⁴¹¹ Sobre el sistema guidoniano como una evolución del anterior de uso de letras o “notas” para ayudar a la memorización, que ya había propuesto Isidoro de Sevilla, véase M. Carruthers, *The Book of Memory*, p. 139 y ss.

horizontal de la tratadística principal del norte de Italia. Esto parecería grave falta excepto si aceptamos que el tratado español no está dirigido a músicos que van a “componer” música a base de intrincadas combinaciones melódicas escritas, sino a miembros de un coro en el que se realizan voces improvisadas sobre un canto llano de manera más simple, homofónica, gracias a la aplicación sistemática de determinadas voces consonantes, que a bien seguro se debían mover de una manera un tanto estereotipada con un probable alto grado de paralelismo sobre el canto. Estas voces consonantes se pueden entender en el tratado de dos maneras: o bien según una lógica puramente interválica (usando las tablas discutidas en el Capítulo IV), en cuyo caso se abre la posibilidad de pasar a escritura el resultado polifónico, o bien se pueden entender las voces como resultantes de la aplicación mental de las sílabas de solmización en cada deducción, recurso en todo caso que apunta a una práctica fundamentalmente oral, y seguramente algo más sofisticada en cuanto a las posibilidades que la técnica anterior por intervalos de consonancia.

¿Cuál fue la inmediata evolución posterior y el destino de esta particular mecánica de entendimiento de las deducciones y las conjuntas en el contrapunto, entre los tratadistas españoles? Tras la publicación de los tratados de Marcos Durán en torno al 1500, que representan la culminación de esta manera de sistematizar y entender la práctica del contrapunto a base de tablas ordenadas (tanto las de consonancias que vimos en el Capítulo IV o las de deducciones y conjuntas de este capítulo), en las décadas siguientes, primeras del siglo XVI, se observa un cierto aumento de la presencia de este tipo de tablas entre los tratadistas europeos,⁴¹² al tiempo que entre los tratadistas españoles la práctica se abandona de manera relativamente rápida.

Gonzalo Martínez de Bizcargui ya permite vislumbrar en 1508, en su tratado *Arte de canto llano* publicado en Zaragoza, el cambio de orientación que se está produciendo en el entendimiento del cromatismo: en vez de explicar las conjuntas como producto de aplicar una propiedad a un hexacordo particular, Bizcargui adopta un enfoque mucho más moderno: explica las notas alteradas a partir de la octava:

El diapasón se forma de cinco tonos y dos semitonos naturales. Estos cinco tonos en cada uno de ellos se pone un semitono en medio diferente según el *diatessaron* de donde depende (*Arte de canto llano y contrapunto*, fol. a viii).

⁴¹² Aunque ya se señaló en el Capítulo IV, debemos mencionar de nuevo aquí el tratado de Simon de Quercu, *Opusculum musices* (Viena, 1509), pues incluye tanto un esquema de consonancias según el intervalo como una relación de sílabas de solmización consonantes sobre cada letra del *gamut*. Pero aquí se exponen todas las posibilidades de manera general, sin ordenar por deducciones en tablas como hace Domingo Marcos, y por tanto de modo menos sistemático y aparentemente menos útil para una práctica ordenada del canto contrapuntístico (fol. f iii - f v).

Y tal como hemos estado viendo que le sucede a los autores que osan proponer planteamientos “modernos”, no debe extrañarnos que este favorecimiento de la octava frente al tradicional hexacordo, combinado en especial con su defensa del semitono que se origina, que él considera mayor, como el cantable, le conlleve las críticas de autores posteriores más conservadores. ¿Cómo se puede practicar el canto de estas conjuntas? Aquí Bizcargui avisa de la dificultad de su afinación y da algunos consejos prácticos:

Todos estos tres semitonos se salvan por solfa sostenida que quiere decir nota fingida [...] para conocerlas cuando se salva es un poco difícil, para esto conviene la práctica sobre el libro, y buen oído (fol. a viii).

De manera consecuente con su consejo de practicar “sobre el libro”, tras presentar unas breves explicaciones para las conjuntas 1^a, 3^a y 7^a inmediatamente presenta unos cuantos ejemplos musicales de lectura con alteraciones (fols. b i^v - b ii^v). En cuanto al contrapunto, Bizcargui incluye una muy breve exposición de las especies y cita dos reglas básicas (comenzar y acabar por especie perfecta, no hacer dos especies perfectas semejantes seguidas), y sin ninguna introducción presenta unas pocas tablas muy incompletas (fols. b vii^v y b viii) semejantes a las de Marcos Durán y las de Del Puerto.⁴¹³ Más que a un posible declive del uso de estas tablas, cabe achacar la escasa atención a las mismas a la pobre dedicación del autor en su tratado al contrapunto, muy diferente de la que encontramos en los dos autores anteriores que hemos citado. Bizcargui pasa seguidamente a tratar de las cuestiones de mensuración y ya no vuelve a tratar del contrapunto.

Bizcargui representa un último intento de seguir la línea de los tratadistas anteriores, pues una nueva oleada de escritos, un tanto reaccionarios en el tema de las deducciones y las conjuntas por su planteamiento boeciano estricto, se plasmará en forma de nuevas obras publicadas en estos inicios del XVI. Francisco Tovar, en su *Libro de musica pratica* (Barcelona, 1510) se alinea junto a Guillermo de Podio y Boecio, para criticar por extenso las ideas sobre el semitono mayor cantable de Bizcargui,⁴¹⁴ y dado que

⁴¹³ Y también a la tabla de Ramos de Pareja. Sorprende leer la afirmación de León Tello (*Estudios de historia de la Teoría Musical*, p. 373) al respecto de que Bizcargui “no conoció la obra de Ramos”, sobre todo si se considera la notable polémica que el autor de Baeza suscitó con su tratado, y cómo ésta implicó a nombres de los más destacados entre los teóricos del momento. Difícilmente un teórico tan inmerso en la materia como Bizcargui podía dejar de estar al tanto de una obra como la de Ramos, por lo demás publicada y en Bolonia, ciudad con una estrecha relación cultural con España como se comentó en el Capítulo I.

⁴¹⁴ Con una argumentación que se basa en la autoridad para él absoluta de la división matemática de la octava (el monocordio boeciano), que este autor sigue considerando superior a las divisiones naturales que los músicos prácticos aplican por ejemplo para las terceras mayores: «porque aunque la oreja lo consiente no lo consiente el compás ni la pura matemática» (*Libro de musica pratica*, fol. XII^v). Tovar dedica este folio entero a razonar matemáticamente la veracidad del semitono menor como el cantable contra los que «sobre tales indebidos movimientos fundan su juicio dan la sentencia de simples e indoctos e incipientes jueces como los que quieren seguir la música con la oreja sin el compás». El calificativo de “incipiente” corresponde de manera tan explícita como inmisericorde a Bizcargui, según este autor. Bizcargui defiende “por la práctica” que el semitono cantable es el mayor (*Arte de canto llano*, fol. b iii^v).

valora el razonamiento matemático en la música por encima de las percepciones sensoriales del músico práctico, dedica diversos folios a exponer y disertar sobre los diversos tipos de tetracordios del sistema griego, con todo lujo de detalles en cuanto a la terminología original (fols. c ii al c iii). Igual de complejos y matemáticos (así como estériles para la práctica real del canto) son todos los capítulos que dedica a discutir las proporciones numéricas de los intervalos, y para encontrar un capítulo dedicado a la composición a voces hay que llegar al final del tratado, cuando en el folio XXXV y el XXXV^v condensa en un apresurado párrafo la relación de posibles consonancias para tres o cuatro voces. Por tanto, en el caso de Tovar, se observa una ausencia completa de tablas prácticas, ya sea para intervalos consonantes o para deducciones y conjuntas (las cuales no ha llegado ni tan solo a definir) en el contrapunto.

Juan de Espinosa publica en 1520, en Toledo, su *Tractado de principios de musica practica*. Firme seguidor también de la tradición boeciana, Espinosa igual que Tovar se apoya en las ideas de Guillermo de Podio, Gafurio y Nicolas Burtius, especialmente en los temas que habían sido más polémicos con los tratadistas más progresistas, como era el tema de la división del tono y el reconocimiento del semitono menor como el cantable, no el mayor como defendía Bizcargui. Espinosa ataca el concepto de conjunta de los tratadistas anteriores: especialmente rechaza la definición básica de “hacer de tono semitono”, que para él es algo imposible.⁴¹⁵ Él prefiere utilizar el concepto de “división de tono”, básicamente para defender la afinación de estas nuevas notas alteradas siempre como semitono menor respecto a la nota precedente (por propiedad únicamente de bemol):

no por bemol y por becuadro como afirman falsamente los que trataron y tratan de las dichas conjuntas, los cuales muy claro está que se engañaron y se engañan (*Tractado de principios de musica practica*, fol. c v^v).

Para defender su planteamiento Espinosa dedica ingentes esfuerzos a explicar con detallados ejemplos del canto llano cada una de las diez “divisiones de tono”, además procurando en todo momento relacionar cada división de tono con ejemplos de cantos en modos concretos en los cuales esta división de tono es necesaria, e incluso señalando qué divisiones del tono (conjuntas) son especialmente necesarias en el contrapunto, como es el caso de la segunda o la cuarta división de tono. Es muy interesante notar que para este autor, ciertas cláusulas o cierres melódicos son perfectamente válidos como bordadura de un tono si se cantan a una voz, pero en cambio se harán forzosamente con “división de tono” (es decir, bordadura cromática) cuando el mismo canto se realiza en contrapunto, favoreciendo implícitamente que se puede realizar la cadencia de sexta a

⁴¹⁵ El razonamiento en Espinosa en el *Tractado de principios de musica practica*, fols.d v^v y d vi. Espinosa se basa en los argumentos de Podio y Burtius respecto a la indivisibilidad de los tonos del género diatónico, y a la contradicción de usar el término “conjunta” para el producto de una “división”, pues son actos contrarios.

octava con una voz resolviendo por semitono. Espinosa busca en definitiva asegurarse de que las notas alteradas en todo caso siempre quedan a semitono menor de la nota inmediatamente inferior, en el caso de las notas que hubieran sido conjuntas por becuadro, o a semitono menor de la nota inmediatamente superior, en el caso de las que hubieran sido conjuntas por bemol. Esto fija claramente el sentido melódico horizontal de la nota alterada (división de tono) eliminando la posible ambigüedad de tener una nota que se pueda llamar *la bemol y sol* sostenido indistintamente.

Juan de Espinosa ya no sigue tratando de las deducciones ni de las conjuntas, ni tampoco del contrapunto, pues prefiere dedicar buena parte de lo que le queda del tratado a una extensa crítica a Martínez de Bizcargui, por lo tanto no menciona ninguna mecánica de combinaciones de voces, ni propone ninguna exposición de tablas ni para deducciones ni para conjuntas en el contrapunto.⁴¹⁶ La misma línea de explicación por divisiones de tono en vez de las conjuntas que explícitamente se rechazan es la que seguirá Mateo de Aranda en su tratado de 1533.⁴¹⁷

Juan Bermudo, en su extensa *Declaración* de 1555 realiza una síntesis de la teoría anterior al respecto de las deducciones y las conjuntas, pues no sólo asimila (con matices) conjunta y división de tono (fol. xxiii) sino que explícitamente identifica “conjunta” con un tipo de hexacordo equivalente a una deducción. Para Bermudo, lo adecuado es señalar las conjuntas o notas alteradas con su signo, por tanto no se imaginan forzosamente, sino que ya estarán normalmente indicadas en la partitura. Cabe retomar la teoría de Albert Seay que citamos al principio de esta sección, y proponer que quizás Bermudo nos está dando una pista sobre la profusión de alteraciones en la música polifónica del siglo XVI: no se trata de que aumente el cromatismo en la música, sino que se hace más común señalar alteraciones que anteriormente se imaginaban y cantaban *sub intellecto*. Estas alteraciones en la práctica debían estar presentes en el contrapunto improvisado, como cabe deducir de la evolución de las tablas de consonancias y deducciones estudiadas en este capítulo.

⁴¹⁶ Cabe destacar no obstante la exposición de ejemplos de divisiones de tono que cierra el tratado de Espinosa, pues el autor lo realiza en forma de especies de octava, no como los tradicionales hexacordos, y en esto se muestra el autor un tanto moderno, pues esta práctica no deja de recordar el planteamiento de las especies de diapasón que dominarán la tratadística posterior, especialmente a partir del enfoque presente en el *Dodecachordon* de Glareanus (Basilea, 1547).

⁴¹⁷ *Tractado de canto llano* (Lisboa, 1533). Dado que Aranda rechaza explícitamente el diagrama circular para explicar el *gamut*, es fácil suponer un doble sentido irónico en la afirmación que hace este autor al final de su tratado, posible referencia al primer tratado de Marcos Durán, cuando rechazando la teoría de conjuntas afirma: «La verdad es que es vivir a ciegas y carecer de aquella *lux* que en música nos alumbría» (*Tractado de canto llano*, fol. E VII). Esta impresión se refuerza al leer en su siguiente obra, *Tractado de canto mensurable y contrapuncto* (Lisboa, 1534) críticas directas a conceptos de música mensural citados tal y como los presenta Domingo Marcos en la *Sumula* (como el cantar “por compasillo”, o denominar como hace Durán a la mensuración C “*sicut jacet*”). Aranda sin duda se enfrenta claramente con estas expresiones a la obra de Marcos Durán, y sus críticas, que dan la impresión incluso de tener un tono personal, parecen reflejar a una práctica musical diferente en sus años, en la que por ejemplo parece ser más común el uso de proporciones que en los años de Domingo Marcos. Véase de esta última obra de Aranda los folios 26^v y 27.

Aunque Bermudo se preocupa en matizar la diferencia entre conjunta de división de tono (fol. xli^v)⁴¹⁸ y en presentar ejemplos del canto llano para entonar estas conjuntas y divisiones de tono,⁴¹⁹ al tratar de contrapunto Bermudo ya no incluirá en absoluto relaciones de deducciones con sus posibles consonancias, ni en intervalo (sólo un confuso párrafo con posibles consonancias en el capítulo xxvij, fol. cxxxv) ni en forma de sílabas de solmización. Esa técnica expositiva ya es en cierta manera ajena a Bermudo, quien no la incluye en su obra a pesar del carácter enciclopédico de la misma. Es interesante señalar no obstante que sólo tres años después de la publicación del libro de Bermudo, Vicente Lusitano publica en italiano su *Introduzione facilissima, et novissima, di canto fermo, figurato, contraponto semplice et in concerto* (Venecia, 1558) que se abre con una mano guidoniana y prosigue con una colección de ejemplos musicales de deducciones hexacordales basadas en las tres propiedades y en las “divisiones de tono” similares a las de Bermudo.

En la magna obra de Francisco Salinas, *De musica libri septem* (Salamanca, 1577), extraordinario y denso estudio en latín que aborda con profundidad todos los temas de la música teórica, las primitivas tablas de solmización de deducciones y conjuntas, pensadas para ejecutantes prácticos quizás sin demasiado nivel de conocimientos teóricos de la música, no tienen lugar posible. Salinas navega ya hacia tiempos modernos, desarrollando por extenso la teoría de la afinación temperada con semitonos iguales, lo cual supera y deja fuera de juego el mismo concepto de conjunta y de las deducciones basadas en el concepto de propiedad, y se convierte en difusor de la teoría de doce modos presentada por Glareanus en su “*magnus opus*”.⁴²⁰ Teoría que conduce sin remisión a la visión actual de la octava como único sistema generador de los modos o tonos, y convierte en obsoleto el sistema de solmización por hexacordos, como mínimo en lo que a la composición se refiere.

Para finalizar, ya en el tramo final del siglo, la obra de Francisco de Montanos *Arte de musica theorica y practica* (Valladolid, 1592) incluirá una postrera muestra de la tradición de tablas de consonancias, en forma de un pequeño ejemplo anecdótico y sin mayor elaboración (fol. 13^v, como se señaló en el Capítulo IV), pero no es posible localizar ya en este tratado ningún rastro de las tablas de deducciones y conjuntas para la solmización en el contrapunto, que tan comunes y desarrolladas hemos visto que habían llegado a ser en la tratadística española un siglo atrás. Los tiempos han cambiado,

⁴¹⁸ Conjunta para Bermudo como hemos apuntado será el conjunto de las seis voces de la deducción especial, mientras que la división de tono es la nota misma alterada, representada por la tecla negra que divide un tono.

⁴¹⁹ Aprovechando de Espinosa lo que le conviene, pero contradiciéndole en temas tan fundamentales como aceptar las divisiones de tono tanto de bemol como de becuadro (fol. xljj).

⁴²⁰ «Henricus Glareanus, vir in bonis literis apprime, eruditus, magnum opus, quod Dodecachordum appellauit, de duodecim modis construxerit» (*De musica libri septem*, p. 189).

y Montanos refleja un interés particular por cuidar la melodía en la polifonía,⁴²¹ más que por el antiguo énfasis en la necesidad de improvisar o componer consonancias verticales en las voces del contrapunto, propio ya de otra época y de otra música, seguramente más simple y más austera. La polifonía del momento se debe ejecutar cada vez más desde obra escrita, y aunque no desaparece en absoluto la práctica de la homofonía improvisada, la atención de los teóricos se aparta de aquella práctica confinada seguramente a los recintos eclesiásticos. En el entorno musical seglar, los tratados de música instrumental, los manuales instrumentales como los de vihuela y la aparición de los nuevos géneros monódicos con acompañamiento instrumental son la modernidad que substituye viejos conceptos ahora ya propios de otros tiempos.

⁴²¹ Dice Montanos, en el apartado titulado “Contrapunto”: «El contrapunto para ser bueno ha de tener tres cosas: buen aire, diversidad de pasos, buena imitación» (fol. 13^v). Y después, en el titulado “Compostura”: «Para ser buena compostura ha de tener las partes siguientes: buena consonancia, buen aire, diversidad de pasos, imitación bien puesta, que cada voz cante bien, pasos sabrosos» (fol. 27).

Capítulo VI. La formación vocal del cantante en la *Sumula de canto de organo*.

El compendio final de ejercicios

De la misma manera que en su primer tratado, el *Lux bella* de 1492, Domingo Marcos completaba la obra con una colección de entonaciones para los salmos, en el caso de la *Sumula de canto de organo* decide finalizar la obra con una última sección a modo de apéndice, en la cual recopila una completa serie de ejemplos prácticos ordenados, en este caso para la ejercitación de las habilidades del canto. Como perfecto complemento a la exhaustiva exposición de los contenidos precedentes, este último capítulo contiene una nutrida y atinada compilación de ejercicios, que por un lado permiten al estudiante poner en práctica aquellos conceptos desarrollados a lo largo del tratado, ya sea de canto de órgano como de contrapunto, a la par que por supuesto constituyan un atractivo añadido de cara a la venta del manual, por el valor práctico que sumaba al ya de por sí considerable que poseían las exposiciones teóricas de los capítulos precedentes.

1. Antecedentes del entrenamiento vocal en los tratados

Tras los trabajos de recuperación del repertorio renacentista, a lo largo del siglo XX, se pasó en los estudios musicológicos a profundizar en las prácticas musicales del momento, desde la determinación de las formaciones vocales implicadas en el canto de la polifonía, hasta el uso de instrumentos acompañando estas mismas ejecuciones vocales.⁴²² El esfuerzo siguiente de asociación de los contenidos de los tratados teóricos del momento con esas mismas tradiciones prácticas, es un tipo de estudio al que desde luego pertenece un trabajo como el que nos ha ocupado en los capítulos precedentes. Pero el conocimiento para el siglo XV del entrenamiento musical previo de los músicos, y en especial la formación del cantante estudiante como vocalista que debe desarrollar las aptitudes más fundamentales para este arte, tales como son la afinación correcta de los intervalos, o los ritmos correctos escritos en el canto de órgano, es todavía un campo relativamente inexplorado, precisamente por la casi total inexistencia de fuentes del momento que aporten luz a este fundamental tema. En las décadas que nos ocupa, es habitual que las casuales referencias sobre las cuestiones técnicas del entrenamiento del estudiante, íntimamente ligadas a la práctica musical misma, se encuentren diseminadas por numerosos tratados, sin orden ni sistematización alguna, además de aparecer

⁴²² Un trabajo que resume desde diversos ángulos todas estas décadas de estudio para el contexto general europeo es el volumen recopilatorio de ensayos editado por H. Mayer Brown y Stanley Sadie *Performance practice. Music before 1600* (New York, 1989). Un ensayo más detallado que propone una amplia contextualización de los datos obtenidos es el de R. Strohm, *The Rise of European Music, 1380-1500* (Cambridge, 1993). Para el caso español la más reciente y completa aportación se encuentra en la *Historia de la Música española e hispanoamericana*, vol. 2, editada por Maricarmen Gómez Muntané (Madrid, 2012). Una interesante y reciente colección de ensayos centrados en el problema de la educación musical de estos tiempos, que a la vez revela los escasos indicios que todavía tenemos del entrenamiento técnico de los cantantes es el volumen *Music education in the Middle Ages and the Renaissance*, editado por R. E. Murray, S. Forscher Weiss y C. J. Cyrus (Bloomington, 2010).

referenciadas en fuentes distintas de los mismos tratados, como pueda ser la documentación eclesiástica (consuetas) o administrativa (libros de claustros) o, como indica Susan Boynton, en himnarios glosados y fuentes similares.⁴²³ No podemos dejar de destacar, no obstante, que algunos de los autores que más interés demuestran por los aspectos técnicos de la música antes del siglo XVI, incluyendo el uso de los instrumentos, son además de los tratadistas españoles, en una tradición que arranca desde Juan Gil de Zamora (con su *Ars Musica*),⁴²⁴ otros escritores asociados a las tradiciones “periféricas” como Henri Arnaut de Zwolle (con su tratado sobre instrumentos, sin título), Konrad von Zabern (*De modo bene cantandi*), o Paulirinus de Praga (*Liber viginti Artium*).

En este asunto, la *Sumula de canto de organo* constituye un documento de una importancia excepcional, puesto que Domingo Marcos no se contentó con exponer a lo largo de su tratado unos conocimientos teóricos aunque de profundo sentido práctico, sino que decidió hacer algo completamente inusual en su época: proporcionar un conjunto de ejercicios ideados para el entrenamiento sistemático de los cantantes, con el foco de atención puesto en las capacidades técnicas de la voz en relación a la entonación de los intervalos y la ejecución de los ritmos. El apartado final del tratado es único en su momento por su extensión, por su sistematización, por su clara orientación y utilidad pedagógica, y además por aparecer en una obra impresa. Se puede afirmar que este tratado añadido a la *Sumula* se sitúa a buena distancia de otras recopilaciones presentes en tratados anteriores, a base de ejemplos con breves motivos melódicos (a menudo fragmentos de cantos gregorianos) sin mayor desarrollo o sistematización, que se habían localizado en algunos manuscritos las décadas anteriores. De hecho, éstos no constituyen más que ejemplos de demostración de los conceptos teóricos discutidos, nunca un sistema de entrenamiento vocal ordenado. Algunos de estos tratados anteriores que contienen una colección de ejemplos comparables en cierta medida a los de la *Sumula*, incluyen el capítulo añadido por Jerónimo de Moravia al *De musica mensurabili* de Johannes de Garlandia (hacia 1272), o el *Lucidarium* de Marchetto de Padua (1274), un autor citado por numerosos autores españoles (Ramos, Escobar, Durán, Del Puerto y Alonso Spañón), y en especial el segundo tratado de Goscalcus contenido en el Manuscrito de Berkeley de 1375, en el apartado de lo que el autor denomina “verbula”, o motivos melódicos como ejemplo para diferentes tiempos y prolaciones.⁴²⁵ A pesar de su extensión, todos estos ejemplos no ofrecen una sistematización ni un orden comparable a los de la *Sumula* de Domingo Marcos, pues su intención no es desarrollar capacidades vocales técnicas, sino exemplificar un determinado lenguaje musical. No obstante, no dejan de constituir un punto de encuentro más entre estos

⁴²³ S. Boynton, “Medieval Musical Education as Seen through Sources Outside the Realm of Music Theory”, p. 52.

⁴²⁴ Gil de Zamora copia precisamente la parte sobre instrumentos del *De proprietatibus rerum* atribuido a Bartholomeus Anglicus, una obra de la que se conservan al menos trece copias en España, lo que testimonia la popularidad que alcanzó el texto. No obstante ser básicamente una copia, Gil de Zamora añadió unas frases sobre instrumentos al final del último capítulo. Véase M. C. Gómez Muntané, *La música medieval en España*, pp. 145-146.

⁴²⁵ O. Ellsworth, *The Berkeley Manuscript*, pp. 136-145.

autores y los tratadistas españoles, que se suma a los ya discutidos en anteriores capítulos.

Comenzando el siglo XV en España, también Fernand Estevan acababa sus *Reglas de canto plano* de 1410 con una breve exposición en un único folio (41^v) de unos escasos y sencillos ejemplos para entonar intervalos, «para información de los principiantes que nuevamente comienzan a aprender de solfar». En contraste, es notable por su extensión la exposición de ejemplos que hacia 1440 hizo Ugolino de Orvieto en su *Declaratio musicae disciplinae*, escrito en Ferrara y conocido por Ramos de Pareja, según se desprende de sus comentarios y críticas en su propio *Musica practica* de 1482. En el segundo libro de su tratado Ugolino incluye una prolífica relación de ejemplos a dos voces, como demostración por extenso de sus posibles movimientos interválicos, pero no como entrenamiento técnico de las capacidades vocales. Es por tanto otro caso de ejemplos centrados en demostrar un sonido y un lenguaje específicos, no en entrenar unas capacidades vocales. En definitiva, debemos por último diferenciar de los ejemplos del tratado de Domingo Marcos, una tipología que tendrá fortuna en el siglo XVI, los denominados “lugares comunes musicales”, o “pasos” en los tratados españoles, presentes en obras como las de Francisco de Montanos (*Arte de musica teorica y practica*, 1592) o Pedro Cerone (*El melopeo y maestro*, 1613). Éstos no representan sino una extensa recopilación de ejemplos musicales cuyo objetivo es ser memorizados e imitados, con una organización más o menos precisa, pero pensados realmente para desarrollar un lenguaje musical específico en el estudiante, y no una habilidad técnica que resulte de una práctica ordenada, sistemática y progresiva.⁴²⁶ Por ello, hay que concluir que los ejercicios del tratado de Domingo Marcos no están pensados para realizar una “lectura silenciosa” que proporcionase una “audición silenciosa”, como podría ser el caso de los pasos o lugares comunes musicales ya mencionados. Los ejemplos de la *Sumula* deben ser en cambio ejecutados, y practicados con el orden y la regularidad que el propio autor indica, para alcanzar su objetivo, que no es sino el perfeccionamiento técnico de las habilidades vocales de los cantantes, de manera sistemática y con un cierto alejamiento de cuestiones estéticas o de lenguaje musical específico.

El suplemento de ejercicios que completa el tratado de Domingo Marcos sorprende además por su modernidad. Hoy día cualquier estudiante de canto podría encontrar útil y lógico el tipo de ejercicios que Domingo Marcos propone. Es una ordenación sistemática y exhaustiva, que delata la familiaridad del autor con la práctica real de la materia que trata, para la que ofrece ejercicios agrupados por bloques temáticos que, practicados con orden y constancia, no cabe duda que debían proporcionar una sólida competencia tanto en la afinación como en la lectura de los ritmos para los cantantes, obtenida gracias a una práctica de dificultad creciente y gradual. Para valorar el grado

⁴²⁶ Sobre el problema de los llamados “commonplaces” en música, véase C. Collins Judd, “Musical Commonplace Books, Writing Theory, and “Silent Listening”: The Polyphonic Examples of the “Dodecachordon”, pp. 482-516. Así como, de la misma autora, *Reading Renaissance Music Theory: Hearing with the Eyes*, pp. 117-137, *passim*. También P. Schubert, “Musical commonplaces in the Renaissance”, p. 161ss.

de novedad que representó este sistemático apartado final de ejercicios en la *Sumula*, vale considerar el muy posterior ejemplo comparable, publicado en 1556 en Venecia con el título *Villancicos de diversos autores, a dos, y a tres, y a quattro, y a cinco bozes, agora nuevamente corregidos, ay mas ocho tonos de Canto llano, y ocho tonos de Canto de Organo para que puedan, Aprovechar los que, A cantar començaren*, conocido hoy día como el *Cancionero de Uppsala*, por conservarse en esta ciudad sueca el único ejemplar conocido.⁴²⁷ En efecto, en esta edición se incluye un apartado similar al de la *Sumula* con ejercicios para entonar canto llano y polifonía, pero notablemente diferente. Para empezar, el criterio fundamental de ordenación es el de los ocho tonos eclesiásticos, con lo que se supedita a este aspecto lo que en el caso de la *Sumula* se trata de manera más general y abstracta, pues en ésta los ejercicios se ordenan por intervalos. Los ejercicios de canto llano son todos de una dificultad similar y sencillamente pretenden ilustrar el sonido propio de cada tono, mientras que los ejercicios de polifonía, a dos voces, siguen el mismo objetivo utilizando la imitación entre las dos voces como recurso principal. Quedan muy lejos del método ordenado y sistemático que representa la obra de Domingo Marcos, quien no sólo trabaja las entonaciones con ejercicios progresivos sino también las figuras del canto mensural igualmente ordenadas. El medio siglo que separa ambas obras no ha servido para que el moderno planteamiento de Domingo Marcos se imponga o haya creado escuela.

Las técnicas de práctica vocal ordenadas que Domingo Marcos propone trabajar con sus ejercicios son las siguientes:

- a. Práctica de las especies, o afinación de intervalos, ordenados en orden ascendente, desde el unísono a la quinceava.
- b. Práctica de las figuras del canto de órgano, esto es, de la lectura de las notas de diferente valor rítmico, incluyendo las síncopas, puntillos, pausas.
- c. Ejemplos de “discantes”, es decir, contrapuntos en disminución sobre series de mínimas o de breves, que combinan los intervalos y las figuras practicadas previamente.
- d. Práctica de “verbos para desenvolver la expresiva”, o motivos melódicos en secuencia ascendente o descendente.
- e. Un ejemplo final polifónico de las proporciones “más usadas”, a tres voces, que en realidad presenta tan solo relación doble entre las voces.

Tanto los ejemplos como los encabezamientos de cada grupo son suficientemente explicativos, pero a pesar de ello, Domingo Marcos prefiere asegurarse introduciendo el capítulo con una detallada explicación del correcto procedimiento que a su juicio debe seguir el estudiante para trabajar ordenadamente los ejercicios propuestos (fol. c iv^v).

⁴²⁷ La última edición crítica es la de Maricarmen Gómez, *El cancionero de Uppsala* (Valencia, 2003). Cabe suponer que de la conservada en Uppsala existió otra edición anterior, de la que sería una “nuevamente corregida”, en la que quizás no se incluían los ejercicios de entonación, por ello dice que ahora “hay más”.

En primer lugar, el cantante debe comenzar por practicar las “especies del canto llano”, y tras ellas, los “pasos fuertes” anotadas (“puntado”) con las figuras del canto de órgano. Es decir: primero se deben dominar la afinación de los intervalos, para seguidamente poder pasar a leer las figuras rítmicas. Combinando ambos elementos, se puede llegar a practicar los llamados “pasos genéricos”. Son estos pasos breves frases melódicas, que una vez practicadas y memorizadas se usarán en la práctica musical cotidiana como elemento básico en la improvisación de polifonía.

¿Cómo se usan estos pasos? Aquí radica la importancia de la explicación de Domingo Marcos. Nuestro autor afirma que estos pasos genéricos se pueden “atribuir y aplicar a cualquier deducción”. Es decir, que toda la teoría antecedente en el tratado de tablas de deducciones diatónicas y de conjuntas, todo el trabajo de asimilación de las diferentes sílabas de solmización y de intervalos consonantes adecuadas para cada caso, que han ocupado una buena copia de páginas en el tratado, ven ahora su justificación y aplicación práctica con la recopilación de estos pasos fuertes, que se deben ejecutar siempre con las deducciones en mente. Y además, dice Domingo Marcos que en ello “consiste el primor de toda la práctica de tañer y cantar”. Marcos Durán revela que estos pasos se aprenden de manera memorística pensados para cualquier deducción, pero a la hora de la ejecución el cantante debe ser capaz de aplicar aquellos giros melódicos sobre la marcha, allá donde la deducción indicada por el canto llano o por el canto que se está disminuyendo, lo indique.

Al mismo tiempo, Marcos Durán contempla una práctica igualmente ordenada en cuanto a lo que respecta a la rítmica de las notas en relación al compás. Primero se debe ejercitar la lectura en tiempo imperfecto de prolación menor a compás entero, esto es, la de lectura más sencilla por la ausencia de alteración o perfección, y por el tiempo más contenido. De aquí se puede pasar a practicar la lectura en compás “de por mitad con la solfa a compás llano”. Dado que “la solfa” se refiere al nombre de las notas que se canta al leer, cantar por mitad pero con la solfa a compás llano debe significar que las notas mantienen su valor, por lo que o bien se repite el nombre de las notas al doblar el compás, o bien se dobla la pulsación sin alterar la longitud real de las notas. Otra posibilidad es que el autor se refiera a cantar contrapunto en compás por mitad sobre un *cantus firmus* en compás llano, esto es, sencillo. Finalmente, Marcos Durán indica que una vez dominados ambos tipos de medida, se debe pasar a cantar a compás partido, por lo que los ejercicios efectivamente doblan su velocidad.

Una vez “bien sabido con la solfa”, o sea, una vez se domina la lectura y entonación de las notas con su nombre de solmización, aplicadas en cada caso en las deducciones que corresponda, incluyendo las de conjuntas, se pasa a practicar los ejercicios con las letras vocales, una a una, que “es muy útil modo para pronunciar la letra”. Está claro que la práctica contenida en la *Sumula* tiene un último objetivo, que no es sino cantar las melodías, escritas o disminuidas por improvisación, pero con la letra del texto que le corresponde. Y este texto cantado debe ser inteligible, lo cual depende de la capacidad de vocalización del cantante. Esta noción básica, tan común y fundamental hoy como en los años de Domingo Marcos, se ejercitaba entonces de la misma manera que ahora:

repitiendo los ejercicios de entonación con las sucesivas vocales. En el ejercicio inicial, avisa Domingo Marcos “con todas las voces: A, e, i, o, u”, usando un término, “voces”, que en la literatura musical del momento en general se reservaba para las siete letras que identificaban las notas musicales, aunque en este caso por supuesto se refiere a las vocales del alfabeto. Nuestro autor identifica dos habilidades diferentes que se desarrollarán con sus ejercicios: mejorar la “expresiva que decimos la lengua”, lo cual se ejercita cantando la solfa con las notas escritas, y por otro lado “desenvolver la garganta”, lo que equivale a desarrollar la pronunciación clara, que en el sistema propuesto por Domingo Marcos se consigue precisamente por el trabajo centrado en el canto con cada una de cinco las vocales.

Todavía un postrer apunte antes de presentar los ejercicios de Domingo Marcos. Es necesario valorar el papel que la memoria tenía en el estudio de estos ejercicios en los años que nuestro autor escribe. Ya hemos señalado que él mismo afirma que estos ejercicios se podían aplicar a cualquier deducción, lo cual seguramente se hacía de memoria y sobre la marcha, al improvisar sobre un *cantus firmus*, una vez asimiladas todas las deducciones naturales y de conjuntas que el estudiante ha podido encontrar anotadas en las numerosas tablas de la *Sumula*, tal como vimos en los capítulos precedentes. No podemos dudar de la importancia de la memoria a la hora de entrenar el canto. Como ha indicado David Fallows, es difícil suponer que los cantantes (especialmente se refiere a los polifonistas de música profana) fuesen capaces de leer las melodías de una partitura al mismo tiempo que las diversas estrofas copiadas a pie del documento.⁴²⁸ Pero llegados los años de la *Sumula* no creo que sea tan evidente extender la argumentación y sostener, como este autor hace, que sea anacrónico considerar la práctica de la lectura a vista entre los cantantes, por comparación con una técnica que hoy es tan básica en la práctica vocal de nuestra época. Algunos ejercicios del tratado de Domingo Marcos que vamos a estudiar, a menudo presentan un aspecto de dificultades concentradas, progresivas, pero repartidas un tanto sorpresivamente dentro de un mismo ejercicio, que hacen sospechar que su máxima utilidad se daba precisamente al practicarlos como lectura a vista. No parece sino que Domingo Marcos era consciente de la creciente necesidad de desarrollar una habilidad de lectura a la vista, tanto como de ser capaz de afinar correctamente o no errar la deducción correcta al improvisar contrapunto.

⁴²⁸ D. Fallows, “Secular Polyphony in the 15th Century”, p. 211.

2. Ejercicios para la entonación de intervalos

En el pensamiento de Domingo Marcos es evidente que el primer paso en la formación del cantante corresponde a la obtención de una correcta afinación, algo imprescindible especialmente en el canto eclesiástico en coro, y por tanto habilidad necesaria y previa a la lectura de ritmos. Por ello, para comenzar este apartado presenta una completa y útil serie ordenada de ejercicios destinados al perfeccionamiento de la entonación de intervalos.

Este primer grupo de ejercicios trabaja desde la afinación del unísono, hasta llegar a la quinceava o doble octava. El primer ejercicio, para la entonación del unísono, se basa en la entonación de cada nota individual que se sostiene en forma de mínima, para a continuación repetirse en forma de semimínimas con la vocal que se esté practicando, descendiendo de esta manera va por grados conjuntos. En el Ej. 17 presentamos una muestra extraída de tal ejercicio. En el resto de este capítulo presentaremos fragmentos de cada ejercicio de la *Sumula* y remitiremos a la Edición Crítica para consultar los ejemplos completos (que distinguiremos con las siglas EC; en este caso, EC Ej. 1).

Ejemplo 17. Ejercicios de entonación del unísono

El ejercicio comienza en el *mi* de *Elami* agudo y desciende hasta llegar al *sol* de *Gesolreut*, una sexta por debajo, con lo que el cantante de hecho practica un hexacordo completo, y desde aquí invierte el ejercicio para ascender hasta el *Elami* de nuevo. El hexacordo, intervalo que fundamenta y completa cada deducción, es la base que sirve a Marcos Durán para realizar los ejercicios de entonación, así como para fundamentar buena parte de los ejercicios venideros.

Para el caso siguiente de la entonación de las segundas, el ejercicio se plantea en dos pasos sucesivos. Primero, se inicia en forma de bordaduras consecutivas o trinos, descendentes cuando el ejercicio desciende, y ascendentes cuando el ejercicio asciende. El intervalo que abarca el ejercicio es de nuevo la sexta *Elami* – *Gesolreut*, y se insiste durante varias notas sobre la misma bordadura para asegurar la entonación de cada intervalo de segunda (Ej. 18, EC Ej. 2a).

Ejemplo 18. Ejercicios de entonación de segundas

A continuación, prosigue el segundo ejercicio para ejercitarse las segundas, en el que el cambio de nota principal se produce el doble de rápido, lo que aumenta la dificultad y requiere mayor atención del cantante y precisión en el cambio de entonación (Ej. 19, EC Ej. 2b).

Ejemplo 19. Segundo ejercicio de entonación de segundas

Curiosamente, el montador de la caja de impresión con la que se imprimió la *Sumula* en este punto, se confundió al colocar el bloque de madera con el grabado que contiene el primer pautado del folio c v, colocándolo invertido bocabajo, por lo que la música resulta ilegible si no se gira el papel. Este error revela que, al menos para estos folios de ejercicios vocales, las páginas se montaban a base de bloques grabados de una línea de pautado cada uno, y no con grabados musicales de páginas enteras. Esto hacía más fácil probablemente el grabado de los ejemplos musicales, con bloques más manejables, y de paso minimizaba el coste de posibles errores a la hora de confeccionar el bloque: si se producía un error al grabar uno, era menos costoso deshacerse de un pequeño bloque que de uno a página entera. Y se desperdiciaba menos el tiempo invertido, al tener que rehacer porciones menores del texto o de los ejemplos. El precio a pagar, en todo caso, era una mayor posibilidad de error en el montaje, tal como se evidencia en el caso de la *Sumula*. Vale decir que, aunque ya se realizaban impresiones de música en las tres últimas décadas del siglo XV con tipos musicales metálicos, éstos se usaban para producir libros litúrgicos, con notación cuadrada, no para libros de teoría que precisaban de unos tipos de menor tamaño o para notación mensural; el proceso de impresión musical óptimo se alcanzará por supuesto con la llegada de los tipos móviles musicales de la mano de Pierre Attaingnant, hacia 1527. No olvidemos que la *Sumula* se está editando menos de dos décadas después de la considerada como primera impresión de música a partir de bloques grabados, cuales son los ejemplos musicales de la segunda edición de la *Brevis Grammatica* de Franciscus Niger (Venecia, hacia 1485), y tan solo siete u ocho años después de que se hubiese impreso en España el *Lux bella* del propio Domingo Marcos, con la técnica de bloques grabados. Vale la pena insistir en que la *Sumula*, por su parte, constituye el primer ejemplo de música polifónica impresa en España.

Se pasa seguidamente al trabajo con intervalos de tercera, los cuales además son más variados y rápidos que los dos casos anteriores, llegando al valor de corchea (Ej. 20, EC Ej. 3a).

Ejemplo 20. Ejercicios de entonación de tercera



Llama la atención el hecho de que las tercera aparecen en grupos de tres semimínimas, por lo que al ser la mensuración imperfecta, se produce un efecto rítmico de superposición ternaria sobre el compás binario. El siguiente ejercicio para tercera se presenta en forma de una sucesión de mínimas y semimínimas alternadas, sin advertir de que se deba cambiar la mensuración imperfecta que se ha indicado para todos los ejercicios anteriores (Ilus. 19).

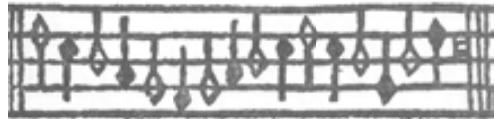


Ilustración 19. Marcos Duran, *Sumula de canto de organo*: fol. c v (detalle)

Parece razonable suponer una mensuración perfecta para entonar este ejercicio, y así lo hemos transcritto (Ej. 21, EC Ej. 3 b). Por supuesto, la práctica de las tercera en este ejercicio se realiza entre las notas largas de cada pareja, que es donde se detendrá la voz al cantar el ejercicio.

Ejemplo 21. Entonación de tercera por grados conjuntos



Todavía añade Domingo Marcos a continuación un ejercicio más de tercera en mensuración perfecta, ahora con alternancia de saltos de tercera y grados conjuntos, con lo que complementa perfectamente el ejercicio anterior (Ej. 22, EC Ej. 3b).

Ejemplo 22. Entonación de terceras por salto



Para acabar con el trabajo de tercera, se añade un cuarto ejemplo de “como se canta mínima con puntillo y semimínima”, por lo que la mensuración pasa a ser imperfecta de nuevo y en este caso se supera el hexacordo descendiendo hasta el *Ffaut* grave (EC Ej. 4).

A continuación prosiguen los ejercicios con la práctica de la entonación de cuartas, ahora usando semimínimas y progresando en la disminución de los valores hasta utilizar corcheas al final (EC Ej. 5). En este caso el hexacordo se ve superado por arriba, alcanzando el *Ffaut* agudo, con la intención evidente de cantar dos cuartas seguidas: de *sol* a *do* y de *do* a *fa*, aunque con ello se supera el hexacordo del que se partía. Domingo Marcos no da indicación al respecto del posible uso de una mutación (o mudanza) en este punto, pero a tenor de la práctica que él mismo detalla en su *Comento sobre Lux bella* (fol. a vii^v), será necesario al llegar al *mi* agudo, que se venía cantando *la* por solmisiación, mudar en *mi* para cantar el semitono superior correctamente como *fa*.

Para la entonación de quintas se presenta un ejercicio con mayor irregularidad de ritmos, e incluye un *fa* sostenido indicado en el pautado en su altura correspondiente, para evitar la quinta disminuida. Esta alteración explícita se repite en el resto del ejemplo. Vale recordar que este *fa* sostenido corresponde a la conjunta especialmente destacada en los textos de los autores españoles al respecto de las deducciones con notas alteradas (EC Ej. 6). También aparecen alteraciones en el ejercicio de entonación de sextas (EC Ej. 7), en el que además de cambiar a clave de Fa, en lugar de la clave de Do usada hasta el momento, se indica la alteración ascendente del *si*, por medio de un #, por lo que siguiendo las normas del movimiento melódico del momento, el *si* del ejercicio previo se debe cantar bemol por música *ficta*.

Se prosigue con la entonación de séptimas, que conllevará los problemas de mudanzas ya indicados por superar necesariamente el ejercicio el hexacordo de la deducción inicial (Ej. 23, EC Ej. 8).

Ejemplo 23. Entonación de séptimas



Destacamos de nuevo la inteligente ubicación de las notas más largas, donde el cantante se detiene y sostiene la voz, asegurando así la afinación concreta de la que es objeto el ejercicio. Hay que suponer que este ejercicio de séptimas se ha pensado para practicar el salto entre intervalos que utilicen todas las sílabas de solmísación, por lo que, a pesar de la constatada adherencia de Domingo Marcos al sistema hexacordal de la solmísación, el uso de las conjuntas no debe proceder en la mayoría de los casos, pues en caso contrario la entonación se daría continuamente usando las mismas sílabas, algo evidentemente poco útil. La excepción debe ser seguramente el último ejercicio, en el que parece difícil no aceptar el uso de la conjunta *mi bemol* y por tanto el inicio del ejercicio directamente con el *si bemol* de la deducción aguda. Pero si Domingo Marcos en realidad estaba pensando en aplicar las sílabas de solmísación a las notas tal cual aparecen en la partitura, tendríamos un ejercicio especialmente disonante, en el que la mudanza se realizaría desde el mismo principio, en el do agudo, y por tanto se entonaría la segunda menor inicial así como la quinta disminuida. Algo quizás chocante para nuestra concepción de la consonancia en el canto del momento, pero no inverosímil desde el punto de vista estricto del entrenamiento de la afinación.

El ejercicio que prosigue es el de entonación de octavas, y desde luego constituye todavía un sonido que podemos escuchar perfectamente a todas horas en cualquier escuela de canto de nuestros días, aunque Durán no deja de introducir alguna pequeña variación quizás para romper la monotonía del diseño melódico (Ej. 24, EC Ej. 9).

Ejemplo 24. Entonación de octavas



Ejemplo 25. Entonación de novenas

Para los ejemplos de entonación de décimas, Domingo Marcos se ve obligado a utilizar cambios de clave que hemos optado por simplificar en nuestra transcripción (EC Ej. 11). Domingo Marcos pasa directamente a ejercitarse las doceavas (Ej. 26, EC Ej. 12), sin ofrecer ejemplos del intervalo de onceava, como tampoco hará para el intervalo de catorceava, es decir, los intervalos compuestos de octava y séptima. Es notorio en todos estos ejercicios sobre intervalos compuestos, como lo era en los anteriores, el cuidado que nuestro autor pone en diseñar unas figuraciones rítmicas que permitan entonar con naturalidad los ejercicios sin que los ritmos interfieran en la ejecución natural de la lectura y el canto. Es otra muestra, por si fuese necesaria, de la clara intencionalidad de crear una herramienta de trabajo práctica, así como de la misma habilidad que Domingo Marcos demuestra en la confección de este tipo de ejercicios vocales, fruto necesariamente de una dedicación a la práctica vocal por su propia parte.

Ejemplo 26 - Entonación de doceavas.

Con una mecánica similar se presentan los ejercicios para el intervalo de treceava (EC Ej. 13), que llevan a un límite razonable la tesitura de la voz humana. Y como último ejercicio, se exemplifica la entonación de las quinceavas o dobles octavas, un ejercicio que debía causar tanto estupor como asombro especialmente entre los estudiantes noveles, los cuales todavía quizás ignoraban que en la actividad musical realmente no iban a encontrar saltos interválicos de semejante calibre. El ejercicio se cierra con una cadencia a base de semibreves que ciertamente parece ofrecer un solemne broche de cierre a la sección de entrenamiento de intervalos, al menos para aquellos estudiantes capaces de llegar a este último y virtuoso ejemplo (Ej. 27, EC Ej. 14).

Ejemplo 27. Entonación de quinceavas

A musical score for bassoon or cello. It features a bass clef, a common time signature, and a series of eighth and sixteenth note patterns. The notes are grouped by vertical bar lines.

3. Ejercicios para la lectura rítmica

El siguiente bloque de ejercicios proporciona una sucesión de ejemplos de lectura rítmica para practicar el reconocimiento y lectura de diversas combinaciones de figuras del canto de órgano. Con éstos pretende Domingo Marcos ofrecer una máxima variedad de posibilidades, sin prestar excesiva atención a una ordenación muy específica. En lugar de proponer un estudio progresivo de combinaciones de figuras cada vez más complejas, el autor prefiere proporcionar una colección variada de problemas rítmicos puntuales, agrupados según su tipología temática (tipos de figuras, puntillos, pausas, sincopas...) que ilustran múltiples situaciones que pueden aparecer en la lectura habitual de la música.

El primer ejemplo presenta semibreves y breves negras “en las tres señales”, esto es, en mensuración perfecta, imperfecta y en compás partido. Al ser figuras negras, lógicamente la mensuración no afecta al resultado sonoro final, porque las figuras en definitiva se ejecutan de la misma manera, pero será el contexto global de la pieza donde los cantantes percibirán los contrastes rítmicos derivados de la coloración negra. El ejercicio abarca una octava de tesitura, por lo que hay que entender que además de leer los ritmos, el estudiante debía igualmente afinar correctamente las notas (EC Ej. 15).

El segundo ejercicio rítmico demuestra la diferencia que existe entre las figuras con puntillo acompañadas de su siguiente figura menor, y el caso similar del mismo par de figuras pero en coloración (EC Ej. 16). En definitiva, es la diferencia entre ritmos con puntillo y ritmos en tresillo. La mensuración no viene indicada pero se sobreentiende que será imperfecta, para poder aplicar esa diferenciación. Este ejercicio contiene una peculiar advertencia sobre «los longos como se cantan leyendo la mitad negros la mitad blancos». Sin haber tratado de ellos previamente, Domingo Marcos se refiere aquí y presenta una nueva figura del canto de órgano tal cual es la longa de dos colores, mitad blanca y mitad negra. Esta es una figura que no incluyó en su exposición inicial en el primer capítulo del tratado, y que en estos años sólo se localiza en dos fuentes teóricas españolas: por un lado, en el tratado de Martínez de Bizcargui (*Arte de canto llano*, fol. c i^v), quien la llama figura de “color bipartido”, pero para la que no ofrece explicación alguna. Por otro lado, aparece en la obra de Matheo de Aranda *Tractado de canto mensurable y contrapunto*, publicado en Lisboa en 1535, quien la denomina “figura medio llena” (fol. b iv).

Franchino Gafurio, en su *Practica musice* de 1502 incluía la longa de dos colores entre las “antiquorum figuris et rarum mensura”, y definía:

Longam vero trium temporum quadrangulam pariformiter descriebant, tertia quadrati corporis parte evacuata ut hic *n* vel hic *o* (fol. A ii^v).



De la explicación de Gafurio se entiende que esta longa de dos colores era una manera anticuada de señalar la longa perfecta, y este no parece ser a primera vista el sentido que pretende darle Marcos Durán en su tratado. Tenemos que avanzar hasta el tratado de Juan Bermudo de 1555 para encontrar una explicación más precisa de las figuras de dos colores:

Usan algunos de medio color, que hacen negro el medio punto. Esta tal color hace perder a la figura perfecta la sexta parte y a la imperfecta, la octava parte (*Declaración de instrumentos musicales*, fol. liiii).

Con esta explicación sí es posible proponer una transcripción del ejemplo de la *Sumula*, por la cual la longa de color “bipartido” ciertamente ve restado el valor de la figura que le sucede. En el original aparece una longa blanca seguida de una semibreve negra, y justo a continuación una longa “bipartida” seguida de dos semimínimas. Como la semibreve negra equivale a dos semimínimas, todo indica que Marcos Durán está haciendo visible esta misma equivalencia (Ilus. 20).

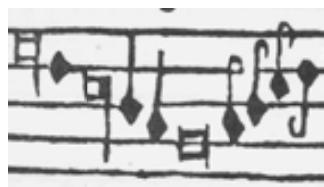
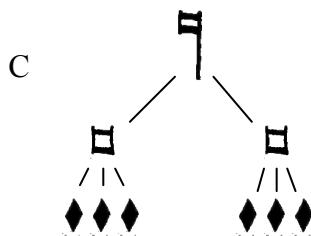


Ilustración 20. Marcos Durán, *Sumula de canto de organo*: longa bipartida

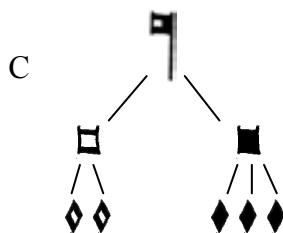
La coloración de la semibreve nos revela cómo aplicar el razonamiento de Bermudo en este ejemplo. Si suponemos que a la primera longa blanca, la semibreve negra le resta una sexta parte (dado que una semibreve negra equivale a una tercera parte de una breve en mensuración imperfecta), esto por la definición de Bermudo nos llevaría a considerar la longa como imperfecta. Y la sexta parte de una longa perfecta es una semibreve ennegrecida (Ej. 28).

Ejemplo 28. Equivalencia de longa a semibreves negras



Para respetar la lógica del color negro de las figuras, que parece en este caso el factor más relevante en la práctica del momento, optamos por transcribir el ejemplo de la *Sumula* con longas imperfectas (EC Ej. 16b), y en el caso de la longa de dos colores la consideramos formada por una breve perfecta y otra imperfecta, con lo que obtenemos las siguientes equivalencias (Ej. 29):

Ejemplo 29. Equivalencia de la longa de dos colores



La división de la longa de dos colores en dos breves diferentes, viene en definitiva explicitada en el tratado de Matheo de Aranda cuando trata al respecto de la longa “medio llena”, y afirma que en esta figura “un breve será perfecto y el otro imperfecto”. En definitiva, una figura como la longa de dos colores, que se halla ausente a finales del siglo XV de la práctica musical española puesto que no se localiza en las obras escritas, en cambio mantiene su presencia entre los tratadistas, quienes desde Marcos Durán hasta Juan Bermudo ofrecen explicaciones que son coherentes entre sí y que serían coherentes con un hipotético uso práctico de la figura.

Este ejercicio de la *Sumula* incluye además sincopas de puntillo para semibreves y para mínimas, y combinaciones de figuras que ayudan de manera inteligente a diferenciar el canto de figuras con puntillo del de las figuras parecidas pero en tresillo, un problema bien actual al que se enfrentan todos los estudiantes principiantes incluso hoy en día (EC Ej. 16). Las sincopas se ejercitan, además de por la presencia de los puntillitos, también por combinación de notas alternas de diferente valor. Para este caso

Domingo Marcos proporciona dos ejemplos, anticipando y posponiendo mínimas que se alternan con semimínimas (EC Ej. 17). Aunque un poco más adelante retomará los ejercicios para las síncopas, el siguiente bloque en el tratado en cambio pasa a ejercitarse los puntillos para las figuras menores, así como las combinaciones regulares de notas y pausas (EC Ej. 18 y 19).

Una vez presentados estos ejemplos con puntillos, sigue en efecto un nuevo ejercicio de síncopas, en este caso intercalando primero breves entre semibreves, y a continuación semibreves y mínimas (EC Ej. 20).

Domingo Marcos pasa a continuación a tratar la polifonía sin previo aviso, puesto que proporciona una serie de ejercicios de “discantes” o líneas melódicas que se deben entonar a tiempo sobre una sucesión de mínimas que, abarcando un hexacordo de *Cefaut* hasta *Alamire*, actúan a modo de Tenor, para practicar los dichos contrapuntos o discantes, los cuales en definitiva ejercitan a la vez ritmos y entonación (EC Ej. 21). Aunque ya ha sido advertido y estudiado con anterioridad el ejemplo polifónico que cerrará el capítulo, estos ejercicios resultan ser una suerte de “polifonía escondida” a la que no se había prestado atención hasta ahora (Ej. 30, EC Ej. 22a).

Ejemplo 30 - Discantes sobre un hexacordo de mínimas

Todavía añade un ejercicio más de lectura sobre el hexacordo de mínimas anterior, en el que anuncia que se van a trabajar las síncopas de semimínimas con corcheas, pero en la realidad el ejercicio resulta constar tan sólo de notas regulares en bordadura, sin síncopa alguna, por lo que no es en definitiva sino una variación de los anteriores (Ej. 31, EC Ej. 22b).

Ejemplo 31 - Discantes con bordaduras descendentes y ascendentes

Sobre esta misma serie de mínimas todavía se presentan a continuación algunos ejercicios para practicar saltos de tercera y cuarta, con semimínimas y corcheas (EC Ej. 22c, 22d y 23).

El siguiente grupo de ejercicios también es polifónico, pero en este caso el hexacordo que hace las veces de Tenor se realiza a breves (EC Ej. 24). Esto permite ejecutar en el discanto figuras melódicas más complejas sostenidas en una única entonación básica, puesto que las notas que sostiene el Tenor son más largas. Las figuras que realiza el discanto son en este caso dobles bordaduras, ascendentes y descendentes (EC Ej. 25). Es notable el grado de abstracción que Marcos Durán alcanza, sistematizando ejercicios de entrenamiento mecánico, con los que demuestra su capacidad de extraer de los giros melódicos de la práctica musical aquellos elementos interválicos que son capaces de proporcionar las destrezas de afinación óptimas, y obtener a partir de estos elementos variaciones que profundizan en este tipo de trabajo. En buena medida Domingo Marcos se aparta de los condicionantes estilísticos que dominan otros ejemplos de “pasos melódicos” presentes en otros tratados, para de esta manera acercarse al núcleo mismo de la naturaleza de los giros melódicos y de los enlaces de intervalos. Por ello, estos ejercicios, una vez transcritos, mantienen todavía una cierta utilidad más de cuatro siglos después de ser publicados.

El citado hexacordo de breves, a modo de Tenor, todavía es aprovechado para un par de ejercicios más, en los que Marcos Durán decide combinar todo tipo de intervalos y ritmos de manera aparentemente aleatoria, a modo de compendio final de dificultades, como para poner a prueba al cantante que haya conseguido llegar a este punto ya tan avanzado de los ejercicios (EC Ej. 25).

4. Ejercicios para desarrollar la “expresiva y la garganta”

Terminado de esta manera el bloque de ejercicios de discantes polifónicos, el autor retorna a los ejercicios monódicos, pero ahora con la intención de proporcionar «verbos para desenvolver la expresiva y la garganta con la melodía con las letras vocales». Estos ejercicios ya abarcan más de una octava e incluyen variados giros melódicos, saltos interválicos y combinaciones de figuras del canto de órgano.

Estos “verbos” o “pasos” son los motivos melódicos que no solo proporcionan la expresividad y la soltura de la “garganta” que promete Domingo Marcos, sino que una vez bien practicados, se convierten en los elementos del lenguaje musical propio del cantante que éste puede aprovechar para realizar la disminución o improvisación cuando realiza contrapunto (EC Ej. 26).

Todavía continua con un último y prolongado ejercicio de “verbos”, indicado para ser cantado en prolación entera y por mitad, en el cual por primera vez Domingo Marcos utiliza junto con las claves de Do habituales, una clave de Sol en cuarta línea. Este último ejercicio representa un verdadero *tour de force*, abarcando una tesitura de una décima y realizado con todo tipo de figuras combinadas, aparentemente escrito para ser leído de una sola pasada. Para permitir esta lectura continua, se han repartido compases “de descanso” con notas largas en las que el estudiante puede prepararse para el siguiente fragmento diríamos casi virtuoso. Para simplificar la transcripción usamos únicamente la clave de Sol en segunda línea, en lugar de la clave de Sol en octava con la que se han transcritos los demás fragmentos en claves de Do de los ejercicios anteriores (EC Ej. 27).

5. *Cum Sancto Spiritu*, un ejemplo final de polifonía

En los folios b iii y b iii^v, los últimos del tratado, Domingo Marcos presenta para finalizar su exposición una breve pieza polifónica a tres voces a modo de resumen final en el que promete usar “las proporciones más usadas” (véase el Ej. 32, y la transcripción completa en EC Ej. 28).

Ejemplo 32 – Marcos Durán, *Sumula: práctica de las proporciones más usadas*

The musical score consists of three staves representing different voices:

- Tiple:** The top staff uses a common time signature (C) with a key signature of one sharp. It features a soprano vocal line with lyrics: "Tiple. Cum Sancto Spi - ri - tu in Glo -".
- Tenor:** The middle staff uses a common time signature (C) with a key signature of one sharp. It features an alto vocal line with lyrics: "Tenor. Cum Sancto Spiritu".
- Contra:** The bottom staff uses a common time signature (C) with a key signature of one sharp. It features a bass vocal line with lyrics: "Contra. Cum Sancto Spiritu".

Annotations on the left side of the score provide rhythmic information:

- "Aquí pasamos tres semibreves por un compás" (Three semibreves in one measure) is associated with the first measure of the Tiple staff.
- "Aquí pasan tres minimas por un compás" (Three minimas in one measure) is associated with the first measure of the Tenor staff.
- "Aquí pasamos tres breves por un compás" (Three breves in one measure) is associated with the first measure of the Contra staff.

Measure numbers 5 and 10 are indicated above the staff lines. Ellipses (...) appear at the end of each staff.

El ejemplo tan sólo presenta realmente proporciones simples entre las voces, puesto que cada una se disminuye la mitad respecto a la anterior. Como se discutió en su lugar, quizás Domingo Marcos era consciente de la inutilidad de añadir un ejemplo demasiado complejo en un contexto en el que los estudiantes no estaban acostumbrados a este tipo de lectura, además quizás ajena al propio contexto del lenguaje musical español del momento.

Esta breve pieza presenta concentradas buena parte de las dificultades rítmicas y de entonación precedentes, que se han presentado a lo largo de los ejercicios que se han discutido. Destacamos en primer lugar la creciente complejidad rítmica del Tiple, que inicia con simples ritmos a la breve y semibreve para acercarse a un sincopado final, a

base de pinitos y notas menores, muy en la línea del estilo de los compositores franco flamencos del momento. También son dignos de mención los saltos interválicos del Contratenor, de una dificultad y amplitud tales que podrían apuntar a una ejecución más fácilmente instrumental que vocal, aunque en ningún caso sobrepasen la distancia de octava. Es fácil caer en la tentación de separar esta voz de lo que constituye el dúo estructural de esta breve pieza, que es claramente el de Tiple y Tenor, por las consonancias que se presentan entre las dos voces, así como por los juegos de imitación que realizan entre ellas. Es cierto que este dúo por sí solo funciona perfectamente. El Contratenor aparecería así como una voz añadida, con un contorno melódico quebrado, cuyos saltos parecen acomodarse de continuo a ese dúo fundamental. Por ello, en principio este Contratenor se podría considerar prescindible, pero estudiado más al detalle se revela enseguida que su complementariedad con las otras dos voces es notable, participando también de los juegos imitativos (compás 13) e incluso en algún momento su presencia es imprescindible para definir exactamente el carácter cadencial de ciertos pasajes, como el sonoro efecto de cadencia rota que sorprende en el compás 5 y sería imposible sin este Contratenor. En cuanto al carácter vocal o instrumental de esta línea en particular, se podría admitir una ejecución vocal del Contratenor, aunque los saltos interválicos de octava o quinta parecen más bien instrumentales. Por ello creemos que no hay motivo para rechazar completamente en el caso de esta pieza la hipótesis *a cappella* para su interpretación, aunque el Contratenor no lleve texto (tampoco lo lleva el Tenor) y aunque el propio Domingo Marcos admita más arriba en el mismo apartado la posibilidad de hacer música tanto con voces como con instrumentos.⁴²⁹

En conjunto la breve pieza representa un ejemplo de un tipo de polifonía más propio de la práctica de música leída, rica en contrastes rítmicos entre voces, y por ello bien diferente de la polifonía homofónica que se deducía de las explicaciones y tablas de los capítulos anteriores del tratado. Pero, además de servir de ejemplo de práctica de los conceptos trabajados en los ejercicios previos del tratado, queda la posibilidad de que, atendiendo a esta complejidad rítmica del ejemplo final, así como a la adecuación de diversos motivos melódicos del mismo al lenguaje musical común europeo del momento, la polifonía improvisada en la concepción de Marcos Durán – en definitiva reflejo de su entorno más inmediato – pudiese aceptar precisamente este tipo de juegos rítmicos sofisticados y disminuciones melódicas complejas improvisadas incluso en una textura polifónica ya variada de por sí.

⁴²⁹ Sobre los argumentos en contra de la hipótesis *a cappella* para el repertorio del siglo XV, véase entre los últimos escritos publicados, por ejemplo P. Urquhart y H. de Savage, “Evidence contrary to the *a cappella hypothesis...*”, p. 359 y ss. Ninguno de sus argumentos son aplicables de manera determinante para caracterizar el Contratenor de la pieza de Domingo Marcos como instrumental. En cambio, un recurso como la doble nota para acabar la voz del Contratenor, que como ya comentamos antes estos autores aducen en apoyo de la hipótesis de ejecución de esta voz con un instrumento de cuerda pulsada, sí es un recurso que aparece muy a menudo en las fuentes españolas, como es especialmente el Cancionero de Palacio.

En definitiva, queremos insistir en la notable particularidad que representan en su tiempo estos ejercicios finales de la *Sumula de canto de organo*, y en la originalidad de su planteamiento en los años en que se publica el tratado. Domingo Marcos demuestra una visión muy avanzada para su época de lo que debía significar la formación técnica del cantante, derivada desde luego de su propio espíritu didáctico, ampliamente demostrado en el conjunto de su obra conocida, pero seguramente consecuencia asimismo del propio entorno profesional en el que se nuestro autor se debió desenvolver. El tipo de ejercicios que confecciona, así como su ordenamiento y exhaustividad sugiere una dedicación continua a la práctica del canto, y más concretamente a la práctica de la enseñanza del canto. Pensamos que Domingo Marcos debió tener contacto directo con las actividades de formación de los cantores, seguramente en el contexto de los coros salmantinos universitarios o de la Catedral. Como fruto y testimonio de este contacto quedaron para la posteridad sus tratados teóricos, aunque no de actividad en el campo de la composición musical, de la que no ha transcendido muestra alguna más allá del ejemplo polifónico que cierra su tercer tratado. Este hecho es en definitiva perfectamente coherente con el tono general de las explicaciones contenidas en la *Sumula*, como hemos discutido por extenso, más orientadas hacia el canto polifónico improvisado que al escrito.

CONCLUSIONES GENERALES

Con el estudio de la *Sumula de canto de organo* de Domingo Marcos Durán, hemos situado con detalle la producción teórica española sobre polifonía de finales del siglo XV en el contexto histórico del momento, tanto por lo que respecta a la producción similar en el resto de Europa, como a la evolución anterior que condujo a la notable proliferación de tratados impresos en el cambio de siglo. Estos tratados, casi todos confeccionados en castellano, nos han permitido obtener testimonio de unas técnicas particulares de canto polifónico y de su aprendizaje, de una composición improvisada en definitiva, que en los años de nuestro autor ya comenzaban a verse desplazadas por nuevos planteamientos que a la postre favorecerán la composición escrita frente a la improvisación. Hemos podido por tanto concretar y profundizar, a partir del testimonio de la *Sumula de canto de organo*, en los asuntos que en cuanto a la teoría de la polifonía del momento en España necesitaban mayor estudio e investigación, siendo los principales focos de nuestro análisis la contextualización en el Humanismo del momento, en la enseñanza universitaria, así como las particularidades de la teoría del canto medido en España y la del aprendizaje y práctica del contrapunto. Exponemos a continuación las principales conclusiones que se derivan de nuestro estudio.

I

Los conceptos relativos tanto al canto de música mensural como del contrapunto, expuestos en el tratado de Marcos Durán que hemos analizado, ciertamente formaban parte del substrato cultural musical europeo del momento, un substrato marcado en la música como en otros campos en aquellos años por el Humanismo. Hemos estudiado sus características para el caso español, en el que se manifestó con las particularidades que hemos podido detallar, y que demuestran que en efecto, todos los temas que desarrollaban los tratadistas principales del momento en Europa, tenían su reflejo en la obra de los autores españoles, en algún caso incluso de manera pionera como en la consideración de las consonancias admisibles por oído y no por matemáticas, o el carácter afectivo de los modos. Los autores españoles otorgaron a todos estos temas un enfoque local, condicionado principalmente por la importancia de la transmisión de conocimientos relativos a la práctica musical frente a la especulación matemática sobre la música.

Al estudiar la relación del concepto de humanismo con la producción de los teóricos españoles, hemos hecho patente lo inadecuado de calificar el momento de “renacimiento” en cualquier sentido. En la teoría musical española se discute y se sistematiza esencialmente una práctica viva, la realidad del canto polifónico del momento y del día a día. No hay lugar en general para especulaciones improductivas, como tampoco lo hay para recuperar un pasado clásico ideal que nunca existió. O que

quizás nunca desapareció: los tratadistas españoles nos dejan testimonio de la práctica real que se hereda desde decenios o siglos previos, sin solución de continuidad, dando respuesta efectiva y realista a las necesidades de la vida musical del momento. La erudición de los autores españoles se puede ver un tanto desdibujada por la ausencia de citas a los clásicos en los libros de teoría de la polifonía, especialmente en el caso de la *Sumula* de Marcos Durán. Pero esto tiene fácil explicación, puesto que es consecuencia necesaria de la originalidad de lo que en buena parte explica el tratado: una práctica local del contrapunto, inveterada, sin relaciones directas con la propuesta de autores foráneos, teóricos de contextos ajenos. El ambiente del pensamiento musical en el siglo XV español, elusivo por su marcado carácter de transmisión oral, se verá además ahora enriquecido con el precedente directo que representa para la obra de Domingo Marcos el tratado de Pedro de Osma que hemos presentado de manera preliminar aquí, para confirmar de manera fehaciente cómo a mediados de siglo la Universidad de Salamanca era centro de viva reflexión en torno a los aspectos más prácticos de la actividad musical. Este autor se suma ahora de manera precisa a un pensador tan original como Ramos de Pareja, para enriquecer nuestro conocimiento del substrato en el que florecerían las enseñanzas presentes en la *Sumula* de Marcos Durán, cuyo profundo sentido práctico del conocimiento musical se demuestra así como herencia de la secular tradición salmantina de enseñanza de la música. En definitiva, hemos visto como la erudición española por lo tanto se dirigía siempre hacia el conocimiento práctico, menos hacia la especulación, herencia directa del pensamiento musical de raíz clásica. Por ello, la necesidad de acceder en España a las fuentes griegas originales de la teoría musical en el siglo XV es algo a todas luces inexistente. Tampoco Marcos Durán ni sus contemporáneos tuvieron ocasión de acceder a las traducciones de estos autores que en esos mismos años se estaban realizando en Italia. Además, la asimilación de tal conocimiento en profundidad, en todo el contexto europeo, todavía tardaría otro medio siglo en alcanzarse. Y para entonces la vida musical será bien diferente de la que se dio en los años de los Reyes Católicos.

II

Era cosa sabida que en España la tradición de la enseñanza musical, ya desde el siglo XIII y como caso único, favorecía un contexto de aprendizaje particular, en cuanto a que se podía ubicar en el entorno universitario además del catedralicio habitual en toda Europa. A diferencia de lo que sucedía en las demás universidades europeas, especialmente en París y en las italianas, en Salamanca se enseñaba desde su fundación la música práctica y en especial el canto polifónico. Quedaba por concretar y analizar las diferencias entre los centros universitarios europeos y los españoles en cuanto a la enseñanza musical. Como hemos detallado y demostrado, la enseñanza práctica del canto polifónico en Salamanca era una característica en buena parte compartida con otros centros universitarios de las regiones consideradas “periféricas” respecto a la “central” que constituiría el eje París-Italia. Por ello podemos considerar necesaria la existencia de una red de transmisión de teoría musical que conecta estos centros

periféricos, con los que Salamanca compartía enfoque didáctico, dedicación temporal a la enseñanza de la música práctica o sistemática de aprendizaje de la misma. Pero destaca en definitiva que es sólo en España donde podemos encontrar una producción de tratados como los de Marcos Durán, pensados expresamente para su uso por estudiantes universitarios, impresos y además adaptados al propio currículum de enseñanza de la música en Salamanca. Por ello, debemos afirmar que si en algún lugar de Europa se pudo llegar a materializar la enseñanza de la *musica quod duas partes*, práctica y especulativa, ése debió ser la Salamanca de la segunda mitad del siglo XV.

La producción teórica española plasmada perfectamente en la *Sumula de canto de organo* centró su atención en los problemas de la práctica real y cotidiana de la polifonía del momento y en su contexto. Se trataba el canto de órgano, en consonancia con las doctrinas del resto de Europa, y en suficiente detalle y profundidad, pero no se discutían proporciones extrañas que en realidad no se usaban en la práctica cotidiana. Se discutía el problema de la consonancia como fundamento del canto polifónico, pero siempre en el contexto de las sonoridades verticales, improvisadas bajo las indicaciones derivadas de tablas que ordenaban el contrapunto: ya sea como intervalos consonantes, ya sea como sílabas de solmisación que en definitiva producían esos mismos intervalos con la ayuda de la memoria y la mano de solmisación. Los teóricos como Domingo Marcos, escribiendo en un entorno universitario pero no obstante colindante e intercomunicado con el del coro catedralicio, consideraron necesario, en las postimerías de este siglo XV, plasmar por escrito el fruto de lo que había sido una práctica oral de aprendizaje la polifonía: los intervalos adecuados para la improvisación cuya combinación producía en España desde decenios atrás el fruto cuya forma característica era la que iba a adoptar la polifonía en el futuro: el acorde. Libres de las obligaciones estilísticas que afectaban a otras músicas extranjeras, especialmente el trabajo de polifonía escrita y premeditada, los artificios como la isoritmia o las proporciones complejas, los teóricos españoles dejaron constancia de un contrapunto menos complicado en apariencia, pero de cuyo resultado final nunca podremos tener certeza absoluta. Los cantores españoles, como demuestran las mismas indicaciones contenidas en la *Sumula de canto de organo*, conocían el arte de la disminución y la imitación, y los demás testimonios que hemos podido analizar en nuestro trabajo bien nos permiten atisbar la riqueza que podía alcanzar tal ejecución improvisada y ornamentada. No obstante, ha quedado suficientemente demostrado que el grueso del aprendizaje de la polifonía en la tradición que representa la *Sumula*, se realizaba con tablas de intervalos consonantes y tablas de solmisación, con las que se obtenía el resultado armónico básico a partir de un canto dado.

III

La extensa sección dedicada al canto de órgano en la *Sumula* de Marcos Durán nos ha proporcionado un detallado panorama del conocimiento de la música mensural en España en el primer Renacimiento, y al mismo tiempo nos ha certificado el enfoque extremadamente práctico que se le daba a esta práctica y a su aprendizaje. Todos los conceptos comunes en la tratadística europea del momento son detallados por Marcos Durán e ilustrados con numerosos ejemplos prácticos a la par que sistemáticos. Las situaciones más comunes que cualquier cantor se podía encontrar en la lectura de la música figurada, se encuentran reflejadas y contextualizadas en estos ejemplos, y al mismo tiempo se deja de lado la profundización en dificultades rítmicas artificiosas que no correspondían a los usos reales del propio contexto del que procede la obra de Domingo Marcos, en especial por lo que se refiere a las proporciones complejas simultáneas entre las voces de una composición.

No obstante, la aparente escasa dedicación a las complejidades rítmicas entre voces que cantan juntas, contrastan con el claro interés que en la *Sumula* se dedica al conocimiento de toda clase de sofisticaciones en lectura rítmica horizontal, esto es, en cada voz individual: los puntillos de todo tipo, las técnicas de alteración de las figuras, las mensuraciones en disminución o las mensuraciones variables de una sección a otra en una composición, o el rico aunque algo ambiguo testimonio – en la *Sumula* y en otros tratados – a propósito de las figuras “diminutas” en la práctica española, junto con el concepto expresamente aludido por Domingo Marcos de la disminución melódica en el contrapunto, hacen concluir que el canto a voces en la práctica española de aquellos años, aun cuando fuese principalmente improvisado y por tanto no escrito, podía alcanzar cotas de sofisticación rítmica considerables. Esa sofisticación de la práctica del canto, en definitiva, es la que obliga a Domingo Marcos a incluir en su tratado tan extensa colección de ejemplos, como muestra de la puesta por escrito de unas realizaciones vocales hasta el momento por lo general aprendidas y transmitidas de manera oral.

IV

A lo largo de nuestro estudio ha sido ciertamente una presencia constante la de la figura de Bartolomé Ramos de Pareja, cuya importancia histórica y bien reconocida no ha podido sino ser reafirmada en todas las cuestiones que hemos tratado. No obstante, era preciso ponderar la influencia de esta figura heterodoxa en la evolución que lleva a la publicación de los tratados españoles de finales de siglo, especialmente la *Sumula* de Domingo Marcos. Sobre la posible coincidencia de ambos autores en Salamanca ya hemos aportado nuestras consideraciones en su lugar. En cuanto a la deuda que tiene la obra de Domingo Marcos con la herencia intelectual que representa la de Ramos, hemos aportado suficientes detalles que en efecto demuestran la continuidad del pensamiento práctico en el entorno salmantino. Aunque la reconocida genialidad de Ramos en diversos aspectos es innegable, en cambio la contextualización precisa del personaje en

su entorno originario ha sido prácticamente obviada por el momento. Ramos de Pareja fue una mente original, qué duda cabe, pero en buena parte como hemos demostrado su obra es producto del contexto en el que se formó y en el que desarrolló su actividad antes de desplazarse a Italia. Un contexto que tiene sus precedentes en los años anteriores y que tendrá su reflejo cierto en la obra posterior de autores como Domingo Marcos Durán.

Los asuntos que discute Domingo Marcos en la *Sumula* y en sus tratados anteriores, son producto pues de este entorno salmantino en el que se educó y realizó su actividad como teórico musical. Un entorno en el que durante el siglo XV hemos visto como se discutieron diversas cuestiones musicales por escrito, entre las cuales la naturaleza real de los modos gregorianos respecto a los griegos, la importancia del oído a la hora de determinar la afinación correcta de las consonancias, o incluso la naturaleza misma de éstas consonancias. Temas de candente actualidad también en el pensamiento musical de la Europa del momento, y en los años posteriores pues llegan a caracterizar el citado Humanismo musical, que iluminan sobre una candente actividad teórica en Salamanca hacia mitad del siglo XV, aunque siempre tratando los asuntos de la teoría musical sin perder de vista la aplicación última en la práctica real del canto, incluyendo la polifonía como presencia constante en el discurso de los teóricos españoles. En Salamanca se practicaba el canto y se improvisaba contrapunto, y esta técnica se aprendía de manera oral o con la ayuda de herramientas como las tablas de las cuales se han conservado diversas muestras, y que encontramos desarrolladas de manera profusa y completa en la *Sumula* de Domingo Marcos.

Ramos de Pareja, como precedente directo de Domingo Marcos – por doctrina y por proximidad de contexto – con su elevado espíritu intelectual, había sido capaz de asimilar ese substrato cultural en el que fermentaba la actividad musical salmantina desde tanto tiempo atrás, y a partir del mismo desarrollar unos nuevos conceptos musicales íntimamente asociados a la práctica desde el particular punto de vista del momento y del canto en España. Así, por ejemplo, la tradición de practicar contrapunto a base de entrenamiento con tablas de solmización que se registra en la tradición española del siglo XV, obtiene una primera exposición teórica detallada en el libro de Ramos, aunque el autor no puede evitar confrontar una práctica real del momento que él prefiere cambiar, con sus propias aspiraciones personales como teórico de la práctica musical. Ramos tiene en mente un sistema que supera la solmización por hexacordos para centrar la atención en la repetibilidad a la octava. Pero esta idea es demasiado avanzada, y en esos años no consigue amenazar a un fundamento del canto tan arraigado como era la solmización por hexacordos, férreamente defendido por las autoridades europeas del momento con las que se ve enfrentado, quienes no escatimaron esfuerzos en denostar el pensamiento del autor español. Más de veinte años después, en cambio, Domingo Marcos Durán no solamente sigue basando su tratado de contrapunto en el hexacordo y la solmización, sino que va más allá de lo que lo había expuesto Ramos, dedicando numerosas páginas a completar tablas de solmización que demuestran la vigencia del sistema a inicios del siglo XVI en el contexto salmantino.

Cabría suponer que el viaje de Ramos a Italia pudo estar en buena parte motivado por inquietudes intelectuales que le impulsaban a buscar horizontes diferentes donde desarrollar sus ideas personales – como hemos discutido, parece que no tuvo ninguna graduación concreta en la Universidad de Salamanca, pues no lo indica en su tratado y nadie más da razón de su estatus en el estudio salmantino – pero la realidad del momento impuso su peso y en definitiva el autor español tuvo que descubrir que la práctica musical de su época era todavía inseparable de aquellos fundamentos contra los que su doctrina personal se enfrentaba directamente. Una generación después, sus esfuerzos hubiesen tenido muy diferente éxito, en compañía de autores como Zarlino o en directa confrontación con una privilegiada mente como la de Salinas. El debate hubiera sido sin duda intenso y fascinante.

V

Las tablas de solmización que expuso Ramos y que luego desarrolló por extenso Marcos Durán en la *Sumula de canto de organo*, en nuestro estudio han permitido poner en primer plano y profundizar en un asunto de primera importancia en la tradición musical española del momento, tal cual es el de las conjuntas. El cromatismo en la práctica española del canto litúrgico, cuya importancia ya había sido señalada en diversos estudios anteriores, aparece al estudiar el posterior tratado de Domingo Marcos bajo un nuevo aspecto, más completo y preciso, al demostrarse su íntima conexión con la práctica del contrapunto. Para aplicar la solmización a las voces que se improvisan en un canto polifónico, Domingo Marcos deja constancia de la necesidad de considerar todas las posibles conjuntas o notas alteradas, y es por ello por lo que se exponen al detalle unas tablas tan completas y precisas como las que se encuentran en la *Sumula*. De esto se deriva que desde que se tiene noción del concepto de conjunta, en el siglo XIV, hasta los años de Marcos Durán, la práctica musical en los reinos de España manejaba esta noción con naturalidad, y se aplicaba tanto al canto llano como en especial al canto polifónico, de tal manera que era necesario aprender a cantar todo tipo de sílabas de solmización que proporcionasen intervalos consonantes, incluyendo todos los sonidos de la música *recta* y de la música *ficta*. La solmización se aprendía para entonar canto llano, el cual por supuesto parte de un fundamento escrito como partitura, a la par que visual como *loci* en la mano guidoniana, pero también era una herramienta imprescindible para alcanzar un nivel adecuado en una práctica de polifonía oral e improvisada, que era el propio canto de contrapunto. En cualquier caso, el tratado de Domingo Marcos se revela en este sentido como producto en buena parte del final de una etapa, pues al pasar al siglo XVI se impondrá paulatinamente la escritura de las alteraciones en la música escrita, de la misma manera que se impondrá la escritura misma de una polifonía que en el contexto español había sido predominantemente improvisada a lo largo del siglo anterior.

Ramos de Pareja y Domingo Marcos Durán representan dos figuras características del entorno musical de la Universidad de Salamanca en las postrimerías del siglo XV,

como hemos detallado a lo largo de nuestro estudio, por lo que surge pronto la tentación de compararlos. Son en realidad dos personalidades separadas no sólo por los años, pocos pero importantes, sino además contrapuestas por el distinto enfoque de sus respectivas obras. Ambos autores partían de un mismo contexto: la enseñanza de tradición práctica de la música en Salamanca. Pero en su caso Ramos no acabó de encajar en el ambiente académico salmantino, en el que quizás no llegó a ver abiertas las vías de promoción a las que él aspiraba, lo que le llevó a buscar otras sendas en Bolonia, una vía relativamente natural dadas las relaciones entre ambas ciudades a nivel de estudios. Desde luego, el mismo contenido de su *Musica practica* ya permite suponer un carácter difficilmente acomodable a los usos establecidos de una institución tan jerárquica y ordenada como era el estudio de Salamanca en los años de los Reyes Católicos. En esto debió sin duda contrastar la personalidad de Domingo Marcos, en cuyos escritos nada hay más ajeno que la polémica o la lucha por la renovación de la doctrina musical, sino más bien lo contrario. Marcos Durán dedicó sus esfuerzos a proporcionar herramientas comprensibles y precisas para ayuda del estudiante común de canto, seguramente el tipo de público para el que dedicó su actividad profesional, y dentro de la práctica musical más ortodoxa e incluso tradicional del momento. La vida de Domingo Marcos parece haber transcurrido en definitiva lejos de polémicas en los círculos académicos más elevados, a los que en su época accedían en todo caso sólo licenciados o maestros, o personajes de alcurnia. Domingo Marcos no llegó a pertenecer a ninguna de estas categorías. Por tanto, impóngase la prudencia a la hora de intentar confrontar dos espíritus tan diferentes como el rebelde y belicoso baezano, y el humilde pero tan excelente artesano de la enseñanza musical de su tiempo que fue el maestro de Garrovillas.

TERCERA PARTE**Domingo Marcos Durán**

*Súmula de canto de órgano, contrapunto y composición vocal y
instrumental, práctica y especulativa*

Edición crítica

Criterios de edición

- Se ha utilizado la foliación original del impresor.
- Se han desarrollado las abreviaciones latinas y castellanas.
- Se ofrece en nota a pie de página la traducción de los pasajes en latín, excepto las breves alocuciones comunes que son de inmediato entendimiento.
- Se ha normalizado la ortografía del documento siguiendo los criterios más habituales al respecto (uso de la h, equivalencias entre b/v, g/j, c/q, s/z/ç, puntuación, mayúsculas, acentos, simplificación de dobles consonantes), con el objetivo de clarificar la lectura alterando lo mínimo el lenguaje original, el castellano de finales del siglo XV.
- La conjunción abreviada (z) se ha transcrita siempre como “e”, o como “et” delante de una palabra que inicia con la vocal “e”. No obstante, se han mantenido los casos puntuales en que el original presenta la conjunción moderna “y”, para diferenciarlos del resto.
- Se ha mantenido la ortografía original de los íncipits de piezas nombrados por el autor, pero se ofrece la identificación en cada caso.
- Se ofrece la transcripción de todos los ejemplos musicales a notación moderna, excepto en el caso de aquellos que únicamente muestran el aspecto gráfico de las figuras de la época, o muestran relaciones proporcionales entre las mismas cuya transcripción es irrelevante.

[Frontispicio]¹

Sumula de Cato

de organo: contrapunto y compo-
sición vocal y instrumental:práctica
y speculativa.

¹ Escudo de los Reyes Católicos con el águila levógira, se registra en 1494 en las impresiones de Juan de Porras y pasa posteriormente a manos de Juan Gysser. Véase Norton, *A descriptive catalogue of printing in Spain and Portugal.*”, p. 23.

[fol. a i] **Súmula de canto de órgano, contrapunto y composición vocal y instrumental, práctica y especulativa**

[fol. a i-v] Síguese una Súmula del canto de órgano, contrapunto y composición vocal e instrumental con su teórica e práctica, compuesta por el bachiller Domingo Marcos Durán, hijo legítimo de Juan Marcos e Ysabel Fernández, que hayan Santa Gloria,² cuya naturaleza es la noble villa que se dize de Alconétar o de Las Garrovillas. Va dirigida al reverendísimo y muy magnífico señor don Alfonso de Fonseca, arzobispo de Santiago mi señor.³

Si mis flacas fuerças alcançasen al tenor de mi deseo en servir a Vuestra Reverendísima Señoría, no habría en el mundo linaje de buen servicio de que yo no fuese presente. Mas como yo no pude tomar ni nadie más de lo que me dieron, según dice la Sagrada Escriptura, que Vuestra Reverendísima Señoría muy mejor sabe, con hacer lo que pudiere me debo librar de culpa. Así que con esta medida tal qual rescebí contento, y dando gloria a quien me la dio sin merecerla, serviré con limpias entrañas lo que por obra pudiere, y en lo demás descargaré con mi buen deseo.⁴ Sepa Vuestra muy magnífica Señoría que con aquella voluntad y zelo que siempre tuve de allegarme al bien común cerca desta facultad de música, especialmente en que más parece que nuestro Señor quiso en alguna manera alumbrar mi entendimiento, yo acordé de ponerme en cuidado de componer esta obra del arte de canto de órgano, contrapunto y composición, la qual sin duda no es menos útil para los eclesiásticos y otros de cualquier estado que quisieren gozar del artificio y sotileza de su dulce armonía, en los unos necesaria para la contemplación y honra del culto divino, et en los otros et en todos, para alivio e recreación de natura humana. Que trabajosa fue para mí e fuera para cualquier que toviera pensamiento no solamente de llegarla aquí, mas quasi menos no fuera bastante.

E hallará Vuestra Reverendísima Señoría por muy cierta verdad que ocurren en esta obra tres cosas, que juntas podría ser que en semejante caso nunca mejores se vieron, porque ella en sí es muy copiosa en todas tres maneras sobredichas.⁵ E para lo mucho que contiene es más breve que parecía ser posible e sobre todo por estilo tan claro e manifiesto, que aun los que no hayan gustado los términos della sin aviso de preceptores se les traducirá. E porque por ventura esta será heredera de mis mayores trabajos e cuidados, quísela sacar a luz e dotalla so el amparo et excelente autoridad de Vuestra

² “Que hayan Santa Gloria” da a entender que en el momento de la publicación, los padres de Domingo Marcos ya no están vivos.

³ Alfonso (o Alonso) II de Fonseca († 1512), arzobispo de Santiago (1460-1465 y 1469-1507). Le sucedió en la sede su hijo Alfonso III de Fonseca. Junto con la indicación que aparece en el *explicit* de que la obra fue examinada antes de ser impresa, lo que apunta a las obligaciones a tal efecto instituidas por los Reyes Católicos en 1502, proporciona un periodo de entre 1502-1507 para la publicación de la *Sumula*.

⁴ F. de Rojas, *La Celestina* (Escena IV): «mas Dios conoce mis limpias entrañas...». Es expresión de autodefensa que tendrá fortuna en el siglo XVI entre protestantes o personas que quieren alejar de sí sospecha de herejía o heterodoxia.

⁵ Es decir, la teoría del canto, composición y contrapunto, materias por primera vez juntas en una obra según Marcos Durán.

Reverendísima Señoría, así porque de su sombra le alcance parte para estimarse por qual debe como porque siquiera conozca Vuestra muy Magnífica Señoría lo más que en su servicio si para ello bastase haría, la qual nuestro Señor por largos años en más alta dignidad prospere.

[fol. a ii] **Síguese el prólogo**

Considerando muchas veces comigo quán profundo, difícil, largo e muy sotil es el sentir e saber en qualquier sciencia o facultad, *quia scire est magnum quod atque thesaurus incomparabilis, arduus, difficilis et nimis desiderabilis*⁶. E las edades e vida deste siglo tan breves e variables, *in quibus hoc numquam in eodem statu permanet cum sit compositus ex elementis quorum est incessabilis motus atque eorum ad invicem transmutatio sive commixio*,⁷ e la muerte a todos tan común cierta e incierta, propinqua, inopinada e muy repentina de que no hay día cierto ni hora. E viendo no haber cosa tan preciosa ni de tanta estima como el tiempo, el qual si se pierde jamás se cobra, esforçando e abraçándome con el amor e infinita clemencia, en nuestro Señor teniendo tal fe e confiança en su inmensa misericordia e piedad que siempre ayuda e jamás desampara a los que con buenos e limpios deseos temiéndolo en Él esperan e lo sirven, *quis nescit abesse suis*,⁸ poniendo por intercesora a la gloriosa Virgen María, señora e abogada nuestra que luego socorre a quien la llama, Él me quisiese industriar et esforçar con su mano derecha e bendición, mediante la gracia del Espíritu Santo, *que minime errare potest*,⁹ de ordenar e poner en muy cierto estilo este siguiente tratado. El qual contiene el canto de órgano con los contrapuntos de las deducciones¹⁰ e del viso, e de

⁶ «Puesto que el saber es algo grande y tesoro incomparable, arduo, difícil pero sumamente deseable». La sabiduría como “tesoro incomparable”, una expresión que en el pensamiento cristiano se aplicaba al nombre de Jesús, o la sangre de Cristo, en Salamanca se había utilizado en referencia al conocimiento ya antes; una constitución de 1207 por la que se enviaban estudiantes de la Catedral de Santiago de Compostela al estudio salmantino comenzaba “Quoniam thesaurus incomparabilis est scientia...”. Inicia su prólogo Domingo Marcos con un lugar común de las presentaciones o proemios de los textos con dedicatoria, tanto del siglo XV como en adelante, la expresión “considerando conmigo” o similar. Compárese por ejemplo con la de Alfonso de Palencia en su *Tratado de la perfección del triunfo militar* de 1459: « Considerando muchas veces, muy noble e religioso señor, las dificultades del bien romanizar la lengua latina...»; o aquella similar en Rodrigo Fernández de Santaella, en su *Vocabularium ecclesiasticum* de 1496: «Considerando yo muy alta y muy católica Princesa Reina y Señora aquella terrible sentencia...»; la de Bartolomé de Molina en su *Lux videntis* de 1503: «Considerando que la ignorancia es madre de todos los errores...»; la de Gaspar de Aguilar en su *Arte de principios de canto llano* de hacia 1530: «Pensando muchas veces conmigo muy ilustre señor aquel dicho del Santo Evangelio...»; la de Mateo de Aranda en su *Tratado de canto llano* de 1533: «Considerando muchas veces, muy alto e ilustrísimo señor, que ninguno por científico que sea...»; o la de Diego Gracián en el proemio de su edición de las obras de Jenofonte de 1552: «Considerando muchas veces conmigo cuántas populosas Repúblicas han sido desechas...».

⁷ «En las cuales nunca permanece en su estado, ya que está compuesto de elementos los cuales en incesable movimiento mutuamente se trasforman y mezclan».

⁸ «Pues Él no sabe ausentarse de los suyos».

⁹ «Que no puede equivocarse en absoluto».

¹⁰ En el Ms: CC. Las deducciones son los hexacordos del sistema de solmisación. En general, el término hace referencia tanto a la nota con la que comienza el hexacordo (así lo expresa el autor del anónimo *Libellus musice* de ca.1400, conservado en el Ms Vat. Lat. 5129) siendo ésta nota en los hexacordos regulares Do, Fa o Sol, como al conjunto de notas que forman el hexacordo en sí

las conjuntas, e la composición del canto de órgano ordenada por las especies del contrapunto así para tañer como cantar, porque como se tañen se cantan, e al contrario, que difieren solamente en que la una es música vocal e la otra instrumental. E viendo quanto nuestro Señor con ella se sirve en los cielos e la tierra e ser obra pía e tan meritaria, e que a todos de qualquier estado, condición o edad que sean obliga con mucha conciencia e coacta necesidad si della carecen saberla. E tasado el confuso modo e largo tiempo con mucha fatiga corporal et espiritual en que la alcancé, donde despéndi como fezieron otros mis contemporáneos quasi veinte e cinco años los mejores et en mejor disposición de mi vida. E pues tiene tantas excelencias como por experiencia cada día vemos, ca es humana e con su celestial armonía, divina. Ninguno por temor de tanto tiempo la dexase de gustar para alabar a Dios e tener de sí contentamiento para su contemplación, fuera de toda soberbia, jactancia e vana gloria que siempre aborreci. Conocidos mis vicios, queriendo en mi tercera edad convertirlos en virtudes, quise tomar empresa de la poner por orden en tanto e tal estilo e ser concausa o quasi causa de redimir el tiempo a todos en tanta manera que quanto della alcance con asaz peregrinaciones e harta pobreza, *quod ea que a dictis sapientur audivi et ex labore meo magno pertinxi*¹¹, alcancé qualquiera leyendo de sí curioso con mucha quietud e poco tiempo e trabajo diurno¹² o cotidiano así de los preceptores como de los oyentes. En tres [fol. a ii-v] o cuatro meses o quasi,¹³ con asaz suficiencia en suficiente perfección seguiendo el estilo como va por su orden. E porque en las invenciones industriosas humanas no hay cosa tan perfecta sin rescebir emienda de substracciones e adiciones, como dize el apóstol, *ab humanis inventionibus nil reor esse perfectum*¹⁴, con humilde reverencia suplico a los que desta súmula *quousmodo*¹⁵ se aprovecharen, quieran corregir, añadir e quitar, supliendo e tolerando mis errores, e con sereno gesto e alegre corazón reciban mi muy sana e buena voluntad, llena de muy buenos, claros e limpios deseos. E porque estas cosas jamás ninguno puede acabar de gratificar a Dios, que lo crió e redimió, a quien lo engendró, a quien lo industrió et enseñó, e a qualquiera el tiempo que en servir a otro gastó. E como dize Aristóteles, *non hijs qui bene dixerunt, sed et hijs qui male dixerunt gratiam referre debemus, quis virtus laudata crescit.*¹⁶ Que en remuneración de mi buen deseo puesto en efecto con asaz trabajoso cuidado en el qual protesto de perseverar, quieran en sus oraciones e sacrificios acordarse de mí rogando afectuosamente a Nuestro Señor que ayudándome e no me desamparando en este siglo, me dexe bien obrar et en el perseverando acabar, *ut multiplicans intercessoribus veniam peccatorum meorum pertingam, ac beatitudinem eternam*

diferenciándose tales hexacordos por la “propiedad” u orden de intervalos sucesivos dentro del hexacordo (como en la definición de Tinctoris en su *Expositio manus*). Véase la discusión detallada en el Capítulo V de nuestro trabajo, “Las tablas de deducciones y conjuntas para el contrapunto en la *Sumula de canto de organo*”).

¹¹ «Pues aquello que escuché de los dichos de los sabios, y con mi gran trabajo alcancé».

¹² En desuso, “que dura o subsiste mucho tiempo”.

¹³ El tiempo que preveían de hecho los estatutos de la universidad de Salamanca para aprender polifonía.

¹⁴ “De las humanas invenciones nada considero ser perfecto”.

¹⁵ Por *quomodo*, “de alguna manera”.

¹⁶ “No a aquellos que dijeron bien, sino también a los que dijeron mal debemos dar gracias, pues la virtud alabada, crece”, *Ética a Nicomaco*, IX: 12.

*perpetuo consequi merear, quam dominus noster Iesus Christus Virginis Marie filius, mihi cum eis et omnibus cum diligentibus ac veritatem et pacem ad laudem eius inquirentibus et eis vtentibus, prestare dignetur. Cui sit laus, honor, virtus, gloria, potestas, decus et imperium per cuncta secula amen.*¹⁷

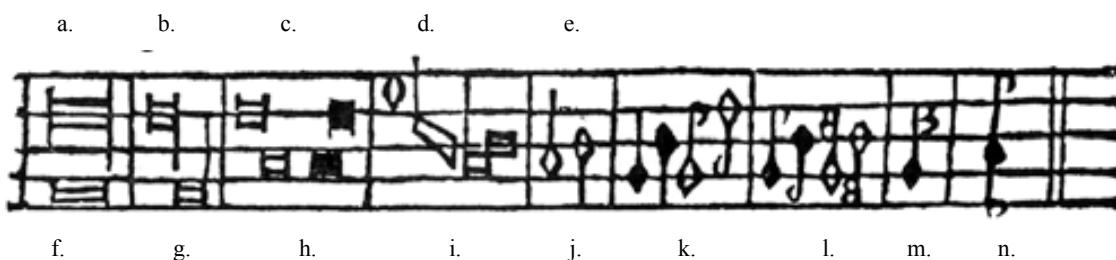
¹⁷ “De manera que por crecientes intercesores obtenga el perdón a mis pecados, y para siempre merezca alcanzar la felicidad eterna, como Nuestro Señor Jesucristo, hijo de la Virgen María, se digne proporcionar a mí y a todos aquellos que buscan y usan la verdad y la paz en Su honor. A Quien se le de alabanza, honor, virtud, gloria, poder, esplendor e imperio, por todos los siglos, Amén”.

[fol. a iii] *In nomine Iesu. Incipitur feliciter ars cantus organici, ad laudem Dei et gloriose eius Matris*

Capítulo primero. Quantas partes integrantes hay en el canto de órgano

Estas ocho partes integrales o esenciales hay en el canto de órgano: modo, tiempo, prolación, cuerpo, color, alteración, punto e pausa, de lo qual particularmente se dirá en sus propios capítulos. Por quien sabemos lo no conocido e lo falso corregimos, e de nuevo componemos. E has de saber que en el canto de órgano hay estas nueve figuras subscriptas, aplicadas las principales particularmente a las partes esenciales a que son atribuidas e representan. Exemplo:

[Fig. 1]¹⁸



a. máxima. b. longo. c. breve. d. semibreve. e. mínimas. f. modo mayor perfecto o imperfecto. g. modo menor perfecto o imperfecto. h. tiempo perfecto o imperfecto. i. prolación menor imperfecta e binaria. j. prolación mayor perfecta e ternaria. k. semimínimas e corcheas blancas. l. corcheas negras e minarias blancas. m. minaria. n. fussea.

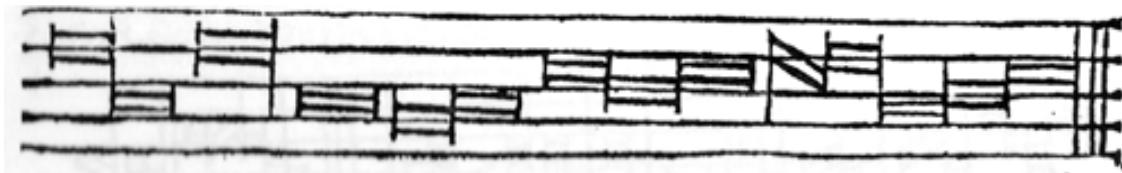
A esta manera de figurar dezimos simplemente, porque están los puntos sueltos solos cada uno por sí. E quando están ligados, a que dezimos compuestos o trabados unos con otros, tienen otras maneras distintas de se figurar e conocer. Donde tenemos a honor e alabanza de la Santísima Trinidad estas tres figuras de cuerpos en que todo el canto de órgano se punta: punto quadrado □, obliquo o alfado □, semitonado o triangular ♭ ◊. El quadrado es para máxima, longo, breve e semibreve mayor.¹⁹ El alfado o obliquo es para longo, breve e semibreve menor, mínima, semimínima, corchea, minaria

¹⁸ El sistema de figuras de Marcos Durán añade seis figuras “menores” tras las cinco fundamentales que van de máxima a mínima: semimínima, corchea blanca, corchea negra, minaria blanca, minaria y fusa. Este sistema es fundamentalmente equivalente al que había expuesto Ramos de Pareja en su *Musica practica*, y se estudia al detalle en el Capítulo III de nuestro trabajo. En el esquema no aparece la longa de dos colores (negra y blanca), que no se considera en este primer capítulo del tratado, pero que aparecerá en los ejemplos finales del tratado sin más explicación.

¹⁹ La diferenciación entre semibreve mayor y menor es la heredada del sistema franconiano, en el que asignando un *tempus* a la breve, la semibreve mayor vale 2/3 del *tempus*, y la menor 1/3 del mismo. Ramos de Pareja ya había expresado directamente estas proporciones numéricas (*Musica practica*, III.1.1). Domingo Marcos curiosamente asigna cuerpo cuadrado a la semibreve mayor, con lo que en realidad se está refiriendo a la breve imperfecta. La mención a una figura triangular o “semitonada” es una reminiscencia de la que aparecía en el *Pomerium* de Marchetus de Padua, quien la presentaba en el

e fussea. La máxima no se puede figurar salvo en cuerpo quadrado. E tiene estos conocimientos: todo punto quadrado que toviere la plica a la mano derecha, e aunque carezca della, cualquier [que] esté suelto, solo por sí o en principio de ligadura, o en medio o en fin, si tiene al doble cantidad de cuerpo que el longo, es máxima. Exemplo:

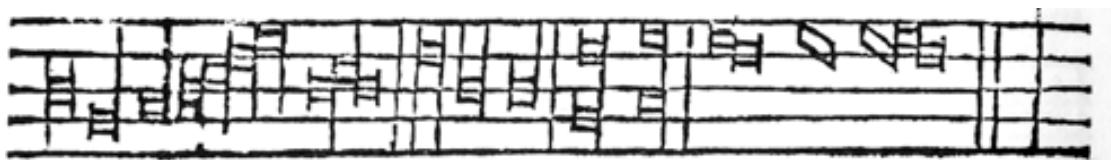
[Fig. 2]



[fol. a iii-v] **Capítulo segundo, de los conocimientos del longo**

El longo tiene estos conocimientos. El primero, todo punto quadrado que toviere la plica a la mano derecha, ora esté la plica para arriba, ora para abajo, e qualquier [que] esté el punto en principio de ligadura, cualquier en medio o en fin, siempre es longo. El segundo, si tiene dos plicas ambas subientes o descendientes es longo. El tercero, si están dos puntos uno sobre otro en derecho en línea perpendicular ligados por la mano derecha, el de arriba es longo, et el de baxo breve, excepto si el de baxo tiene plica a la mano derecha descendiente, entonces es longo, e al cantar has de dezir primero el de de baxo que el de arriba. El quarto, toda ligadura que començare descendiendo sin plica ninguna así de puntos quadrados como alfados, el primero es longo. El quinto, todo punto posterro de ligadura que acabare descendiendo e quadrado es longo. Exemplo de todo:

[Fig. 3]

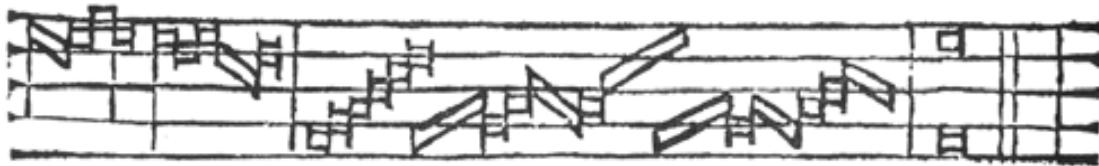


contexto de alterar la nota con un semitono enarmónico. Véase la discusión al respecto en el Capítulo III de nuestro trabajo.

Capítulo III. Del conocimiento del breve

El breve tiene estos conocimientos. El primero, todo punto quadrado o alfado que toviere la plica descendente a la mano izquierda es breve. El segundo, toda figura que començare o acabare sobiendo sin plica ninguna es breve. El tercero, todos los puntos intermedios de ligadura carecientes de plica son breves. Exemplo:

[Fig. 4]

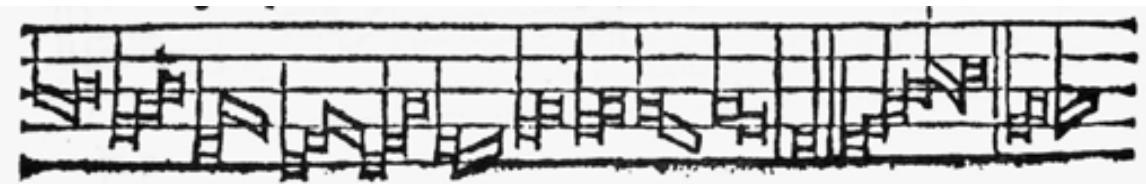


Capítulo IIII. Del conocimiento de los semibreves

Tenemos semibreve mayor e menor en cantidad o cuerpo e no en calidad o valor. El menor se figura así:  ◇. Es dicho menor porque se figura en el menor cuerpo de todos sobre el qual todas las minutias se fundan e figuran.²⁰ El semibreve mayor se figura en cuerpos quadrados e alfados o obliquos. Dízese mayor porque se figura en los cuerpos dichos que son mayores figuras, del qual hay estos conocimientos. El primero, toda ligadura de puntos alfados o quadrados, o uno quadrado e otro alfado, que toviere la plica sobiente a la mano izquierda, el primero e segundo son semibreves. El segundo, si en medio de ligadura o en otra cualquiera parte toviere cualquier punto cuadrado o alfado la plica sobiente a la mano izquierda, es semibreve et el que toviere con él ligado también. En esta tal ligadura se ponen cuando en ellos no entra letra como en el canto llano. Donde plica, cauda, trato e *vírgula pendens* son sinónimos, que dizen e significan una mesma cosa. Exemplo:

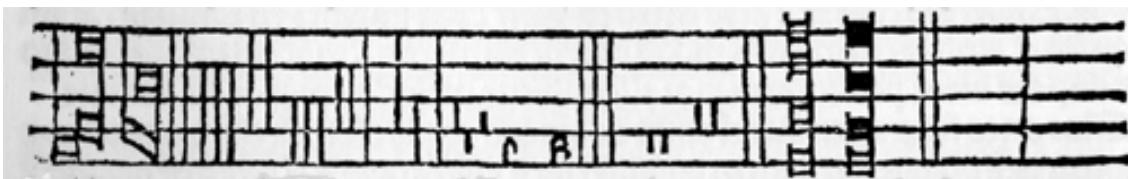
²⁰ La “semibreve menor” que cita Marcos Durán “sobre el cual todas las minutias se fundan y figuran” es el rombo, al cual se le añade la plica para figurar las semicorcheas. La semibreve “mayor” que tiene forma cuadrada, como explica el autor es la que por causa de la plica ascendente a mano izquierda se diferencia de la breve, también cuadrada. Marcos Durán recoge la doctrina de Ramos de Pareja, para el cual la semibreve mayor es la que divide en dos la breve, mientras que la menor es la que lo hace en tres partes (*Musica practica*, III.I.1). Y la reformula como una ayuda práctica para la lectura de la mensuración: la semibreve “mayor”, en parejas con la plica ascendente a la izquierda (*c.o.p*) indica mensuración imperfecta a nivel de la breve. Véase el apartado “La mensuración en disminución y las proporciones” en el Capítulo III de nuestro trabajo.

[Fig. 5]

[fol. a iiiii] **Capítulo V. Del conocimiento de las pausas**

Tenemos pausas, donde pausar es reposar o descansar o callar. Nota que las pausas no pueden alterar ni ser imperfectas. Tenemos estas pausas: pausa general e pausa de máxima, de longo, de breve, de semibreve, de mínima, de semimínima e de corchea. De la minaria e fussea no hay pausas ni hallamos dellas exemplo porque no podemos tener tiempo de callar tan breve tiempo como ellas valen. Pausa general es la que traviesa todas las reglas et espacios e pónenla comúnmente en los fines de los cantos. Las pausas de la máxima son tres líneas o dos parejas iguales en sitio e cantidad que no excede la una a la otra, e ocupa cada una dos o tres espacios enteros con sus reglas. Las pausas del longo son una línea sola que ocupa dos espacios enteros o tres con sus reglas. La pausa del breve ocupa un espacio entero de regla a regla. La pausa del semibreve ocupa una regla e medio espacio hazia baxo. La pausa de la mínima ocupa una regla e medio espacio hazia arriba. La de la semimínima ocupa una regla e medio espacio hazia arriba con una vuelta a la mano derecha. La pausa de la corchea ocupa una regla e medio espacio hazia arriba con dos vueltas a la mano derecha. Exemplo de todas:

[Fig. 6]



*Item si hoviere pausas de breves o semibreves o mínimas etc. en todas las bozes en principio, que estén todas por igual grado, no se han de aguardar, porque se ponen para cumplir el número que venga cabal, como en el principio de *De vos y de mi quexoso*²¹ e de otras muchas composturas.*

²¹ En el original, *Vos e de mí quexoso*, escrita por Juan de Urrede, en tiempo perfecto y prolongación menor. Aparece tal como la describe aquí Marcos Durán en el Cancionero Musical de la Colombina (CMC 32) y también en el Cancionero Musical de Palacio (CMP 17). Las pausas iguales en todas las voces tienen un claro significado musical, puesto que ayudan a interpretar la anacrusa de la melodía.

Capítulo VI. De las señales de las entradas e pausas generales

Ponemos sobre cualquier punto o figura un puntillo con un tilde hecho así:  o así:  E llamámosle calderón porque está en arco como asa de caldero, que *metaforice* toma el nombre de la forma a quien parece.²² E pónese en todas las bozes e significa que cesen e reposen e fagan cabo o pausa general todos los cantantes *simul tempore* cada uno con su boz, e la tengan hasta que todos cesen.

Tenemos otro señal sobre cualquier pausa o punto e señalase así:  o así:  e ponémosla cuando *simul tempore* en llegando al punto o pausa sobre que está tal señal, entra la boz que pausaba, e por este efecto le llamamos entrada. *Item* si están dos o tres o quatro o cinco puntos unos sobre otros ligados en línea perpendicular en derecho unos de otros, denota que digamos qual dellos quisiéremos, e si hoviere copia de cantantes que los digan todos juntamente, e pónense en los fines de los cantos para fazer cabo.²³ E pueden ser blancos todos o negros o unos blancos e otros negros, según queda en la línea de las pausas exemplificados.

Capítulo VII. De las partes que contiene el canto de órgano e de sus divisiones

El canto de órgano contiene en sí estas tres cosas: modo, tiempo e prolación, en qué consiste: el modo es partido en mayor e menor. E cada uno dellos, en perfecto ^[fol. a iii-v] e imperfecto. El modo mayor es atribuido a la máxima, e quando es perfecto, vale la máxima tres longos e alteran entre las máximas. E quando es imperfecto vale la máxima dos longos. El modo menor es atribuido al longo, e quando es perfecto vale el longo tres breves, e alteran entre los longos. E quando es imperfecto vale el longo dos breves. El tiempo es atribuido al breve. Pártese en perfecto e imperfecto. Quando es perfecto vale el breve tres semibreves, e alteran entre los breves. E si son semibreves mayores blancos ligados con otra figura, altera siempre el segundo. Si es el tiempo imperfecto, vale el breve dos semibreves, ni más ni menos. La prolación menor o imperfecta o binaria es atribuida al semibreve. Donde prolación menor es quando el semibreve vale dos mínimas, ni más ni menos, e vale cada semibreve un compás. La prolación mayor o perfecta o ternaria es atribuida a la mínima. Donde prolación mayor es cuando el

²² Cabe preguntarse acerca de la equivalencia que hace Marcos Durán entre la palabra “calderón” y su semejanza con un caldero. El término extendido en los tratados europeos para este signo era “cardinalis”, por la semejanza con el sombrero de cardenal. Quizás “calderón” en su origen fuera una corrupción fonética de “cardinalis”, o un rechazo de este término extranjero en favor de una palabra española de significado claro, forma autóctona de distinguir este símbolo musical, por lo demás coincidente en su aspecto gráfico.

²³ Se refiere aquí el autor a los finales melódicos en los que en una voz aparecen varias notas en vertical en la misma voz, cantando la que le plazca el cantor, o cantándolas todas si hay suficiente número de cantantes. Algún autor argumenta que las dobles notas al final de las piezas en este periodo, ya sea en forma de octava o de quinta justa, pueden ser indicio del uso de un instrumento de cuerda pulsada en la interpretación de ciertas voces, como el Contratenor, algo que por el comentario de Marcos Durán parece desmentirse. Véase P. Urquhart y H. de Savage, “Evidence contrary to the *a cappella* hypothesis for the 15th-century chanson”, p. 368 y ss.

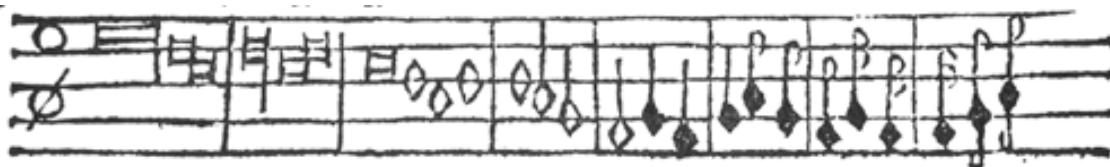
semibreve vale tres mínimas e alteran entre los semibreves, e vale cada mínima un compás. Algunas veces pasan tres mínimas por un compás, e otras veces dos. Empero lo común e más cierto es valer cada mínima un compás. E así quanto al atribuir llamamos modo mayor a la máxima, modo menor al longo, tiempo al breve, prolación menor al semibreve, prolación mayor a la mínima.

Estas cinco figuras en que el canto de órgano consiste son de ser²⁴ o esenciales o integrales, porque son partes constituyentes e integrantes [d]el canto de órgano e fuerunt primo inuente.²⁵ Las otras quatro figuras minutias fueron añedidas e inventadas para cumplimiento de la disminución, e por ello les llamamos minutias e son *de bene esse atque secundario et ex puncti inuente a casu et accidentaliter necessitate figurarum pro diminutione*.²⁶

Capítulo VIII. Del conocimiento del tiempo perfecto e prolación menor

Donde has de saber que tenemos tiempo perfecto de prolación menor e tiempo imperfecto de prolación menor. E tiempo imperfecto diminuto o de por meytad, e prolación menor diminuta. El tiempo perfecto de prolación menor se señala con este tal círculo perfecto: O, o con este: Ø, ca el círculo denota el tiempo. E si tiene punto en medio, es prolación mayor. E si carece de él es prolación menor. E vale la máxima dos longos, el longo dos breves, el breve tres semibreves, el semibreve dos mínimas. E de mínima adelante en todos los tiempos e prolaciones no vale cada figura salvo dos figuras de las siguientes. E damos el compás en este tiempo e prolación en el semibreve. E cuéntanse los semibreves o compases de tres en tres para la perfección del tiempo que es el breve. Exemplo de los valores:

[Fig.7]²⁷



²⁴ En el original “esse”.

²⁵ «Fueron inventadas en primer lugar».

²⁶ «Son de buena naturaleza, aunque secundaria, y se hallan a partir de las notas por la necesidad accidental de disminuir las figuras».

²⁷ El ejemplo simplemente expone de manera gráfica las equivalencias entre las figuras que acaba de exponer en forma de texto. Por otro lado, se confirma la equivalencia de semimínimas con corcheas blancas y de corcheas negras con minarias blancas, apuntada en la figura del capítulo primero. En sucesivos capítulos se presentarán ejemplos similares a éste, en los que tan solo se muestran las figuras con su posible subdivisión en las siguientes menores, por lo que optamos por no transcribir tan elementales ejemplos.

[fol. a v] **Capítulo IX. En quantas maneras es perfecto el breve**

El breve en este tiempo e prolación es perfecto en estas maneras. La primera si tiene otro semejante en figura o valor o en figura e valor, o de más valor que él. Así como si tiene otro breve delante de sí, o semibreves mayores o longo o máxima. Donde tenemos regla infalible: *quae similis ante similem in figura vel valore aut ante maiorem in valore vel figura, non potest imperfecti.*²⁸ La segunda, si tiene pausas de breve o longo o máxima delante de sí. La tercera, si tiene dos pausas juntas de semibreve delante pendientes ambas de una regla.²⁹ La quarta si tiene un puntillo delante. La quinta si entre dos breves blancos, están dos semibreves sin tener puntillo en medio, porque altera el segundo semibreve. E si son negros, pierde cada breve la tercia parte. E si comienza el número ternario en negros, en ellos ha de acabar. E algunas veces se cantan con las otras figuras por blancos. E pónense principalmente por evitar las alteras. Exemplo de todo:

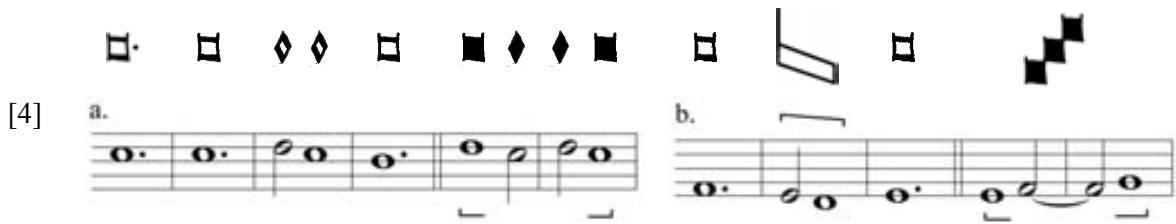
[Fig. 8]³⁰

The figure consists of three examples, labeled [1], [2], and [3]. Each example has two parts, 'a.' and 'b.', shown on a single-line staff. The notation uses square neumes for breves and vertical strokes for semibreves. In example 1, part 'a.' shows a breve followed by a semibreve, and part 'b.' shows a breve with a punctum followed by a semibreve. In example 2, part 'a.' shows a breve followed by a semibreve, and part 'b.' shows a breve with two semibreves. In example 3, part 'a.' shows a breve followed by a semibreve, and part 'b.' shows a breve with two semibreves.

²⁸ “Que lo semejante ante su semejante, en valor o figura, o ante una mayor en valor o figura, no puede ser imperfecto.” La expresión « *quia similis ante similem non potest imperfecti* » es la tradicional desde la obra de Franco de Colonia, y se encuentra en la práctica totalidad de los tratados de música mensural. Con la expresión exacta que usa Domingo Marcos se encuentra en el *Ars cantus mensurabilis*, de Johannes de Muris, el tratado de Goscalcus en el Ms de Berkeley, en las *Expositiones tractatus practice cantus mensurabilis* de Prosdocimo de Beldomandi y en la *Declaratio musice disciplinae* de Ugolino de Urbieto.

²⁹ Es desde luego una irregularidad, pues obligaría a considerar que una de las pausas se altera, lo que no es admitido. En el Ejemplo 3 de la figura 8 se ilustra esta especial perfección de la breve, y más adelante, en los Ejemplos 11 y 15 se pueden encontrar otras muestras de estas dobles pausas.

³⁰ Los ejemplos de Domingo Marcos en su mayor parte constan de dobles líneas melódicas escritas una encima de la otra, pero sin constituir verdadera polifonía. En este tipo de ejemplos, en la transcripción separamos ambas voces de cada línea que se identificarán con la letra “a” la voz superior, y con la letra “b” la voz inferior.



Capítulo X. De la imperfección del breve

El breve en este tiempo e prolación es imperfecto en estas maneras. La primera si tiene semibreve menor cabe sí, atrás o adelante o figuras menores equivalentes a él. Así como dos mínimas o cuatro semimínimas o ocho corcheas o sus pausas. La segunda si entre dos breves están dos semibreves con un puntillo en medio, o si entre dos breves están dos pausas de semibreve con un puntillo en medio, o si entre dos breves están un semibreve e dos mínimas con un puntillo entre el semibreve e las mínimas. La tercera si entre dos breves uno negro e otro blanco, están dos semibreves, uno negro e otro blanco, o entre dos breves un semibreve e una pausa de semibreve. La quarta si está un longo con un semibreve atrás e otro adelante con puntos de división o sin ellos. Exemplo de todo:

[Fig.9]

[1]

a1. a2. a3. a4. a5. b1. b2. b3. b4. b5.

[2]

a1. a2. b1. b2. a3. a4. a5.

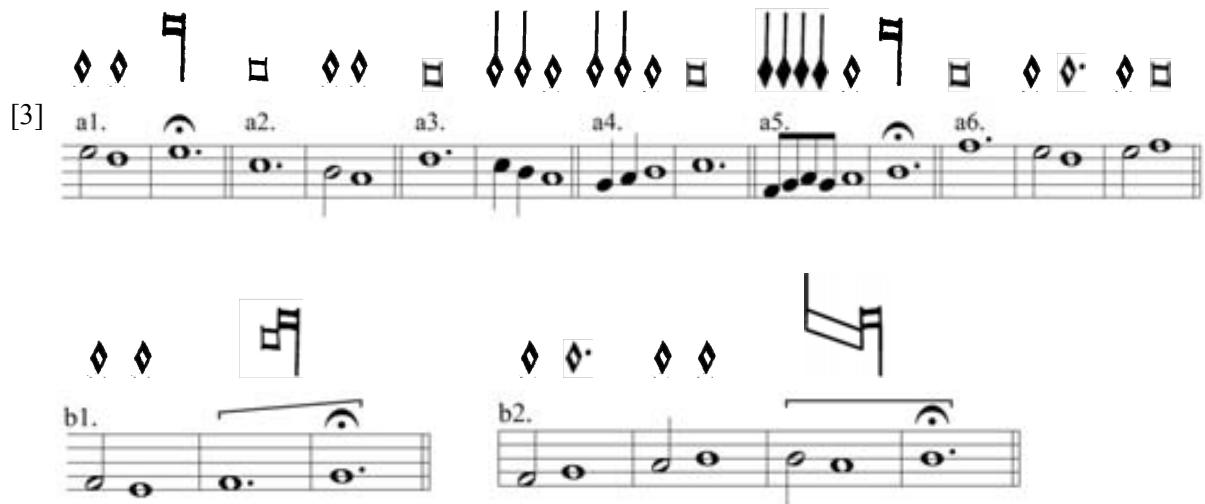
Capítulo XI. En quantas maneras altera el semibreve

[fol. a v-v] En este tiempo perfecto de prolación menor alteran los semibreves en estas maneras. La primera, si entre dos breves están dos semibreves sin punto de división, el segundo altera si son todos blancos o los semibreves solos, porque ninguna figura negra puede alterar. O si entre dos breves están dos semibreves, el primero en pausa et el otro en figura, altera el segundo. La segunda, si entre dos breves están dos mínimas o quattro semimínimas e luego un semibreve, altera el semibreve. La tercera, si semibreves mayores están ligados con breve o otra figura mayor, altera el segundo. La quarta, si están solos por sí de dos en dos ante breves o longos o máximas, o entre ellos o después dellos, ora sean semibreves menores en figura ora mayores, altera el segundo, mas en los semibreves mayores o comienza o acaba el número, por tanto no puede tomar dellos el breve ni el longo, salvo de los semibreves menores o de sus minutias, así como si después o antes del breve o longo están dos mínimas o quattro semimínimas e un semibreve, o si está un punto de división entre los semibreves. Exemplo:

[Fig. 10]

The musical example [Fig. 10] illustrates various ways to alter a semibreve (semibreve, breve, longa, maxima) in different rhythmic contexts. The notation is divided into two main sections, [1] and [2], each containing five examples (a1 through a5 or b1 through b2).

- Section [1]:**
 - a1.**: A semibreve (square) followed by a breve (diamond), a breve (diamond), a semibreve (square), a semibreve (square), a breve (diamond), a breve (diamond), a semibreve (square).
 - a2.**: A breve (diamond) followed by a semibreve (square), a breve (diamond), a breve (diamond), a semibreve (square).
 - b1.**: A breve (square) followed by a breve (diamond), a breve (square), a breve (diamond), a semibreve (square).
 - b2.**: A breve (square) followed by a breve (diamond), a breve (diamond), a breve (square).
 - a3.**: A breve (square) followed by a breve (diamond), a breve (diamond), a breve (square).
 - a4.**: A breve (square) followed by a breve (diamond), a breve (diamond), a breve (square), a breve (diamond), a breve (square).
 - a5.**: A breve (square) followed by a breve (square), a breve (square), a breve (square), a breve (square).
- Section [2]:**
 - a1.**: A breve (square) followed by a breve (square), a breve (square).
 - a2.**: A breve (square) followed by a breve (square), a breve (square).
 - a3.**: A breve (square) followed by a breve (square), a breve (square), a breve (square), a breve (square).



Capítulo XII. En quantas maneras se conosce el tiempo perfecto e prolación menor entera si caresce de señal

Este tiempo perfecto de prolación menor se conosce sin círculo por qualquier destos exemplos infra puestos. Et están distintos cada uno por sí de línea en línea, e van duplicados uno puesto encima de otro. Exemplo:

[Fig. 11]

Figura 11 displays three groups of musical examples, each with two variants (a and b), illustrating different ways to represent perfect time and incomplete augmentation in the absence of a signal (circular mark).

- [1]** Shows measures with vertical strokes (diamonds) and horizontal strokes (squares). Variant a has a circled 'o' below the first note. Variant b has a circled 'o' below the second note.
- [2]** Shows measures with vertical strokes (diamonds) and horizontal strokes (squares). Variant a has a circled 'o' below the first note. Variant b has a circled 'o' below the second note.
- [3]** Shows measures with vertical strokes (diamonds) and horizontal strokes (squares). Variant a has a circled 'o' below the first note. Variant b has a circled 'o' below the second note.

[4] a. b.

[5] a. b.

[6] a. b.

[7] a. b.

[8] a. b.

[9] a. b.

[10] a. b.

[11] a. b.

[12] a. b.

[13] a. b.

[14] a. b.

[15] a. b.

[16] a. b.

[17] a. b.

[18] a. b.

[19] a. ♡ ♦ ♦ ■ b. ♦ ♡ ♦ ■

[20] a. ▨ ♦ ■ ♦ ♦ ♦ ■ b. ■ ↘ ♦ ■ ▨ ♦

[21] a. ♦ ♦ ♦ ♦ ■ b. ■ ♦ ♦ ♦ ♦ ■

[22] a. ♡ ▨ ♡ ♦ ▨ b. ♡ ♦ ↗ ■ ■ ■

[23] a. ■ ♦ ♦ ■ b. ■ ■ ■ ■

[24] a. ♦ ■ ♦ ■ b. ■ ■ ■ ■

[25] a. ■ ♦ ♦ ■ ♦ b. ♦ ♦ ■ ♦ ■

[26] a. b.

[27] a. b.

[28] a. b.

[fol. a vi] **Capítulo XIII. Del tiempo imperfecto e prolación menor perfecta**

El tiempo imperfecto de prolación menor se señala con este semicírculo: C. Llámanle *aut sicut iacet*³¹ porque en el valor que tienen primero las figuras permanecen, e porque no hay alteras. Damos el compás en el semibreve, e cuéntanse los compases o semibreves de dos en dos hasta el fin, ca el numero es binario en todas las figuras. Vale la máxima dos longos, el longo dos breves, el breve dos semibreves, el semibreve dos mínimas, la mínima dos semimínimas, etc. E no hay alteras, ni punto de división, ni alteración ni de perfección. Exemplo:

³¹ Es decir, “o tal como aparece”. Es la denominación común en la teoría del XV para designar la *mensura* sin disminución. Ver R. DeFord, “On diminution and Proportion in Fifteenth-Century Music Theory”, p. 2. La definición de Tinctoris, en su *Difinitiorum musicae*, dice “Cantus ut jacet dicitur qui plane sine illa diminutione canitur.” También se usa el término para referirse a las notas que mantienen su valor sin disminución alguna: Prodoscimo de Beldomandi, *Tractatus practice de musica mensurabili*; el anónimo *Tractatus de musica figurata et de contrapuncto ab anonymo auctore*; Guilielmus Monachus, *De preceptis artis musice et practice compendiosus libellus*. En el siglo XIV el predecesor es Jacobus Leodensis, *Speculum musicae*, *Liber tertius*, quien lo usa en el contexto de la explicación de proporciones con un sentido general, no el restringido de Tinctoris. Es significativo como testimonio del cambio de medida que se da en la segunda mitad del siglo XV, el de Ramos de Pareja sobre el paso de la mensura de breve a semibreve: «Aliquando autem propter cantus nimiam diminutionem cantores mensuram, quae in brevi erat observanda, ponunt in semibrevi, et si erat in semibrevi tenenda, transferunt illam in minima taliter, quod iam pro maiori parte omnes tenent et scribunt in compositione pro hoc signo Θ vel hoc ε quod mensurae morula in minima teneatur integra [...] Si enim antiqui ponebant mensuram in brevi, in longa et quandoque in maxima, ita nos in brevi, semibrevi et aliquando in minima.» (*Musica Practica*, III.1.2), una transición que en tiempos de Marcos Durán ya se ha producido, y se expresa por ello de manera natural.

[Fig. 12]



Capítulo XIII

El tiempo imperfecto diminuto de prolación menor diminuta o imperfecta o de por meytad, se señala con este semicírculo et este rasgo por medio, así: \textcircled{C} o así: C2 o así: O2, salvo que en estos último e penúltimo ejemplos están señalados la prolación et el tiempo con el modo menor. O2, esta señal hallarás en la misa de *J'ay pris amours*³² et en la de *L'homme armé*,³³ y la de Johannes *Ut re*.³⁴ Está en costumbre de cantarse por meytad, mas el último señala el modo menor perfecto, el penúltimo el modo menor perfecto³⁵ con tiempo imperfecto e menor prolación. Llámanse de por meytad porque todas las figuras pierden la meytad del valor que tovieran si no hoviera rasgo o letra de algarismo.³⁶ Pasan las figuras mayores por las meno^[fol a vi-v]res. Damos el compás en el breve. Vale la máxima dos longos, el longo dos breves, el breve dos semibreves, el semibreve dos mínimas, la mínima dos semimínimas, *et sic de aliis*. Exemplo:

³² En el original *Je pris amor*. Se refiere a la canción de Busnoys de este título. Hay misas sobre este *cantus firmus* de Heinrich Isaac, y Marbriano de Orto.

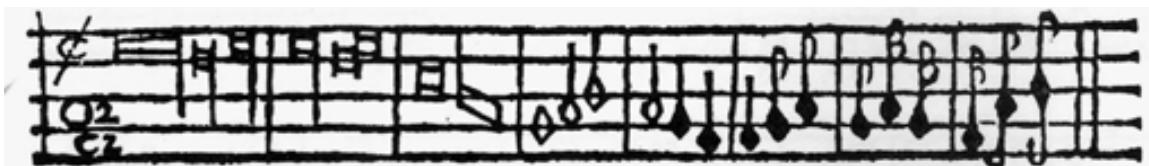
³³ En el original *L'omarme*. Puede referirse aquí a la versión de Ockeghem, que cita también Ramos de Pareja en su tratado (*Musica practica*, III.I.3) tratando de la división en tres partes de la semimínima.

³⁴ Parece ser la expresión general para las misas “super voces musicales”, es decir, con obligación de seguir las notas ordenadas del hexacordo. Así lo explica Pedro Cerone en su tratado de 1613: «También se puede nombrar el sujeto de la composición, como hizo Pedro Poncio, Pedro Vincio, y Morales, los cuales habiendo ordenado una Misa con la obligación de las seis voces musicales, le pusieron el título *Missa ut re mi fa sol la*. Otros pusieron *Missa super voces musicales*” (*El melopeo y maestro*, p. 688). Una misa *Ut re* anónima consta en los inventarios de Tarazona (véase O. Rees, “Roman Polyphony at Tarazona” p. 419). No se puede descartar en todo caso que en este punto Domingo Marcos se refiera de manera indirecta a Johannes “Utre[de]”, aunque en este caso faltaría el título de la pieza a la que se refiere, quedando citado solo el autor.

³⁵ Errata en el original, debería figurar “imperfecto”.

³⁶ Es decir, con número.

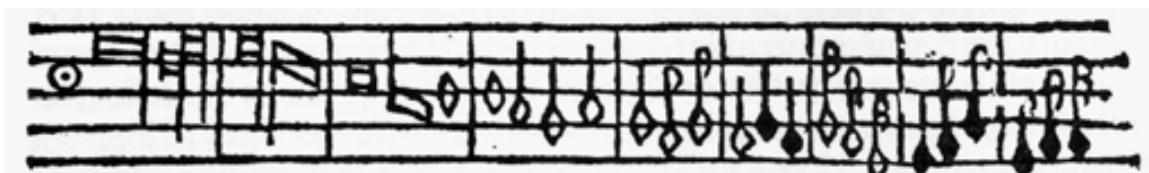
[Fig. 13]



Capítulo XV. Como se conoce el tiempo perfecto con prolación mayor

El tiempo perfecto de mayor prolación o prolación perfecta e ternaria se señala con círculo perfecto e un punto o centro en medio así: O o así: O3, que el tres de algarismo significa perfección de prolación. Vale la máxima dos longos, el longo dos breves, el breve tres semibreves, el semibreve tres mínimas, la mínima dos o tres semimínimas, *et sic de aliis*. También significa el primer señal el tiempo e prolación et el modo menor ternarios o perfectos, e alteran las mínimas e semibreves e breves. Damos el compás en la mínima o cada mínima vale un compás. E contamos los compases o mínimas de tres en tres. E alteran los semibreves entre los breves porque es el tiempo perfecto. E las mínimas entre los semibreves porque es prolación mayor, perfecta e ternaria. Algunos músicos, careciendo de teórica, quieren que todas las figuras sean perfectas. El tiempo perfecto de prolación mayor perfecta e ternaria diminuta se señala así: Ø o así: Ø3. El número e las alteras es todo uno como este otro, salvo que todas las figuras valen al doble menos, e pasa la figura mayor en lugar de la menor. Exemplo de los valores:

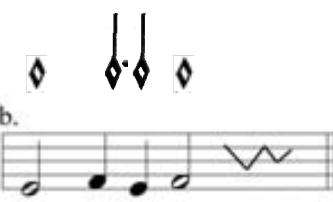
[Fig. 14]

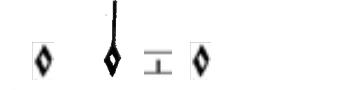


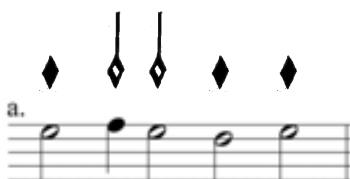
Exemplo de las alteras e conocimiento deste tiempo e prolación sin círculo:

[Fig. 15]

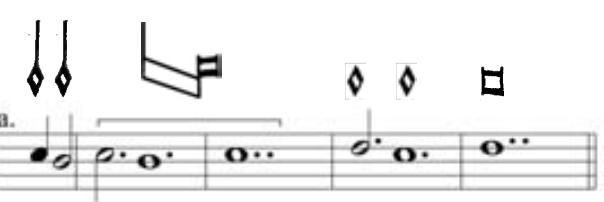
[1] a.  b. 

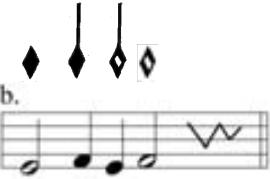
[2] a.  b. 

[3] a.  b. 

[4] a.  b. 

[5] a.  b. 

[6] a.  b. 

[7] a.  b. 

The image contains four groups of musical examples, each with two parts (a. and b.) and a short title above it.

- [8] Shows a series of rhythmic patterns. Part a. includes a sequence of eighth notes (diamonds) and sixteenth notes (squares). Part b. shows a similar pattern with a different grouping.
- [9] Shows a series of rhythmic patterns. Part a. includes a sequence of eighth notes (diamonds) and sixteenth notes (squares). Part b. shows a sequence of sixteenth notes (diamonds) and eighth notes (squares).
- [10] Shows a series of rhythmic patterns. Part a. includes a sequence of eighth notes (diamonds) and sixteenth notes (squares). Part b. shows a sequence of sixteenth notes (diamonds) and eighth notes (squares).
- [11] Shows a series of rhythmic patterns. Part a. includes a sequence of eighth notes (diamonds) and sixteenth notes (squares). Part b. shows a sequence of sixteenth notes (diamonds) and eighth notes (squares).

Capítulo XVI. Como se señala el tiempo imperfecto e prolación mayor

El tiempo imperfecto e prolación mayor perfecta e ternaria se señala con un [fol. a viii]
semicírculo e un puntillo o centro en medio, así: o con un tres de algarismo delante
así: C3. Este señal es propio de tiempo perfecto e prolación e modo menor perfectos.³⁷
Vale la máxima dos longos, el longo dos breves, el breve dos semibreves, el semibreve
tres mínimas, la mínima dos o tres semimínimas o dos corcheas blancas, la semimínima
dos corcheas negras, *et sic de aliis*. Cuéntanse las mínimas de tres en tres e cada mínima
vale un compás.

El tiempo imperfecto e prolación mayor perfecta e ternaria diminutos se señalan así: o así: C2 o así: C3.³⁸ El número es uno como en el antecedente superior inmediato, salvo
que pasan las figuras mayores por las menores, que todas pierden la meytad de su valor.
E alteran las mínimas entre los semibreves como en tiempo perfecto de prolación
mayor. Exemplo de los valores:

³⁷ Errata en el original, debería figurar “tiempo imperfecto”.

³⁸ Errata. Los dos signos correctos serían 2 y 3, tal como aparecen en el ejemplo musical de la propia figura 16.

[Fig. 16]



Capítulo XVII. De las reglas útiles del canto de órgano

Los números por quien la música mensurable, que consiste en canto llano,³⁹ contrapunto e canto de órgano, faze sus diferencias de mayoridad e menoridad, perfección e imperfección, son estos: ternario, perfecto o mayor, que son sinónimos; e binario, imperfecto o menor, *ad idem*.

Item en todo número ternario alteran las figuras menores entre sus mayores inmediatas. E alteran por defecto de figuras para cumplir el número ternario. En el número binario jamás hay alteras.

Item ninguna figura negra puede alterar ni aumentar, salvo disminuir.

Item mudado el color se muda el valor en todas las figuras, ca las figuras mayores si son negras pierden la tercia parte de su valor, e las menores la meytad.

Item en número ternario punto semejante ante su semejante en figura o valor, no puede ser imperfecto.

Item toda figura ternaria puede ser imperfecta *a parte ante* o *a parte post*, e *a parte ante* e *a parte post* de su figura menor inmediata o de sus figuras inferiores equivalentes a ella, salvo el breve o longo o máxima en tiempo perfecto e prolación menor, que si tienen semibreves mayores cabe sí, no pueden tomar dellos. Ca en los semibreves mayores por la mayor parte comienza el número o acaba.

Item el color en las figuras se muda por disminución o por evitar las alteras, ca ninguna figura negra puede alterar, o por cumplir el número ternario de figuras negras, o por quitar la perfección a las figuras ternarias o por aditamento de proporción. E las figuras mayores o ternarias, si son negras, pierden la tercia parte de su valor, e las menores la meytad. *Item* toda nota perfecta o ternaria vale tres de las subsequentes subjectas inmediatas a ella. E la nota imperfecta o binaria vale dos. Así que ninguna

³⁹ Aunque la inclusión del canto llano en esta lista incita a pensar en una interpretación rítmica de la música, es más adecuado entender que Domingo Marcos se refiere aquí al canto llano como música mensurable en tanto que está formada por intervalos o especies, que en efecto se expresan por números y por ello se puede medir.

precedente puede valer salvo dos, o tres quando más, excepto si alteran o pasan en proporción. Ca el valor ^[fol. avii-v] se pone a semejança del número, el qual será ternario o binario.

Item quando todas las bozes están señaladas con un mismo señal, podemos dar el compás por la mayor parte en el breve o semibreve o mínima, o pasar tres mínimas por un compás. En manera que daremos el compás en qual dellos quisiéremos.

Capítulo XVIII. De las diferencias del efecto del punto

Tenemos punto de aumentación, división, perfección, reducción, alteración. El punto de perfección e división e alteración, ni figura negra no se ponen salvo en número ternario o en figura ternaria. El punto de reducción e de aumentación se ponen así en binario número como en ternario. El punto de aumentación siempre aumenta la meytad del valor que vale la figura antecedente a quien se pone en esta manera. A la máxima acrecientale un longo, al longo un breve, al breve un semibreve, al semibreve una mínima, a la mínima una semimínima, a la semimínima una corchea, a la corchea una minaria, a la minaria una fussea. Et hemos de cantar el punto a do está su figura antecedente, la qual si está en regla, el puntillo se cantará en regla. E si está en espacio, el puntillo se cantará en espacio. En manera que siempre se cantará el puntillo en sonido igual de la figura antecedente. Et hémolo de puntar en espacio, porque es pequeño, que si estoviese en regla no se parecería,⁴⁰ e no podríamos juzgar si era punto o borrón, o se recomía el papel. Por tanto siempre lo hemos de puntar en espacio. *Item* cuando el puntillo aumenta, distintamente lo hemos de pronunciar con la garganta o con la expresiva, *quae quoquid scribitur, ut scribitur pronunciatur et ore perfetur, ut visu notabilium patet*.⁴¹ Exemplo destos dichos puntos, por modos, tiempos e prolaciones. E cuando vienen estos señales perpendiculares subalternos en alguna boz, significan que la cantemos, *semel ac sigillatim*⁴² por cada qual de ellas.

⁴⁰ Es decir, el punto se debe dibujar en el espacio, puesto que justo encima de la línea no se vería.

⁴¹ “Pues sea lo que esté escrito, se pronuncia como se escribe y se dice por la boca, y como tal las cosas notables se exponen a la vista”.

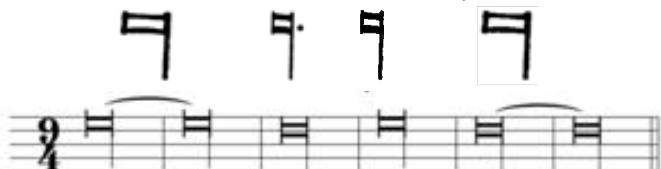
⁴² Por *semel et singillatim*, “una vez cada una”.

[Fig. 17a]

- [1] Punto de aumentación en todas las figuras⁴³



- [2] a. Punto de división en modo mayor



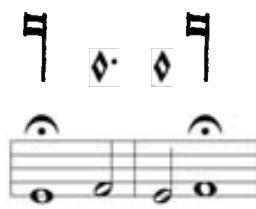
- b. Punto de división en modo menor



- [3] Punto de división en tiempo perfecto e prolación menor



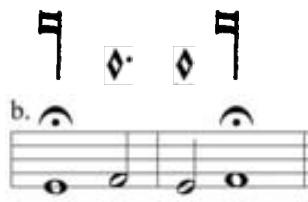
- [4] Et en prolación menor de tiempo perfecto



- [5]



- [6]



⁴³ La última figura, la “fusea”, no admite punto de aumentación, puesto que, siguiendo la explicación de Domingo Marcos, no existe figura menor siguiente que se le pueda sumar.

- [7] Punto de división en prolación mayor de tiempo perfecto

- [8] Punto de perfección en modo mayor perfecto

- [9] Punto de perfección en modo menor perfecto

[fol. a viii] [Fig. 17b]

- [1] Punto de perfección en tiempo perfecto de prolación menor

- [2] Punto de perfección en tiempo imperfecto de prolación mayor

- [3] Punto de reducción e alteración en prolación mayor

- [4] Punto de reducción y alteración en tiempo perfecto [de] prolación menor



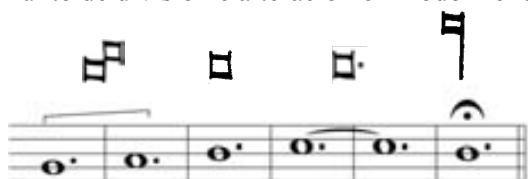
- [5] Punto de división e alteración en el modo mayor



[6]



- [7] Punto de división e alteración en modo menor perfecto



- [8] Punto de división e alteración en tiempo imperfecto de prolación mayor



- [9] Punto de división e alteración en tiempo perfecto e prolación menor



- [10] Punto de división e alteración en modo mayor perfecto



[11]

[12] Punto de división e alteración en modo menor perfecto

[13] Punto de división e alteración

c.

[14] Punto de división e alteración en modo mayor perfecto

a.

b.

[15] Punto de división e alteración en modo mayor e menor perfectos

a.

b.

[16] Punto de división e alteración en modo menor perfecto

a.

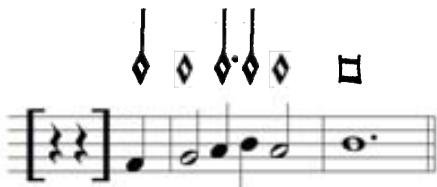
b.

[fol. a v iiiv] [Fig. 17c]

- [1] Punto de división e alteración



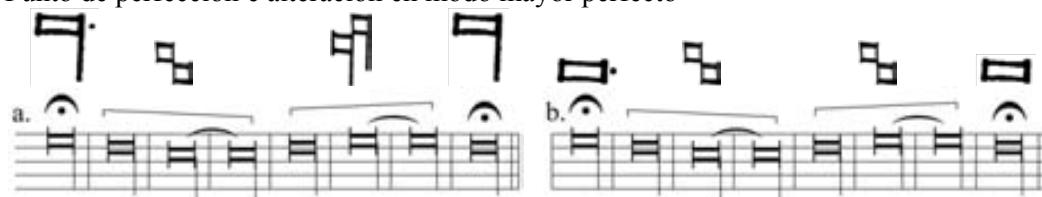
- [2] Punto de división



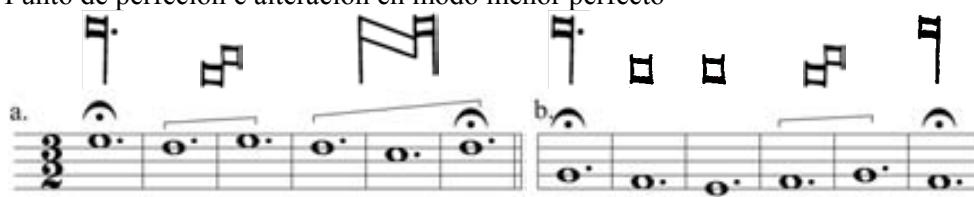
- [3] Punto de división e alteración en tiempo perfecto de menor prolación



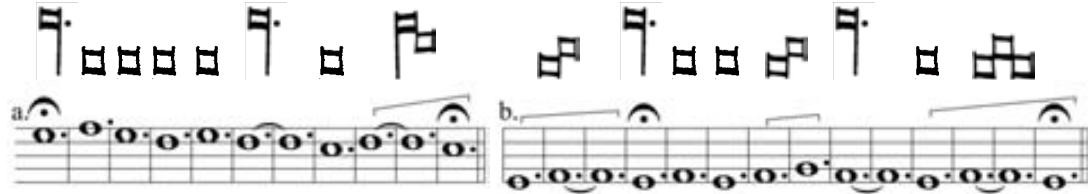
- [4] Punto de perfección e alteración en modo mayor perfecto



- [5] Punto de perfección e alteración en modo menor perfecto



- [6]



- [7] Punto de perfección e alteración en tiempo perfecto e prolación mayor⁴⁴

- [8] Punto de perfección e alteración en prolongación mayor

The image shows two musical examples labeled 'a.' and 'b.' Example 'a.' consists of a treble clef staff with a 2/4 time signature. It features a series of notes starting with a dotted half note followed by six eighth notes. The first eighth note has a vertical stroke through its stem, and the second has a horizontal stroke. The third eighth note is preceded by a vertical bar line. Example 'b.' shows a treble clef staff with a 2/4 time signature containing a sequence of eighth notes.

- ## [9] Punto de perfección e alteración

The image shows two musical examples. Example 'a.' consists of a soprano vocal line on a staff with a treble clef, featuring a mix of open and closed note heads. The lyrics 'O' and 'a.' are placed above the first and second notes respectively. Below the staff is a basso continuo line with a bass clef, consisting of eighth-note pairs. Example 'b.' shows a soprano line with open note heads and a basso continuo line with eighth-note pairs.

- ### [10] Punto de reducción de división e alteración

⁴⁴ En este ejemplo la pausa de breve final se reparte entre los dos últimos compases, y así equivale a la suma de una pausa de mínima y de semibreve imperfeccionada.

[11] Punto de reducción de división e de alteración



Capítulo XIX. Del compás que es, e de su división

Compás es la tardançā que hay de un punto de canto llano a otro, o de su valor. O es la tardançā que hay de una caída del golpe que damos con la mano a otra. O compás es igual quantidad de tiempo de caída a caída, yendo cantando hasta el fin del canto. Et en dando el golpe o caída *simul tempore*⁴⁵ inclusive comienza, e comenzamos a cantar.⁴⁶ E dámosslo en la prolación mayor o menor o en el tiempo, salvo si hay aditamento de proporción, ca entonces lo podemos dar en el modo mayor o menor. Divídese en compás llano o entero, et en partido o compasejo. En el compás llano o entero si está el canto señalado de por meytad, pasamos quatro míminas por un compás, e las otras figuras al respecto dellas. Et en el compás partido o compasejo, pasamos dos míminas por un compás, e los otros puntos ^[fol. b i] al respecto dellas. E llamámosle compás partido o compasejo porque es meytad del compás llano o entero, o diminutivo de compás, ca tanto tardamos en un compás llano en ir reposando, como en dos compasejos en ir apresurados. En el cantar por un compás o otro no hay diferencia, salvo en la división de la cantidad e tardançā del compás, et en todos los modos, tiempos e prolaciones podemos cantar por cualquier compás dellos, guardada la tardançā del compás llano et el valor de los puntos que sea al doble que en el compás partido.

Item es dividido el compás llano en quatro quartas partes. La primera comienza en principio cayendo el golpe, e *simul tempore* en cayendo comenzamos a cantar. La segunda es la meytad del tiempo que hay de que da el golpe hasta el levantar de la mano et en dando el golpe *successive sine mora*,⁴⁷ comenzamos a cantar. La tercera comienza

⁴⁵ “Al mismo tiempo”.

⁴⁶ El aspecto físico del movimiento de un elemento relacionado con la definición de compás, es característico de la teoría del siglo XV, antes de que en el paso al XVI, un cambio conceptual pase a definir el compás como *mensura* divisible en una o dos partes (véase R. DeFord, “On diminution and Proportion in Fifteenth-Century Music Theory”, p.8). Ramos de Pareja también explica el uso del pie y la mano como elementos que el cantante usa para definir el *pulsus* con su movimiento («Mensura enim, ut diximus, est illud tempus sive intervallum inter diastolen et systolen corporis eucraton comprehensum. De cuius inaequali alteratione insurgunt inaequales musicae proportiones, de quibus paulo post dicturi sumus. Cum igitur cantor recte et commensurate cantare desiderat, instar puluis istius pedem aut manum sive digitum tangens in aliquem locum canendo moveat.» *Musica practica*, III.1.2).

⁴⁷ En seguida, sin tardanza.

en levantando la mano *precise*, dura hasta que la tenemos alta, e comenzamos a cantar *simul tempore* en comenzando a alçar la mano. La quarta es de que comienza a abaxar la mano hasta que cae e cae e suena el golpe. Et en llegando la mano arriba *simul tempore* comenzamos a cantar et en dando el golpe *precise* comienza otro compás.⁴⁸

Item pártese el compás en dos partes iguales, porque no tardamos más de una a otra que de otra a otra. La primera comienza en dando el golpe *simul tempore* e dura hasta ya que queremos alçar la mano. La segunda comienza en comenzando a alzar la mano *simul tempore*, e dura hasta que da el golpe, et en dando *simul tempore* comienza otro compás, e así sucesivamente procede el canto por sus compases hasta el cabo.⁴⁹

Item el compás *est maximus certificator universalis in tota musica mensurabilis*,⁵⁰ e por su cierta certinidad⁵¹ le dezimos ser el freno de la música, porque nos refrena de no cantar desatinada ni desconcertada ni antojadizamente, sino por preceptos e cánones de música, por tanto en el cantar es muy principal guía *et quasi metrum sigillum atque mensura totius musice*.⁵² E como en la medicina tenemos la sangre ser tesoro de la vida, et el freno de los otros humores que los templa, e conserva e refrena, así el compás en música es tesoro e freno que la templa e concierta bien ordenada para cantar e tañer por sus compases por quien jamás hay desconcierto en números ni en consonancias. Por tanto en la teórica e práctica del compás e fugas, deben ser muy curiosos los preceptores para instruir, e los oyentes atentos, dóciles, e así complirán su deseo en lo adquirir e investigar siendo inventivos, fatigando sus juicios, *quia miserrimi ingenii est semper inventis uti maxime quia sciencie fuerunt invente per additamenta*.⁵³

⁴⁸ La manera de llevar el compás con la mano por tanto según Marcos Durán consiste en movimientos verticales del brazo, dividiéndose el movimiento de subida en dos mitades, y el de bajada en otras dos, para obtener el total de cuatro partes por compás que indica el autor.

⁴⁹ La tradición de dividir en dos mitades de la *mensura* es expresada por Gafurio (*Practica musice* II-1, comprándola con los latidos del corazón, como ya hizo antes Ramos de Pareja), y además el autor italiano destaca la novedad del concepto («Neoterici postremo rectae semibrevis temporis unius mensuram ascripserunt»), aunque vemos en la definición de la nota anterior que Ramos de Pareja ya contemplaba la misma metáfora, e incluso iba más allá al señalar que de las desigualdades del movimiento corporal surgen las desigualdades del compás. El mismo Gafurio, en su posterior *Angelicum ac divinum opus musice* (III-1) añade el símil de Ramos respecto a la equivalencia de las dos mitades con el movimiento sístole-diástole de los latidos o ascendente-descendente de la mano: «Nam secundo che la mensura del pulso humano se consydera in uno tempo diviso in duy moti: cioe in uno ascendentē & l'altro descendente: quali son dicti da Physici sistole & diastole: da Musici Arsis & thesis: così li Curiosi posteri hano ascripto la mensura de uno tempo sonoro a la semibreve aequale al tempo del pulso: & e distincto in duy moti aequali de tempo quali son dicati & applicati a doe minime». (véase también R. DeFord, “On Diminution and Proportion in Fifteenth-Century Music Theory”, p. 9 *passim*).

⁵⁰ “El compás es el máximo certificador en toda la música mensurable”.

⁵¹ Término hoy en desuso, su equivalente actual sería “certeza”.

⁵² “Y como la medida, sello y proporción de toda música”.

⁵³ “Que de pobre ingenio es siempre usar lo inventado, pues las ciencias fueron inventadas por suma”.

Capítulo XX. De las maneras de señalar los modos e tiempos e prolaciones

Hay diversas opiniones en señalar con cifras e caracteres el tiempo e modo pero lo más cierto es que toda cifra o figura ternaria denota perfección, e toda binaria imperfección. Así mismo hay diversas opiniones en el señalar de las proporciones, por tanto las remito particularmente a cada uno que las vea en su propio tratado.

[fol. b-v] Nota el modo común de señalar el tiempo con el modo O3. Este es modo menor perfecto con tiempo perfecto. O2 este es modo menor perfecto con tiempo imperfecto, tienen muchos costumbre de cantarlo como de por meytad.⁵⁴ E si las cifras o caracteres tienen rasgo por medio, el número es uno mismo, salvo que pasan las figuras mayores por el valor que antes del rasgo pasaban sus menores conjuntas inmediatas, e llamámosle pasar de por meytad o diminuto.⁵⁵ Exemplo: Ø, €, Ø3, Ø2, Ø, €3, €. Otras veces pasan en proporción según parece en algunas composturas.⁵⁶ Así mesmo hay dos prolaciones connumeradas e nombradas con sus tiempos: prolación mayor con tiempo perfecto, prolación mayor de tiempo imperfecto, prolación menor con tiempo perfecto e prolación menor de tiempo imperfecto. Exemplo: Ø, €, O, C.⁵⁷

Nota que no puede estar ni señalarse el modo ni prolación sin tiempo, mas el tiempo e prolación bien pueden estar e señalarse sin modo. E no puede señalarse ni estar el tiempo sin prolación, *nec e contra*.⁵⁸ Por tanto, si no hoviere más de un señal, significa e señala el tiempo e prolación. E si hoviese dos señales, la primera señala el tiempo e prolación, la segunda el modo menor, e si fuere ternaria será perfecto, e si binaria será imperfecto. Esta es la común opinión e más cierta, mas según quieren otros que haya tres señales, que se entiendan desta manera: que la primera señale el tiempo e prolación, la segunda el modo menor, la tercera el modo mayor. E has de comenzar a contar contra la mano izquierda hacia atrás como en el algarismo. Exemplo de todas estas maneras de opiniones:

⁵⁴ Es exactamente lo mismo que afirma Guilielmus Monachus en su tratado: «multi enim cantores accipiunt istud signum per medium.» (*De preceptis artis musicae*, VII-77)

⁵⁵ Es el concepto de disminución atribuido a Johannes de Muris (*Ars practica mensurabilis cantus secundum Iohannem de Muris*, hacia 1340), quien lo aplica por vez primera a las notas de los tenores. Éstas, en disminución, adquieren el valor de la inmediata inferior, “per medium” siempre excepto en el modo perfecto con tiempo perfecto, en que se hace “per tertium”.

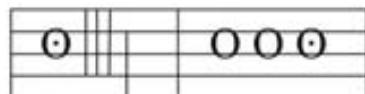
⁵⁶ Es el concepto de disminución genérico del siglo XV, lo que R. DeFord denomina “disminución mensural” en la que la mensura pasa de la semibreve a la breve. Pero no obstante, hay que advertir que Domingo Marcos deja testimonio de la aplicación práctica de una disminución “proporcional” en su tiempo (“según parece en algunas composturas”). Véase la discusión en el Capítulo III de nuestro trabajo.

⁵⁷ Tal como hizo Ramos de Pareja en su *Musica practica* (III.1.2), Marcos Duran enumera las combinaciones de disminución de Muris, y cierra el párrafo con los cuatro signos fundamentales en los cuales la pulsación es la semibreve.

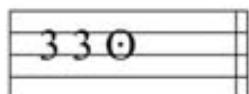
⁵⁸ “Ni al contrario.”

[Fig. 18a]

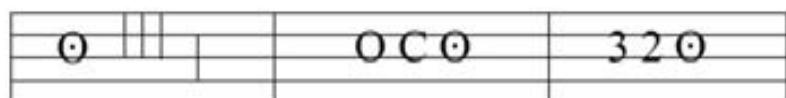
[1] Modo mayor e menor perfectos con tiempo perfecto e prolación mayor



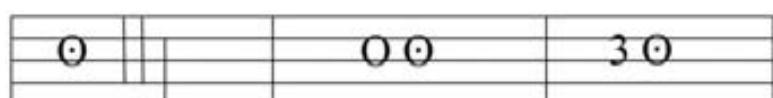
[2] Modo mayor e menor perfectos con tiempo perfecto e prolación menor (*sic*)



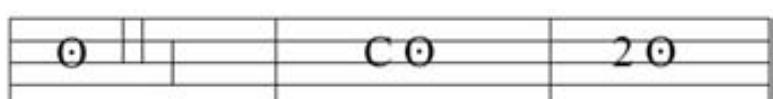
[3] Modo mayor perfecto e menor imperfecto con tiempo perfecto e prolación mayor



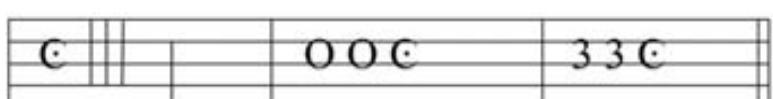
[4] Modo mayor e menor perfectos con tiempo perfecto e mayor prolación



[5] Modo mayor e menor imperfectos con tiempo perfecto e prolación mayor

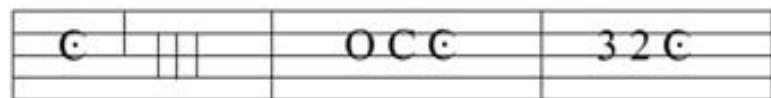


[6] Modo mayor e menor perfectos con tiempo imperfecto e prolación mayor

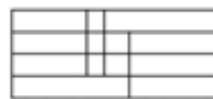


[Fig. 18b]

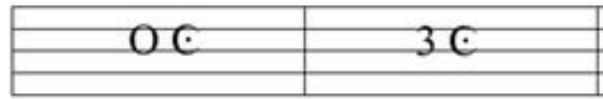
[1] Modo mayor perfecto e menor imperfecto con tiempo imperfecto e prolación mayor



[2] Modo mayor e menor perfectos



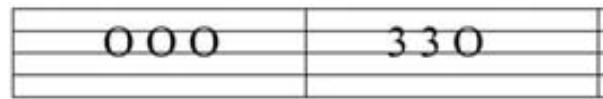
[3] Modo menor perfeto con tiempo imperfecto e prolación mayor



[4] Modo mayor perfecto e menor imperfecto con tiempo perfeto e menor prolación



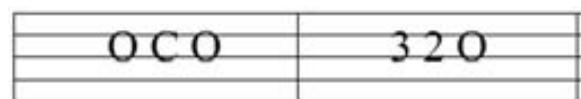
[5] Modo mayor e menor perfectos con tiempo perfeto e menor prolación



[6] Modo mayor perfecto e menor imperfecto con tiempo perfeto e prolación menor



[7] Modo mayor perfecto e menor imperfecto con tiempo perfecto e menor prolación



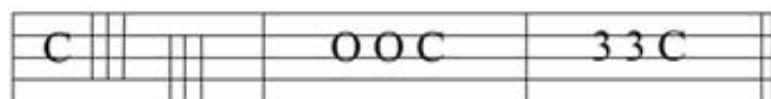
[8] Modo mayor e menor perfectos con tiempo perfecto e menor prolación



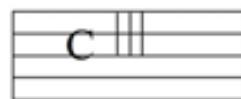
[9] Modo menor perfecto con tiempo perfecto e menor prolación



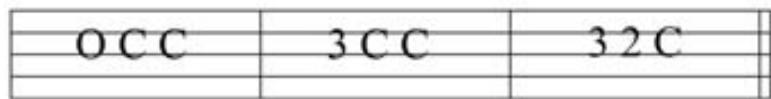
[10] Modo mayor e menor perfectos con tiempo imperfecto e menor prolación



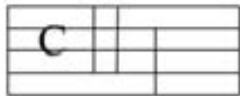
[11] Modo mayor perfeto e menor imperfecto con tiempo imperfecto e prolación menor



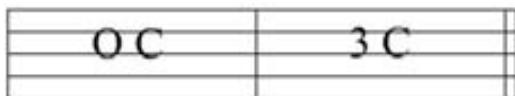
[12] Modo mayor perfecto e menor imperfecto con tiempo imperfecto de prolación menor



[13] Modo mayor e menor perfectos con tiempo imperfecto de prolación menor



[14] Modo menor perfecto con tiempo imperfecto e menor prolación



[fol. b ii-v] **Capítulo XXI**

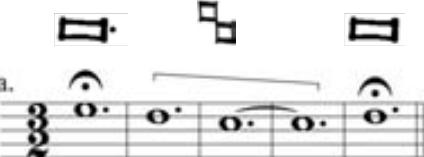
Quando quiera que no hay señal de modo mayor o menor o no están puntadas las figuras, ¿a quién cualquiera destos modos se atribuye? Que todo es imperfecto, ca no se ponen las señales, salvo por el número e valor de los modos, que si es el modo menor perfecto, ha de venir cabal el número del valor de los breves de tres en tres para perfeccionar al longo. ¿E si es imperfecto?, de dos en dos. Así mesmo, si es el modo mayor perfecto, han de venir los longos de tres en tres. E si es imperfecto, de dos en dos.⁵⁹

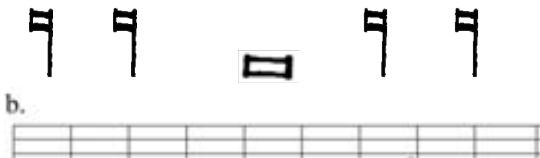
Item en el modo mayor perfecto alteran los longos entre las máximas, et en el menor perfecto, los breves entre los longos, et en tiempo perfecto, los semibreves entre los breves, et en la prolación mayor, las mínimas entre los semibreves.

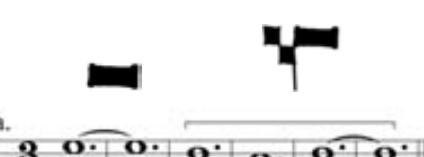
El modo mayor perfecto se puede exemplificar en estas subscriptas maneras en que alteran algunos longos entre las máximas:

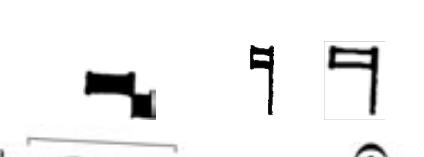
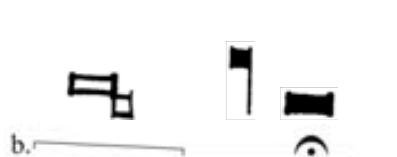
⁵⁹ Sigue Domingo Marcos la misma idea de Ramos de Pareja, de reconocer mensuración imperfecta como la natural cuando no hay señal que indique lo contrario (*Musica practica*, III.I.3. Véase el apartado “La lectura de la música mensural en la *Sumula*” en el capítulo III de nuestro estudio).

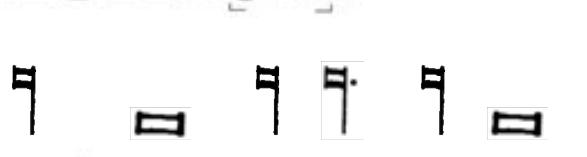
[Fig. 19]⁶⁰

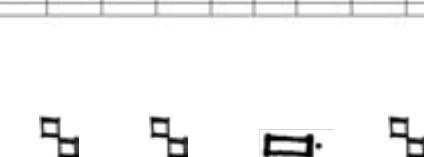
[1] a.  b. 

[2] a.  b. 

[3] a.  b. 

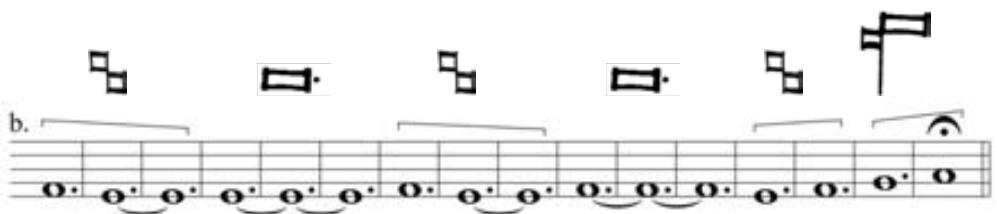
[4] a.  b. 

[5] a.  b. 

[6] a.  b. 

[7] a. 

⁶⁰ En la transcripción de este ejemplo, como en el siguiente, optamos por una reducción en la que equivale la longa a un compás, para simplificar la lectura.



El modo menor perfecto se puede exemplificar en estas subscriptas maneras, en que alteran los breves entre los longos si son blancos:

[Fig. 20]⁶¹

[1] a. 	b.
[2] a. 	b.
[3] a. 	b.
[4] a. 	b.
[5] a. 	b.

⁶¹ Mantenemos para este ejemplo la equivalencia de longa a un compás.

The image contains five pairs of musical staves, labeled [6] through [10], each showing two variants (a. and b.) of a syncopation pattern. The patterns involve note heads and vertical stems on a five-line staff.

- [6] a. shows a note head on the first line with a stem pointing down, followed by a note head on the third line with a stem pointing up. b. shows a note head on the third line with a stem pointing down, followed by a note head on the first line with a stem pointing up.
- [7] a. shows a note head on the second line with a stem pointing down, followed by a note head on the fourth line with a stem pointing up. b. shows a note head on the fourth line with a stem pointing down, followed by a note head on the second line with a stem pointing up.
- [8] a. shows a note head on the second line with a stem pointing down, followed by a note head on the third line with a stem pointing up, then a note head on the first line with a stem pointing down. b. shows a note head on the first line with a stem pointing down, followed by a note head on the third line with a stem pointing up, then a note head on the second line with a stem pointing down.
- [9] a. shows a note head on the second line with a stem pointing down, followed by a note head on the third line with a stem pointing up, then a note head on the fourth line with a stem pointing down, then a note head on the fifth line with a stem pointing down. b. shows a note head on the fifth line with a stem pointing down, followed by a note head on the fourth line with a stem pointing up, then a note head on the third line with a stem pointing down, then a note head on the second line with a stem pointing down.
- [10] a. shows a note head on the second line with a stem pointing down, followed by a note head on the third line with a stem pointing up, then a note head on the fourth line with a stem pointing down, then a note head on the fifth line with a stem pointing down. b. shows a note head on the fifth line with a stem pointing down, followed by a note head on the fourth line with a stem pointing up, then a note head on the third line with a stem pointing down, then a note head on the second line with a stem pointing down.

Capítulo XXII. Qué cosa es síncopa

Sincopa est quasi ablatio vel remotio figure vel note de medio temporis vel mensure; vel sincopa est interpositio quasi quies media suspensa, in medio temporis facta.⁶² O síncopa es quando en medio de un compás cantamos otro o más. E va suspenso desde la meytad del primer compás. E al fin entérase con otro me^[fol. b iii]dio ante del postrimero punto o compás. Item tenemos síncopa al contar y al cantar. E al contar y cantar.⁶³ Exemplo:

⁶² “Es casi llevarse, o remover una figura o nota de mitad del tiempo o compás, o síncopa es la inserción de un silencio casi medio suspendido, hecho en medio del tiempo.”

⁶³ Errata. La segunda repetición debería decir “al cantar y contar”.

[Fig. 21]⁶⁴



E porque en las composturas que llevan cánones que son *sepe atque sepissime preter intentionem*,⁶⁵ al albedrío del componiente fuera de cánones y estilo de música, no quise entremeterme a los particularizar, ca el que los inventa es tenudo⁶⁶ a los manifestar.

Capítulo XXIII. De las fugas e caças

Fuga o caça dezimos en la música, quando una boz o especie va contrahaziendo los pasos o melodía de otra en especie imperfecta de contrapunto, dexando pasar un compás, o dos, o más. E va una boz diciendo lo mismo, o quasi, que la otra, guardando que en el proceder no se toquen en especies perfectas, hasta en fin de la fuga o caça.

⁶⁴ Retornamos a partir de este ejemplo a la equivalencia anterior de breve a compás.

⁶⁵ "Son a menudo, o muy a menudo por accidente", es decir, más allá de la intención del autor. Véase en Tomás de Aquino, *Summa Teologica* II-II q. 59, a. 2: "In his autem quae sunt propter finem, per se dicitur aliquid quod est intentum, per accidens autem quod est praeter intentionem."

⁶⁶ Del verbo Tener, «regularmente se junta con el verbo Ser, y significa estar obligado, o precisado. Es antiquado.» (*Diccionario de Autoridades*, Tomo VI)

Capítulo XXIII. De las alteras

Alterar es medio por medio doblar, acrecentando el valor a cualquiera figura de manera que si valía un compás, valga dos. E si valía dos, que valga quatro, *et sic de aliis numeris, quia hec dictio alter semper dicitur de duobus, inde altera.*⁶⁷

Fázense las alteras por defeto de figuras para complir el número, al qual tienen las alteras por subjecto. E fázense en todo número ternario y en toda perfección, en la qual alteran los puntos menores entre sus mayores, donde tenemos regla y documento infalible en modo mayor y menor perfetos, y en tiempo perfeto de mayor o menor prolación, y en prolación mayor. Si entre dos figuras mayores hoviere dos menores sin punto de división, o sin mudar el color, o que el segundo esté señalado con pausa, o de figuras minutias, o que sean de diversos colores, o que todos sean negros, siempre el segundo altera e jamás el primero. Así mismo, si están dos menores ante del mayor, altera el segundo. Figuras mayores son las ternarias, por respecto de sus menores. Las menores son sus subjectas inmediatas, así en modo como tiempo y prolación. Exemplo de algunas alteras, e de otras quedan puntadas en sus propios lugares; estos exemplos con los otros bastan para introducción del conocimiento de las alteras.

[Fig. 22a]

The figure consists of three numbered sections, each with two parts (a and b), illustrating rhythmic patterns on a staff.
 [1] Shows patterns with vertical stems and small squares. Part (a) shows a vertical stem followed by a square, then another vertical stem. Part (b) shows a square followed by a vertical stem.
 [2] Shows patterns with vertical stems and horizontal strokes. Part (a) shows a vertical stem with a horizontal stroke, followed by a vertical stem with a horizontal stroke, then a vertical stem with a horizontal stroke. Part (b) shows a vertical stem with a horizontal stroke followed by a square, then a vertical stem with a horizontal stroke.
 [3] Shows patterns with vertical stems and dots. Part (a) shows a vertical stem with a dot, followed by a square, then a vertical stem with a dot. Part (b) shows a square followed by a vertical stem with a dot.

⁶⁷ “Y así con los otros números, porque lo que llamamos “altera”, siempre se refiere a parejas, de ahí *el otro*”, se entiende, el otro miembro de un par.

[4]

[5]

[fol. b iii-v] [Fig. 22b]

[1]

[2]

[3]

[4]

[5]

Capítulo XXV

La figura mayor en todo número ternario es diminuta o imperfecta de su menor subjeta inmediata, o de sus inferiores a ella equivalentes, e no le puede quitar más ni menos de quanto ésta su menor inmediata vale.

Item la prolación mayor mudiase en menor e al contrario.

Item de la proporción es mudar ternario número en binario e al contrario. E por la mayor parte disminuye y no acrecienta.

Item los tonos en el canto de órgano se conocen en el Tenor, porque se ha en lugar de canto llano. E por eso se dice Tenor, que todas las bozes tienen en él fundamento, que dependen de él *mediate vel imediate*,⁶⁸ y él tiene a todas. E como el canto de órgano no es sino contrapunto puntado, el qual va sobre el canto llano, así todas las bozes del canto de órgano van y se fundan sobre el Tenor. *Et ideo dicitur tenor a tenendo, quia omnes voces tenet atque sustentat.*⁶⁹ Esto contenido en esta *Súmula* verás, exemplificado en las composturas del canto de órgano compuestas y aprobadas por hombres científicos asaz expertos.

Item en el puntar las figuras del canto de órgano en todas las bozes has de tener tal aviso que si ser pudiere no salgan las plicas ni los puntos de las cinco reglas, antes muda la clave porque no lleguen al renglón de la letra. E faz como los puntos que han de estar en regla que les pase la regla por medio. E los que han de estar en espacio, que tengan todo el cuerpo en espacio. E los blancos de todos los puntos y las distancias de uno a otro iguales, porque sea la obra muy cantable.

Item siempre o por la mayor parte nos hemos de anticipar a fazer las mutanças, porque como pasamos tan presto las figuras, si no nos anticipamos no nos podemos tan bien recoger a mudarnos, y es de más suficiencia y pasa más adornada la melodía con la solfa según verás en la práctica.

Item la letra ordenamos *servatis servandis*⁷⁰ como en el canto llano. Algunas veces pasa la melodía de cada boz haciendo su melodía o “pneuma” en bozes que puede entrar letra, pero esto se sufre en disminución por la brevidad de las figuras, que en las figuras mayores no se sufre este modo de proceder.

*Explicit ad laudem Dei, cui honor et gloria nunc et imperpetuum.*⁷¹

⁶⁸ “Directa o indirectamente”.

⁶⁹ “Y por ello le llaman Tenor, de sosteniendo, porque todas las voces soporta y sustenta.”

⁷⁰ “Respetando o guardando lo que se deba”.

⁷¹ “Acaba en alabanza a Dios, para quien honor y gloria, ahora y siempre”.

Capítulo I. De las especies del contrapunto quántas y quáles son, y de su división, así por las deducciones⁷² como por el viso

En el contrapunto tenemos estas trece especies:⁷³ *unisonus*, .iii. .v. .vi. .viii. .x. .xii. .xiii. .xv. .xvii. .xix. .xx. .xxii. Son tripartidas en: simples, compuestas y sobrecompuestas o decompuestas. Simples son estas quatro: *unisonus*, .iii. .v. .vi. Compuestas estas quattro: .viii. .x. .xii. .xiii. Sobrecompuestas o decompuestas estas cinco: .xv. .xvii. .xix. .xx. .xxii. *Item* del *unisonus*^[fol. b iv] se compone la .viii. de la .iii. la .x. de la .v. la .xxii. de la .vi. la .xiii. de la .viii. se compone la .xv. de la .x. la .xvii. de la .xii. la .xix. de la .xiii. la .xx. de la .xv. la .xxii. *Item* las simples de sus compuestas distan por un diapasón, las compuestas de las sobrecompuestas o decompuestas por otro diapasón. E de las sobrecompuestas a las simples por bisdiapasón. Así que la componiente de la compuesta dista por un diapasón. Et en el ordenar del contrapunto y en la composición suya puntado por las figuras del canto de órgano, las mismas reglas y orden que guardamos a las especies simples, guardamos a las compuestas y sobrecompuestas.

Capítulo II. De la subdivisión de las especies

Item son partidas en siete perfectas y seis imperfectas. Perfectas son estas: *unisonus*, .v. .viii. .xii. .xv. .xix. .xxii. Imperfetas estas: .iii. .vi. .x. .xiii. .xvii. .xx.⁷⁴ Estas trece especies son consonantes, concordantes y verdaderas. Disonantes, discordantes y falsas son estas nueve: .ii. .iii. .vii. .ix. .xi. .xiii. .xvi. .xviii. .xxi.⁷⁵ Estas pasan en síncopas y

⁷² Como se indicó más arriba, se designan en el texto impreso las “deducciones” como “CC”.

⁷³ La teoría del contrapunto comienza en la *Sumula* con la exposición de las unidades básicas en la tratadística de esta época: las especies como parejas de notas que forman un intervalo. La máxima expresión del carácter fundamental del intervalo en el pensamiento armónico del momento vendría representado en las completas exposiciones ejemplos de movimientos interválicos para parejas de voces discanto-tenor de Tinctoris (*Liber de arte contrapuncti*, 1477), en la tradición heredada de las extensas explicaciones de Ugolino de Urbieto (*Contraponcto*, 1412). Son los años de la *Sumula*, no obstante, los que comienzan a ver en los tratados teóricos una relajación de ciertas normas contrapuntísticas que apuntan en la dirección de un cambio de pensamiento en la dirección de dar importancia equivalente al resto de voces de la polifonía, y con ello un aumento de la presencia de la triada armónica como unidad autónoma en la teoría de la composición. Véase al respecto por ejemplo B. Rivera, “Harmonic Theory in Musical Treatises of the Late Fifteenth and Early Sixteenth Centuries”, p. 81 y ss. Más adelante en la *Sumula* vamos a ir encontrando indicios de estos cambios, a pesar del conservador inicio de esta sección de contrapunto.

⁷⁴ Por lo que se refiere a la problemática consideración de las sextas, Marcos Durán se alinea junto a la tendencia mayoritaria del momento, que considera este intervalo como consonancia imperfecta. Únicamente Ramos de Pareja antes de él, y más tarde Ludovico Fogliano, definirán la sexta como consonancia sin más. Según Ramos (*Musica practica*, I.II.1): «Ut autem inconsonum sciamus evitare, consonum vero eligere, dicemus discrepantes voces esse tres, videlicet secundam, quartam, septimam; secunda vero maior aut minor, quia tonus aut semitonium; quarta similiter, quia diatessaron aut tritonus; septima eodem modo, quia heptas maior aut minor. Sed concordantes sunt unisonus, tertia, quinta, sexta, octava.»

⁷⁵ En la discutida clasificación de la cuarta entre los teóricos, Marcos Durán se sitúa al lado de Tinctoris y Gafurio, considerando este intervalo disonante, frente al grupo inmediatamente posterior de teóricos que por contra considerarán la cuarta como consonancia perfecta, desde Pietro Aron hasta Salinas (con la excepción de Glareano). El mismo Salinas será el primero en establecer la equivalencia de cuarta y quinta por su identidad como inversiones dentro de la octava (*De musica*, II-XV): «Sed si consonantiae componantur cum alijs consonantijs, fieri aliud consonantiae genus. Et sciendum est, quod Diapente ex

cláusulas en que la meytad son falsas. También pasan en disminución, que por su brevedad de tiempo en pasar presto no las sentimos. En estas figuras sujetas se contienen las especies perfectas e imperfectas las quales son verdaderas. E luego las falsas tras ellas.

[Tabla 1]

	Perfectas	Imperfectas	Perfectas	Imperfectas	Estas dos figuras contienen universalmente todas las especies e bozes así para las deducciones como para el viso.	
Simples	19 ⁷⁶	3	5	6		
Compuestas	8	10	12	13		
Sobrecompuestas o decompuestas	15 22	17	19	20		
	Todas estas son consonantes, concordantes e verdaderas.					
	2, 4, 7, 9, 11, 14, 16, 18, 21. Todas estas son disonantes, discordantes e falsas sonando solas por sí.					

[fol. b iv-v] **Capítulo III. Quántas maneras hay de contrapunto**

Contrapunto quiere decir que va un punto contra otro. Esto se entiende principalmente en las especies perfectas, que si el canto llano acaba la fuga descendiendo, el contrapunto ha de corresponder al fin sobiendo, e al contrario.

Item tenemos contrapunto llano, partido y disminuido. Llano es quando a cada compás o punto de canto llano damos otro de contrapunto. Partido es quando sobre un punto de canto llano damos dos especies de contrapunto. Disminuido es quando sobre un punto de canto llano pasamos inclusive de tres especies adelante quantas disminuyendo bastaren en un compás, guardando las condiciones de las reglas siguientes.

simplicibus solum componitur cum Diatessaron, ex quibus fit Diapason, sicut dupla ex sesquialtera, et sesquitertia.» Y más adelante en el capítulo XXV: «Et multo manifestius experimur Diapente, et Diatessaron esse tanquam germanas gemellas eodem partu aeditas a Diapason; et solum quantitate differre, quoniam altera minor, altera maior sit.» La práctica del fabordón con su insistencia en el uso de cuartas paralelas podría ser la causa de esta “rehabilitación” de la cuarta como consonancia, dado que al no pertenecer a las consonancias perfectas, era perfectamente lícito usarlas en paralelo en esa técnica. Ver al respecto S. Gut, “La Notion de Consonance chez les Theoriciens du Moyen Age”, p.22 y ss. De hecho, el propio Marcos Durán admite la posibilidad de ubicar el intervalo de cuarta por encima de una quinta justa, con lo que se completa una octava entre las tres voces (fol. b v^y).

⁷⁶ Debería figurar “1”.

Capítulo III. De las reglas universales para todos los contrapuntos ordenados por las especies consonantes y concordantes

Has de comenzar y acabar contrapuntando solo en especie perfecta y la más alta que pudieras alcançar sobre el canto llano. E si hay dos contrapuntantes o más, no se guarda esta regla, salvo aguardarse concertadamente unos a otros según adelante se afirma en la composición.⁷⁷

Item no darás dos especies perfectas semejantes *inmediate* una tras otra, salvo en síncopa, o mediante pausa entre perfecta y perfecta semejantes. O una perfecta encima del canto llano e aquella misma debaxo.⁷⁸ De las especies imperfectas puedes dar dos o tres o más que sean semejantes o diversas, acudiéndole con sus perfectas más propincuas, dando a las terceras quintas, a las sextas octavas, *et sic de aliis*. E las perfectas darás contrarias al canto llano, que si el canto llano acabare descendiendo, que el contrapunto quede sobiendo, e al contrario.

Item, ordena el contrapunto de las especies o bozes más cercanas en especial en los Tipes, e fuye las remotas salvo por fazer diferencia, o mudar de salto en disjuntas. *Item* no des *mi* contra *fa*, ni *fa* ni *fa* contra *mi* en especie perfecta, porque se guarde la verdadera composición del *unisonus*, diapente y diapasón, e de sus compuestas y

⁷⁷ Es lo mismo que ya había aceptado Tinctoris en su *Liber de arte contrapuncti* de 1477 (III-1): «Praeterea nonnulli, quibus assentior, dicunt non esse vitiosum, si, multis super librum canentibus aliqui eorum in concordantiam desinant imperfectam.» Hay que advertir en la expresión de Marcos Durán la equivalencia de “contrapuntantes” con el término usado por Tinctoris: “multis super librum canentibus”. En ambos casos se significa el hecho de que los cantantes realizan improvisadamente sus partes individuales sobre una melodía dada, y esta circunstancia puede favorecer una cierta flexibilidad y permisividad en cuanto a las sonoridades tradicionalmente aceptadas. Por otra parte, la admisión de otras sonoridades además de las consonancias perfectas como final de cláusula es signo de modernidad y de la presencia cada vez más aceptada de sonoridades triádicas en la teoría musical de principios del XV. La importancia de la polifonía improvisada queda clara cuando comprobamos por ejemplo la insistencia de Ramos de Pareja en mantener la regla de “empezar y acabar en consonancia perfecta o en unísono”, pero referida al caso de la polifonía escrita: «Nunc autem, quoniam super datum cantum *organizare* curamus, quasdam regulas breves antiquorum prius inseremus, quarum prima est: Inchoandum et finiendum est in specie perfecta aut in unisono.» (*Musica practica*, II.I.1). Gafurio se expresa en la misma línea, refiriéndose al contrapunto, pues para él la regla de comenzar y acabar en consonancia perfecta es arbitraria, siendo en todo caso más importante la perfección en los finales que en los principios: «Prima enim regula est quod principia vniuersitatis cantilenae sumantur per concordantias perfectas videlicet vel in vniuersum: vel in octauam: vel in quintamdecimam: seu etiam in quintam ac duodecimam: quas et si perfectae minime sint: ipsa tamen suauiore sonoritate perfectis ascribunt. Verum hoc primum mandatum non necessarium est: sed arbitratum: namque perfectionem in cunctis rebus non principijs sed terminationibus attribuunt. Inde et imperfectis concordantijs cantilenarum exordia Plerique instituerunt. vt his exemplaribus comprobatur.» (*Practica musice*, III-3). Diego del Puerto comienza su capítulo del contrapunto con las especies e inmediatamente cita la misma regla que Marcos Durán: «Incepturni sumus contrapunctum in specie perfecta et voce altiori hoc est in valentibus.» Y explica que a menudo para los cantores empezar con consonancias imperfectas, parece una medida arbitraria, pues si alguien comienza con especie imperfecta, inmediatamente los demás creen que es lícito hacer lo mismo: «Illi multotiens arbitratum videtur cantoribus quae si aliquis incipiat ab imperfecta cito potest ingredi imperfecta.» (*Portus musice*, “De contrapuncto”).

⁷⁸ De lo que por supuesto resultarían disonancias como un intervalo de novena entre las voces extremas para el caso de dos quintas, o una séptima para el caso de dos cuartas.

sobrecompuestas. *Item* si el canto llano unisonare, ha de andar el contrapunto e al contrario.

Item para cantar contrapunto concertado a dos o tres o quatro voces, has de mirar que no se toque una boz con otra en especie falsa, así como en segunda, séptima, nona, undécima, etc., salvo en disminución *gradatim*, o síncopa o cláusulas, las cuales sin ellas no se pueden fazer.

Capítulo V. En qué partes has de clausular comúnmente

Las cláusulas en los tonos maestros farás en el punto final, e cinco puntos encima inclusive. Et en los discípulos también en el punto final, e quattro puntos debaxo inclusive. E universalmente en todos los tonos do fazen su asiento, o en fin de fuga. Nota que en el primer tono y segundo puedes fazer sus cláusulas en cualquier signo ^[fol. b v] que tenga esta boz: *re*, si fazen en ella asiento e cabo de fuga, et en el tercero e quarto en cualquier signo que haya *mi*. En el 5 e 6 en cualquier signo que haya *fa*. En el séptimo e octavo en cualquier signo que haya *ut*.

Capítulo V [bis]. De las reglas e manera de proceder en el contrapunto del viso, e la causa por que le dezimos del viso⁷⁹

El contrapunto del viso⁸⁰ se llama así porque quando por él contrapuntamos, vamos cantando e contando a la vista por cinco reglas, no saliendo dellas, que por una regla por esta causa no podemos contrapuntar. E por tanto fue constituido sobre cinco reglas. Tiene por subjecto un diapasón sobre que se funda, porque lo cantamos viii donde lo contamos. E cuando dize adelante en las reglas arriba o abaxo, entiéndese del canto llano, has lo de praticar así: *unisonus* al contar, es viii al cantar; iii encima al contar, es x al cantar, *et sic de aliis*. E has de saber que tenemos *unisonus* simple e compuesto. Simple es quando el canto llano e contrapunto están iguales en un sonido. Compuesto es quando se canta octava donde se cuenta.

⁷⁹ Este capítulo se vuelve a numerar erróneamente como quinto, igual que el precedente. Mantenemos el error para un más fácil cotejo con el original.

⁸⁰ No se debe confundir con el contrapunto “por uso”, que señalan otros autores del momento, como el anónimo autor del manuscrito sevillano del Escorial. La tradición de “cantar por uso”, rastreable desde la obra de Beda el Venerable hasta los tratados de Johannes de Grocheo (hacia 1300) presenta matices diferenciados y se debe asimilar al canto de personas no educadas en la teoría musical, incluso llega a ser calificado este canto por algún autor como música “vulgar”. Al respecto, véase por ejemplo E. Ferand, “Sodaine and Unexpected Music in the Renaissance”, p.20 y ss.

Capítulo VI. Para contrapuntar bozes primas altas o de niños sobre bozes mudadas, así por lo alto como por lo baxo

Unisonus compuesto es .viii.⁸¹ .iii. encima es .x.; .v. encima es .xii.; .vi. encima es .xiii.; .viii. encima es .xv.; .x. encima es .xvii.; .xii. encima es .xix.; .xiii. encima es .xx.; .xv. encima es .xxii.; Praticarlo has así: *unisonus* compuesto sobre el canto llano al contar es .viii. encima al cantar; .iii. encima al contar es .x. al cantar; .v. encima al contar es .xii. al cantar; .vi. encima al contar es .xiii. al cantar, *et sic de aliis*. *Item* para lo baxo: *unisonus* compuesto es .viii.; .iii. debaxo es .vi. encima; .iiii. debaxo es .v. encima; .vi. debaxo es .iii. encima; .viii. debaxo es *unisonus* simple; .x. debaxo es .iii.; .xii. debaxo es .v., etc. Praticarlo has así: *unisonus* compuesto al contar es .viii. al cantar; .iii. debaxo del canto llano al contar es .vi. encima al cantar; .iiii. debaxo del canto llano al contar es .v. encima al cantar. E por esta orden procederás en las otras especies, e por este modo contrapuntarán una boz mudada con otra o una boz prima con otra solas, trayendo por subjeto un diapasón.⁸²

Capítulo VII. De las reglas e modo para contrapuntar con bozes mudadas sobre bozes primas altas o de niños, prosegiendo del diapasón arriba e abaxo

Unisonus es .viii.; .iii. encima es .vi. debaxo; .iiii. encima es .v. debaxo; .vi. encima es .iii. debaxo; .viii. encima es *unisonus* simple, etc. Síguese la exposición e declaración de la práctica de las especies. *Unisonus* compuesto al contar sobre el canto llano es .viii. debaxo al cantar; .iii. encima del canto llano al contar, le responde .vi. debaxo al cantar; .iiii. encima del canto llano al contar es .v. debaxo al cantar, e así procederás en las otras especies. *Item* para contras baxas: *unisonus* compuesto es .viii.; .iii. debaxo es décima;

⁸¹ Marcos Durán sigue aquí la enumeración de intervalos que ya se había presentado en el *Ars musicorum* de Guillermo de Podio, quien además señala, como Durán, en su explicación la invertibilidad de los intervalos, importante concepto que Podio especifica anticipándose a Gafurio (*Practica musice*, 1496) y que en este caso se aplica explícitamente al canto a vista: «[Species] Particularis vero [est] quando per simplices compositas intelligimus. Posito enim unisono ibidem diapason intelligere ac proferref acile est, et ita in caeteris, unde hec modo *contrapunctus visus seu visualis* a modernis optime dicitur [...] Hinc igitur unisonus dat octavam, tertia supra unisonum dat decimam, quinta duodecimam, sexta tertiadecimam, octava quin-tadecimam et e contra subtrahendo. Tertia subtus octavam reddit sextam, quarta vero quintam, si quis enim ab diapason diatesseron auferat, relinquitur diapente quoniam ex his efficitur, sexta dat tertiam, octava autem unisonum.» En lo que se anticipa del mismo modo Podio a Gafurio (pero sobre todo a Zarlino) es en la exposición del concepto de triada (sin nombrarla), perfecta mayor y menor, y la prevalencia de la primera sobre la segunda. Incluso Podio expone la obligación de cambiar la tercera de una triada menor perfecta al “modo cromático”, de manera que se convierta en tercera mayor: «in cromaticum genus convertendus est, ut propinquior illi fiat maiorem imperfectam in minorem convertendo.»

⁸² En este párrafo Domingo Marcos está avisando de la diferencia que hay entre cantar con voces masculinas o con voces infantiles, pues cuando la voz aguda “cuenta”, es decir, lee el canto e imagina la voz que va a contrapuntar, resultará al cantar una octava más. Y cuando el que contrapunta es un adulto que acompaña a un niño, el efecto es a la inversa cantando intervalos que resultan inversiones inferiores de los que el adulto “cuenta”.

quinta debaxo es duodécima; sexta debaxo es .xiii.; octava debaxo es .xv.; décima debaxo es .xvii.; duodécima debaxo es .xix.; décima tercia debaxo es .xx.; .xv. debaxo es .xxii.. Así lo has de exponer, declarándolo por práctica. *Unisonus* al con^[fol. b v-v]tar es .viii. al cantar; .iii. debaxo del canto llano al contar es .x. al cantar; .v. debaxo al contar es .xii. al cantar. Este modo de decir declarando en el exponer, llevarás en las otras especies.

Nota para no salir de cinco reglas en contar e cantar, aunque el contrapunto llegue a .xxii., que son tres octavas, que traías por subjecto una .xv. como tenías la .viii., así que en lugar de .viii. tomes .xv. E cuenta sobrella como fazías sobre la .viii. E contrapuntarás fácilmente e muy cierto sin errar.

Capítulo VIII. Del modo de la composición de toda la armonía en estilo muy breve, cierto e copioso. El qual seguiendo e guardando podrás componer cualquier número de consonancias⁸³ suficientemente, guardando siempre la composición e proporción de las especies del canto llano.

En esta tabla procede ordenando e dando la v con sus compuestas e sobrecompuestas en todas las especies salvo la .vi. e su compuesta e sobre compuesta. E ordenando cada especie de contrapunto particularmente con quantas puede venir.

[Tabla 2]⁸⁴

Al unisonus puedes dar 3, 5, 8, 10.				12	15	17	19	22
A la 3	5	8	10	12	15	17	19	22
A la 5	3	8	10	12	15	17	19	22
A la 6	3	8	10	13	15	17	20	22
A la 8	3	5	10	12	15	17	19	22
A la 10	3	5	8	12	15	17	19	22
A la 12	3	5	8	10	15	17	19	22
A la 13	3	6	8	10	15	17	20	22
A la 15	3	5	8	10	12	17	19	22
A la 17	3	5	8	10	12	15	19	22
A la 19	3	5	8	10	12	15	17	22
A la 20 ⁸⁵	3	6	8	10	13	15	17	22
A la 22 ⁸⁶	3	5	8	10	12	15	17	19

⁸³ En este contexto, consonancia se debe entender como combinación de tres voces (o más), es decir, lo que hoy en día denominaríamos acorde.

⁸⁴ En esta Tabla, la primera columna establece el intervalo entre las dos voces de las que se parte (Tenor y segunda voz), y las demás columnas especifican todas las posibilidades para una tercera voz (una Contra alta) usando el intervalo de quinta y sus compuestas. Dado que Durán excluye en esta tabla el intervalo de sexta, en realidad resulta ser una exposición de todas las notas que pueden sonar simultáneamente a partir de un intervalo inicial. Es por tanto una tabla que permite combinar desde tres hasta diez voces simultáneas. Todas las disposiciones acordales que resultan, producen triadas en estado fundamental.

⁸⁵ Aparece como “29” en el original.

⁸⁶ Aparece como “20.jº” en el original.

Todas estas especies e quantas otras se echaren adelante, tienen respecto al canto llano en el contar e cantar e van o entiéndese inclusive, et en términos conjuntos en que procede toda la música.

Nota *quasi simul tempore*, en un compás o tiempo te guardes siempre de dar quinta e sexta en esta manera, que si dieres quinta, no des sexta ni sus compuestas. E si dieres sexta, no des quinta ni sus compuestas porque vienen en segundas, de las cuales con sus compuestas te guarda. *Item* no des dos especies perfectas inmediatas una tras otra en ascensos ni descensos salvo estando unisonando una boz e otra, e andando otra boz o más si hoviere. E confórmate con las reglas del contrapunto no saliendo dellas. Estas tres cosas susodichas guardadas, compondrás muy cierto sin errar.

Nota que la quarta en composición viene bien sobre quinta para venir en octava, e sobre .xii. para .xv., e sobre .xix. para .xxii.

[fol. b vi] **Capítulo VIII [bis]. Del modo de componer todas las especies con la sexta e sus compuestas, salvo la quinta e sexta con sus compuestas que quedan en esta otra sobredicha tabla declaradas⁸⁷**

[Tabla 3]⁸⁸

Al <i>unisonus</i> puedes dar 3, 6, 8, 10.				13	15	17	20	22	
A la 3	6	8	10	13	15	17	20	22	
A la 8	3	6	10	13	15	17	20	22	
A la 10	3	6	8	13	15	17	20	22	
A la 15	3	6	8	10	13	17	20	22	
A la 17	3	6	8	10	13	15	20 ⁸⁹	22	
A la 22	1	3	6	8	10	13	15	17	20

⁸⁷ De nuevo se repite aquí la numeración por lo que se señalan dos capítulos con el número VIII.

⁸⁸ Esta Tabla es similar a la Tabla 2 anterior, pero usando en este caso el intervalo de sexta y sus compuestas, excluyendo por tanto la quinta. En este caso, las triadas resultantes están en primera inversión.

⁸⁹ Aparece por error tipográfico como “02” en el original.

Capítulo IX. Para cantar Contras baxas contando y cantando todas las especies debaxo del canto llano inclusive e guardando lo susodicho

[Tabla 4]⁹⁰

Al unisonus puedes dar 3, 5, 8, 10.				12	15	17	19	22
A la 3	3	8	10	12 ⁹¹	15	17	19 ⁹²	22
A la 5	4	6	8	13	15			
A la 6	3	5	8	10	12	15		
A la 8	3	5	8	10	12	15		
A la 10	3	6	8	10				
A la 12	4	6	8					
A la 13	3	5	8	10				
A la 15	3	5	8					

Capítulo X. De la práctica e manera de ordenar las deducciones (CC) universal e particularmente⁹³

Síguese el modo de ordenar el número de las bozes o especies que en el contrapunto cada signo tiene, que son tres o quatro, especificadas e particularizadas distintamente en cada uno, procediendo por los contrapuntos de las CC o deducciones, e de las conjuntas. Para esto es a saber que en cada signo has de contar e cantar las bozes de cada deducción como en el canto llano. V[erbi] g[ratia], si contrapuntas por bequadro el baxo e dixeres *ut*, buscarlo has en *Gammaut*; si *re*, en *are*; si *mi*, en *bemi*; si *fa* en *cefaut*; si *sol* en *desolreut*; si *la* en *elami*. Este estilo has de tener e guardar en cada deducción, que aunque el canto rodee toda la mano, el contrapunto nunca sale de sus seis bozes en su deducción. *Item* por la orden que mudabas una deducción e boz en otra en el canto llano, te mudarás en el contrapunto de una C [deducción] en otra. *Item*, en cada plana se contienen tres deducciones e de cada signo su letra que comprende las especies e bozes de todas tres deducciones o CC, e así van sucediendo de tres en tres por su orden, e cada una tiene su título encima. E has de comenzar a contar en todas ellas de abajo para arriba. E si quisieres contrapuntar por qualquiera deducción descendiendo de *Gammaut* abaxo, hasta *gesolreut* agudo, estense las bozes del contrapunto en su deducción como ya está dicho, salvo que has de poner ^[fol. b vi-v] las mismas especies que ponías en los signos de *gesolreut* grave hasta *Gammaut*, desde *Gammaut* a *gesolreut* agudo en esta manera: si por bequadro el mediano ponías en *Gammaut ut, mi, sol, la*, en *are re, fa, la*, en *bemi ut, mi, sol*, estas mismas pondrás en todas las letras a estas

⁹⁰ En esta tabla, similar a las dos anteriores, la voz que ofrecen las columnas a la derecha de la primera se ubica por debajo del dúo Tenor-Alto. Resultan combinaciones variadas de triadas en estado fundamental, o en primera inversión, así como doblajes de voz que producen únicamente terceras. Los dos errores de la tabla que anotamos a continuación se deben probablemente a una copia equivocada de la primera línea sobre la segunda.

⁹¹ Debería ser 13 para evitar intervalo de séptima con la Contra Alta.

⁹² Debería ser 20 para evitar séptima más octava con la Contra Alta.

⁹³ Nuevamente en el original aparece “CC” en lugar de “deducciones”.

semejantes, e así dirás en *gesolreut* agudo *ut, mi, sol, la*, en *alamire* *re, fa, la*, en *befabemi* *ut, mi, sol, et sic de aliis*. Es la diferencia que al contar todas las especies vienen en octava de las especies de sus letras semejantes. E la especie que antes venía en octava viene en 15, e la que en 6, responde en 13, e la que en 5, en 12, e la que en 3, en 10, e la que en *unisonus*, en 8, e contrapuntando por lo alto en cualquier deducción de contrapunto de que llegamos de la 4 boz o signo inclusive de la deducción porque contrapuntamos, suba quanto quisiere el canto, que las mismas bozes que hallamos en las letras debaxo, hallamos en las otras sus semejantes de arriba, e como procede en una deducción, procede en todas. Exemplo de la primera deducción: *Gammaut*, tiene *ut, mi, sol, la; are re, fa, la; bemi ut, mi, sol*, de que llegamos a *cefaut* que es el quarto signo de la deducción, hallamos *re, fa, la* et en *cesolfaut* agudo e sobreagudo estas mismas especies e bozes *re, fa, la*. En *desolre* dezimos *ut, mi, sol*; en *delasolre* agudo e sobreagudo también dezimos *ut, mi, sol*, e así de todos los signos semejantes hasta rodear toda la mano. Es diferencia en el cuenta, que lo que venía en *unisonus*, responde 8, o 15, o 22. E lo que venía en 3 responde en 10, o 17, e así de todos los otros signos, según está en estas demostraciones destas figuras siguientes, en manera que las mismas bozes que damos a los simples, damos a los signos compuestos e sobrecompuestos. Síguense los contrapuntos en la orden sobredicha. [Tablas 5-25].

[fol. c] [Tabla 5]

♩ el bajo				
G	ut	mi	fa	la
f	re	mi	sol	
e	ut	re	fa	la
d	ut	mi	sol	
c	re	fa	la	
b	ut	mi	sol	la
a	re	fa	sol	
g	ut	mi	fa	la
f	re	mi	sol	
e	ut	re	fa	la
d	ut	mi	sol	
c	re	fa	la	
b	ut	mi	sol	la
a	re	fa	sol	
g	ut	mi	fa	la
f	re	mi	sol	
e	ut	re	fa	
d	ut	mi	sol	
c	re	fa	la	
b	ut	mi	sol	
a	re	fa	la	
G	ut	mi	sol	la

[Tabla 6]

Natura la baja				
ut	mi	sol		
re	fa	la		
ut	mi	sol	la	
re	fa	sol		
ut	mi	fa	la	
re	mi	sol		
ut	re	fa		
re	fa	sol		
ut	mi	fa	la	
re	mi	sol		
ut	re	fa	la	
ut	mi	sol		
re	fa	la		
ut	mi	sol	la	
re	fa	sol		
ut	mi	fa	la	
re	mi	sol		
ut	re	fa	la	
ut	mi	sol		
re	fa	la		
ut	mi	sol	la	
re	fa	sol		
ut	mi	fa	la	
re	mi	sol		
ut	re	fa	la	
ut	mi	sol		
re	fa	la		
ut	mi	sol	la	

[Tabla 7]

♩ el mediano				
ut	mi	fa	la	
re	mi	sol		
ut	re	fa	la	
ut	mi	sol		
re	fa	la		
ut	mi	sol	la	
re	fa	sol		
ut	mi	fa	la	
re	mi	sol		
ut	re	fa	la	
ut	mi	sol		
re	fa	la		
ut	mi	sol	la	
re	fa	sol		
ut	mi	fa	la	
re	mi	sol		
ut	re	fa	la	
ut	mi	sol		
re	fa	la		
ut	mi	sol	la	

[fol. c-v] [Tabla 8]

el bajo				
d	ut	re	fa	la
c	ut	mi	sol	
b	re	fa	la	
a	ut	mi	sol	la
g	re	fa	sol	
f	ut	mi	fa	la
e	re	mi	sol	
d	ut	re	fa	la
c	ut	mi	sol	
b	re	fa	la	
a	ut	mi	sol	la
g	re	fa	sol	
f	ut	mi	fa	la
e	re	mi	sol	
d	ut	re	fa	la
c	ut	mi	sol	
b	re	fa	la	
a	ut	mi	sol	
g	re	fa	la	
f	ut	mi	sol	la
e	re	fa	sol	
d	ut	mi	fa	la
c	re	fa	sol	
b	ut	re	fa	la
a	ut	mi	sol	
G	re	fa	la	
f	ut	mi	sol	la

[Tabla 9]

Natura la mediana			
re	fa	sol	
ut	mi	fa	la
re	mi	sol	
ut	re	fa	la
ut	mi	sol	
re	fa	la	
ut	mi	sol	la
re	fa	sol	
ut	mi	fa	la
re	mi	sol	
ut	re	fa	la
ut	mi	sol	
re	fa	la	
ut	mi	sol	
re	fa	sol	
ut	mi	fa	la
re	mi	sol	
ut	re	fa	la
ut	mi	sol	
re	fa	la	
ut	mi	sol	la
re	fa	sol	
ut	mi	fa	la
re	mi	sol	
ut	mi	sol	la
re	fa	sol	
ut	mi	fa	la
re	mi	sol	

[Tabla 10]

♩ el mediano			
ut	re	fa	la
ut	mi	sol	
re	fa	la	
ut	mi	sol	la
re	fa	sol	
ut	mi	fa	
re	mi	sol	
ut	re	fa	la
ut	mi	sol	
re	fa	la	
ut	mi	sol	
re	fa	la	
ut	mi	fa	la
re	mi	sol	
ut	re	fa	la
ut	mi	sol	
re	fa	la	
ut	mi	sol	la
re	fa	sol	
ut	mi	fa	la
re	mi	sol	
ut	re	fa	la
ut	mi	sol	
re	fa	la	
ut	mi	sol	la

[fol. c ii] [Tabla 11]

[Tabla 12]

[Tabla 13]

♩ el alto				
d	ut	mi	sol	
c	re	fa	la	
b	ut	mi	sol	la
a	re	fa	sol	
G	ut	mi	fa	la
f	re	mi	sol	
e	Ut	Re	Fa	la
d	ut	mi	sol	
c	re	fa	la	
b	ut	mi	sol	
a	re	fa	la	
g	ut	mi	sol	la
f	re	fa	sol	
e	ut	mi	fa	la
d	re	mi	sol	
c	ut	re	fa	la
b	ut	mi	sol	
a	re	fa	la	
g	ut	mi	sol	la
f	re	fa	sol	
e	ut	mi	fa	la
d	re	mi	sol	
c	ut	re	fa	la
b	ut	mi	sol	
a	re	fa	la	
G	ut	mi	sol	la
f	re	fa	sol	

Natura la alta				
re	fa	sol		
ut	mi	fa	la	
re	mi	sol		
ut	re	fa	la	
ut	mi	sol		
re	fa	la		
ut	mi	sol	la	
re	fa	la		
ut	mi	sol	la	
re	fa	sol		
ut	mi	fa	la	
re	mi	sol		
ut	re	fa	la	
ut	mi	sol		
re	fa	la		
ut	mi	sol	la	
re	fa	sol		
ut	mi	fa	la	
re	mi	sol		
ut	re	fa	la	
ut	mi	sol		
re	fa	la		
ut	mi	sol	la	
re	fa	sol		
ut	mi	fa	la	
re	mi	sol		
ut	re	fa	la	
ut	mi	sol		
re	fa	la		
ut	mi	sol	la	
re	fa	sol		
ut	mi	fa	la	
re	mi	sol		
ut	re	fa	la	
ut	mi	sol		
re	fa	la		
ut	mi	sol	la	

b el alto				
ut	re	fa	la	
ut	mi	sol		
re	fa	la		
ut	mi	sol		
re	fa	la		
ut	mi	sol	la	
re	fa	sol		
ut	mi	fa	la	
re	mi	sol		
ut	re	fa	la	
ut	mi	sol		
re	fa	la		
ut	mi	sol	la	
re	fa	sol		
ut	mi	fa	la	
re	mi	sol		
ut	re	fa	la	
ut	mi	sol		
re	fa	la		
ut	mi	sol	la	
re	fa	sol		
ut	mi	fa	la	
re	mi	sol		
ut	re	fa	la	
ut	mi	sol		
re	fa	la		
ut	mi	sol	la	
re	fa	sol		
ut	mi	fa	la	
re	mi	sol		
ut	re	fa	la	
ut	mi	sol		
re	fa	la		
ut	mi	sol	la	

⁹⁴ Errata. El montador ordenó en esta fila las sílabas “ut-la-mi-fa”.

Síguense las CC o deducciones de las conjuntas.

[fol. c ii-v] [Tabla 14]

[Tabla 15]

[Tabla 16]

Primera conjunta ♯				
c	ut	mi	sol	la
b	re	fa	sol	
a	ut	mi	fa	la
G	re	mi	sol	
f	ut	re	fa	la
e ⁹⁶	ut	mi	sol	
d	re	fa	la	
c	ut	mi	sol	la
b	re	fa	sol	
a	ut	mi	fa	la
g	re	mi	sol	
f	ut	re	fa	la
e	ut	mi	sol	
d	re	fa	la	
c	ut	mi	sol	la
b	re	fa	sol	
a	ut	mi	fa	la
g	re	mi	sol	
f	ut	re	fa	la
e	ut	mi	sol	
d	ut	mi	fa	la
c	re	fa	la	
b	re	fa	la	
a	ut	mi	sol	la
G	re	fa	sol	

Segunda conjunta bemol				
re	fa	sol		
ut	mi	fa	la	
re	mi	sol		
ut	re	fa	la	
ut	mi	sol		
re	fa	la		
ut	mi	sol	la	
re	fa	sol		
ut	mi	fa	la	
re	mi	sol		
ut	re	fa	la	
ut	mi	sol		
re	fa	la		
ut	mi	sol	la	
re	fa	sol		
ut	mi	fa	la	
re	mi	sol		
ut	re	fa	la	
ut	mi	sol		
re	fa	la		
ut	mi	sol	la	
re	fa	sol		
ut	mi	fa	la	
re	mi	sol		
ut	re	fa	la	
ut	mi	sol		
re	fa	la		
ut	mi	sol	la	
re	fa	sol		
ut	mi	fa	la	
re	mi	sol		
ut	re	fa	la	
ut	mi	sol		
re	fa	la		
ut	mi	sol	la	
re	fa	sol		
ut	mi	fa	la	
re	mi	sol		
ut	re	fa	la	

Tercera ⁹⁵ conjunta ♯				
ut	mi	sol		
re	fa	la		
ut	mi	sol		
re	fa	la		
ut	mi	sol	la	
re	fa	sol		
ut	mi	fa	la	
re	mi	sol		
ut	re	fa	la	
ut	mi	sol		
re	fa	la		
ut	mi	sol	la	
re	fa	sol		
ut	mi	fa	la	
re	mi	sol		
ut	re	fa	la	
ut	mi	sol		
re	fa	la		
ut	mi	sol	la	
re	fa	sol		
ut	mi	fa	la	
re	mi	sol		
ut	re	fa	la	
ut	mi	sol		
re	fa	la		
ut	mi	sol	la	
re	fa	sol		
ut	mi	fa	la	
re	mi	sol		
ut	re	fa	la	

⁹⁵ Errata en el original, pues indica “quarta conjunta”.

⁹⁶ Errata en el original, están intercambiadas las letras “e” y “f” del gamut.

[fol. c iii] [Tabla 17]

Cuarta conjunta bemol				
c	ut	re	fa	la
b	ut	mi	sol	
a	re	fa	la	
G	ut	mi	sol	la
f	re	fa	sol	
e	ut	mi	fa	la
d	ut	mi	sol	
c	ut	re	fa	la
b	ut	mi	sol	
a	re	fa	la	
g	ut	mi	sol	la
f	re	fa	sol	
e	ut	mi	fa	la
d	re	mi	sol	
c	ut	re	fa	la
b	ut	mi	sol	
a	re	fa	la	
g	ut	mi	sol	
f	re	fa	la	
e	ut	mi	sol	la
d	re	fa	sol	
c	ut	mi	fa	la
b	re	mi	sol	
a	ut	re	fa	la
G	ut	mi	sol	

[Tabla 18]

Quinta conjunta ♭			
ut	mi	sol	la
re	fa	sol	
ut	mi	fa	la
re	mi	sol	
ut	re	fa	la
ut	mi	sol	
re	fa	la	
ut	mi	sol	la
re	fa	sol	
ut	mi	fa	la
re	mi	sol	
ut	re	fa	la
ut	mi	sol	
re	fa	la	
ut	mi	fa	la
re	mi	sol	
ut	re	fa	la
ut	mi	sol	
re	fa	la	
ut	mi	sol	la
re	fa	sol	
ut	mi	fa	la
re	mi	sol	
ut	re	fa	la
ut	mi	sol	
re	fa	la	
ut	mi	sol	la
re	fa	sol	
ut	mi	fa	la

[Tabla 19]

Sexta conjunta bemol			
re	fa	sol	
ut	mi	fa	la
re	mi	sol	
ut	re	fa	la
ut	mi	sol	
re	fa	la	
ut	mi	sol	la
re	fa	sol	
ut	mi	fa	la
re	mi	sol	
ut	re	fa	la
ut	mi	sol	
ut	mi	fa	la
re	fa	sol	
ut	mi	sol	la
re	fa	la	
ut	mi	sol	
re	fa	sol	
ut	mi	fa	la
re	mi	sol	
ut	re	fa	la
ut	mi	sol	
re	fa	la	
ut	mi	sol	la
re	fa	sol	
ut	mi	fa	la

[fol. c iii-v] [Tabla 20]

[Tabla 21]

[Tabla 22]

Séptima conjunta ♫					
c	re	mi	sol		
b	ut	re	fa	la	
a	ut	mi	sol		
G	re	fa	la		
f	ut	mi	sol	la	
e	re	fa	sol		
d	ut	mi	fa	la	
c	re	mi	sol		
b	ut	re	fa	la	
a	ut	mi	sol		
g	re	fa	la		
f	ut	mi	sol		
e	re	fa	la		
d	ut	mi	sol	la	
c	re	fa	sol		
b	ut	mi	fa	la	
a	re	mi	sol		
g	ut	re	fa	la	
f	ut	mi	sol		
e	re	fa	la		
d	ut	mi	sol	la	
c	re	fa	sol		
b	ut	mi	fa	la	
a	re	mi	sol		
G	ut	re	fa	la	

Octava conjunta ♫			
ut	re	fa	la
ut	mi	sol	
re	fa	la	
ut	mi	sol	la
re	fa	sol	
ut	mi	fa	la
re	mi	sol	
ut	re	fa	la
ut	mi	sol	
re	fa	la	
ut	mi	sol	
re	fa	la	
ut	mi	sol	la
re	fa	sol	
ut	mi	fa	la
re	mi	sol	
ut	re	fa	la
ut	mi	sol	
re	fa	la	
ut	mi	sol	la
re	fa	sol	
ut	mi	fa	la
re	mi	sol	
ut	re	fa	la
ut	mi	sol	

Novena conjunta			
ut	mi	sol	la
re	fa	sol	
ut	mi	fa	la
re	mi	sol	
ut	re	fa	la
ut	mi	sol	
re	fa	la	
ut	mi	sol	la
re	fa	sol	
ut	mi	fa	la
re	mi	sol	
ut	re	fa	la
ut	mi	sol	
re	fa	la	
ut	mi	sol	la
re	fa	sol	
ut	mi	fa	la
re	mi	sol	
ut	re	fa	la
ut	mi	sol	
re	fa	la	
ut	mi	sol	la

[fol. c iv] [Tabla 23]

Décima conjunta bemol					
c	re	fa	sol		
b	ut	mi	fa	la	
a	re	mi	sol		
G	ut	re	fa	la	
f	ut	mi	sol		
e	re	fa	la		
d	ut	mi	sol		
c	re	fa	la		
b	ut	mi	sol	la	
a	re	fa	sol		
g	ut	mi	fa	la	
f	re	mi	sol		
e	ut	re	fa	la	
d	ut	mi	sol		
c	re	fa	la		
b	ut	mi	sol	la	
a	re	fa	sol		
g	ut	mi	fa	la	
f	re	mi	sol		
e	ut	re	fa	la	
d	ut	mi	sol		
c	re	fa	la		
b	ut	mi	sol	la	
a	re	fa	sol		
G	ut	mi	fa	la	

[Tabla 24]

11 conjunta			
re	mi	sol	
ut	re	fa	la
ut	mi	sol	
re	fa	la	
ut	mi	sol	
re	fa	la	
ut	mi	sol	la
re	fa	sol	
ut	mi	fa	la
re	mi	sol	
ut	re	fa	la
ut	mi	sol	
re	fa	la	
ut	mi	sol	la
re	fa	sol	
ut	mi	fa	la
re	mi	sol	
ut	re	fa	la
ut	mi	sol	
re	fa	la	
ut	mi	sol	la
re	fa	sol	
ut	mi	fa	la
re	mi	sol	
ut	re	fa	la

[Tabla 25]

12 conjunta			
ut	re	fa	la
ut	mi	sol	
re	fa	la	
ut	mi	sol	
re	fa	la	
ut	mi	sol	la
re	fa	sol	
ut	mi	fa	la
re	mi	sol	
ut	re	fa	la
ut	mi	sol	
re	fa	la	
ut	mi	sol	la
re	fa	sol	
ut	mi	fa	la
re	mi	sol	
ut	re	fa	la
ut	mi	sol	
re	fa	la	
ut	mi	sol	la
re	fa	sol	
ut	mi	fa	la
re	mi	sol	
ut	re	fa	la
ut	mi	sol	

[fol. c iv-v] Síguense las especies del canto llano distintas por si e tras ellas verbos e pasos fuertes, todo puntado por las figuras e arte del canto de órgano para muy presto desenvolver a los cantantes en la solfa e letra como sean muy diestros en todo. E son pasos genéricos que los pueden atribuir e aplicar a cualquier deducción en que consiste el primor e toda la práctica de tañer e cantar. Han de ser sagazes en seguir este estilo en cada especie et en los pasos fuertes, que primero han de pasar la solfa de tiempo imperfecto e prolación menor que llamamos *sicut iacet* a compás llano o entero que son uno mismo. E luego pasarlo de por meytad con la solfa a compás llano. E después a compás partido. E bien sabido con la solfa, pasarán lo con las letras vocales una a una que es muy útil modo para pronunciar la letra. E así desenvuelven la expresiva que dezimos la lengua en pronunciar los puntos con la solfa, e la garganta desenvuelven e fazen muy disticta en pronunciar con las letras vocales la melodía e *pneuma sigillatim* o singularmente con cada qual dellas. E continuando este proceder, habituarse han muy presto en la desenvoltura del cantar, e serán en él muy diestros e suficientes.

Unisonus e segundas con todas las bozes A, e, i, o, u.

[Ej. 1]



Segundas.

[Ej. 2]

[a]



[b]



[fol. c v] Terceras.

[Ej. 3]

[a]



[b]



Exemplo. Cómo se canta mínima con puntillo e seminínima.

[Ej. 4]



Quartas.

[Ej. 5]



Quintas.

[Ej. 6]



[fol. c v-v] Sextas.

[Ej. 7]



Séptimas.

[Ej. 8]

The musical score consists of four staves of music for a single instrument. The first staff is in bass clef, B-flat key signature, and common time. The second staff is also in B-flat key signature. The third staff has a 's' under the clef, and the fourth staff has a 's' under the clef. All staves feature eighth-note patterns.

Octavas.

[Ej. 9]

The musical score consists of four staves of music for a single instrument. The first staff is in treble clef, common time, and includes a fermata over the last note. The second staff is in treble clef, common time. The third staff has an 's' under the clef, and the fourth staff has an 's' under the clef. All staves feature eighth-note patterns.

Novenas.

[Ej. 10]



[fol. c vi] Dezenas.

[Ej. 11]



Dozenas.

[Ej. 12]



Trezenas.

[Ej. 13]



Quinzenas.

[Ej. 14]



[fol. c vi-v] Exemplo [de] cómo se cantan los breves negros con los semibreves o su valor por todos tres señales.

[Ej. 15a]



[Ej. 15b]



Exemplo cómo se cantan los semibreves con puntillo e mínima. E los semibreves negros con mínimas negras e semimínimas con puntillo e semimínimas o corcheas.

[Ej. 16a]



Exemplo de los longos, cómo se cantan leyendo la meytad negros la meytad blancos.

[Ej. 16b]



(*) Semibreve en el original.

Exemplo cómo se canta en síncopa el semibreve con puntillo.

[Ej. 16c]



Exemplo de las mínimas con puntillo en síncopa.

[Ej. 16d]



Síncopas de mínimas con semimínimas anticipando las mínimas.

[Ej. 17a]



Síncopas de semimínimas con mínimas postponiendo las mínimas.

[Ej. 17b]



Exemplo cómo se cantan las semimínimas con puntillos e corcheas e minarias.

[Ej. 18]



Exemplo de las pausas de mínima antepuestas.

[Ej. 19a]



Exemplo cómo aguardamos pausas de mínima pospuestas a ella e puestas ante el semibreve.

[Ej. 19b]



Exemplo de las pausas de mínima antepuestas.

[Ej. 19c]



[fol. d] Exemplo de las pausas de mínima pospuestas a ella.

[Ej. 19d]



Exemplo cómo hemos de aguardar tras un semibreve su pausa con la de la mínima.

[Ej. 19e]



Exemplo cómo has de aguardar pausa de mínima con la del semibreve después de mínima.

[Ej. 19f]



Síncopas de semibreves con mínimas.

[Ej. 20a]

Síncopa de mínimas con semibreves.

[Ej. 20b]

A musical staff consisting of five horizontal lines. It features a treble clef at the top, a common time signature 'C' in the middle, and a bass clef with a 'B' below it at the bottom.

[Ej. 21: mínimas sin título]

A musical score for bassoon in C major, common time. The score consists of a single melodic line on a bass clef staff. The notes are eighth and sixteenth notes, primarily on the A, G, F, E, D, and C strings. The piece begins with an eighth note on A, followed by a sixteenth note on G, an eighth note on F, a sixteenth note on E, an eighth note on D, and a sixteenth note on C. This pattern repeats three more times, ending with an eighth note on A.

Discantes de las mínimas antecedentes.

[Ej. 22a]

Musical notation for Example 22a consists of two staves. The top staff is in common time (C) and features a continuous eighth-note pattern (semiminimae) with sixteenth-note (minimae) heads. The bottom staff is also in common time (C) and features a continuous quarter-note pattern (minimae) with eighth-note heads.

Síncopas de mínimas con corcheas discantando las mínimas antecedentes.

[Ej. 22b]

Musical notation for Example 22b consists of two staves. The top staff is in common time (C) and features a continuous sixteenth-note pattern (minimae) with eighth-note heads. The bottom staff is also in common time (C) and features a continuous quarter-note pattern (minimae) with eighth-note heads.

Exemplo de tercera e segundas por semimínimas descantando con ellas las mínimas.

[Ej. 22c]

Musical notation for Example 22c consists of two staves. The top staff is in common time (C) and features a continuous eighth-note pattern (semiminimae) with sixteenth-note (minimae) heads. The bottom staff is also in common time (C) and features a continuous quarter-note pattern (minimae) with eighth-note heads.

[fol. d-v] Exemplo cómo has de cantar las corcheas por quartas e terceras.

[Ej. 22d]



Síncopas de semimínimas con corcheas.

[Ej. 23]

[Ej. 24: breves sin título]



Discantes destos breves antecedentes.

[Ej. 25]

The musical score consists of five staves of music for basso continuo, arranged vertically. Each staff begins with a bass clef and a common time signature. The music is composed of eighth-note patterns. The first staff shows a repeating pattern of eighth notes followed by a sixteenth note. The second staff shows a steady eighth-note pulse. The third staff shows a repeating pattern of eighth notes followed by a sixteenth note. The fourth staff shows a steady eighth-note pulse. The fifth staff shows a repeating pattern of eighth notes followed by a sixteenth note. The music is divided into measures by vertical bar lines.



(*) Minima en el original.

[fol. d ii] [a] Verbos para desembolver la expresiva e la garganta con la melodía con las letras vocales.

[Ej. 26a]



Exemplo de mínimas solas.



[fol. d ii-v] Exemplo de verbos exemplificados por prolación entera e de [p]or meytad e así los has de cantar todos,

[Ej. 27]

[fol. d iii] Práctica de las proporciones más usadas.

[Ej. 28]

Aquí pasamos tres semibreves por un compás

Tiple. Cum Sancto Spiritu in Glori - a

Aquí pasan tres mínimas por un compás

Tenor. Cum Sancto Spiritu

Aquí pasamos tres breves por un compás

Contra. Cum Sancto Spiritu

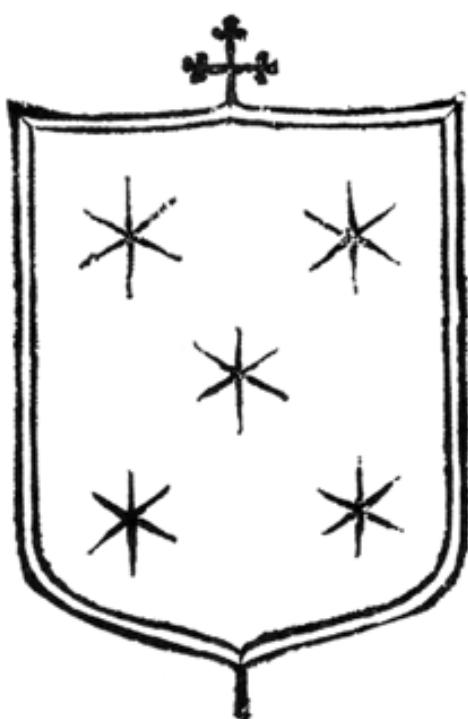
ri - a Dei Pa - tris A - men.

(*) Pausa de breve en el original.

[fol. d iii-v] *Explicit ad laudem Dei. Sed quia longa solent sperni. Et gaudent brevitate moderni? aliqua nimis vtilia cum magno moderamine sobrietate atque temperie vt ait Apostolis. Non oportet sapere plusquam oportet sapere: sed sapere ad sobrietatem: modeste ac modesto vsu in hac methodo aut compendio seriatim co[m]pilavi. ideo de obmissis⁹⁷ peto veniam: et de inventis magnas quas supra in prohemio habere grates.⁹⁸*

Esta obra vista et examinada mandó imprimir el muy reverendo, noble e virtuoso señor Don Alfonso de Castilla, rector del Estudio de la muy noble cibdad de Salamanca.

[Sigue escudo de los Fonseca]



⁹⁷ Por “omissis”.

⁹⁸ “Acaba para alabanza de Dios. Pero como lo largo suele rechazarse, y los modernos gustan de la brevedad, unas pocas cosas útiles con gran moderación y sobriedad y templanza como dice el Apóstol: no conviene saber más de lo que conviene saber, sino saber con sobriedad. Modestamente, y para un humilde uso, en este método o compendio he compilado. Por ello pido disculpas por cualquier omisión, y por lo nuevo [que aparezca] doy muchas gracias a quien en el proemio las recibe”.

APÉNDICE

El tratado musical de Pedro de Osma (sección en castellano), edición provisional

Presentamos a continuación el texto del tratado musical en castellano de Pedro de Osma (fechable entre 1447 y 1467) conservado en el códice VIII.C.19 de la Biblioteca Nacional de Nápoles. Se han desarrollado las abreviaciones del original y normalizado la puntuación, ortografía y acentos. Los pasajes borrados o ilegibles del manuscrito original se indican entre corchetes.

[fol. 256v] **Comienza el tratado en que se demuestra la música gregoriana en grand parte ser diversa de la música boeciana. E primeramente se sigue el proemio**

<Segund mandamiento del Apóstol a todos, devemos hacer bien mayormente a los amigos e familiares domésticos. Nos, deseando de aprovechar a todos los hombres, en especial nosotros eclesiásticos, en la música errados, escrivimos este> tractado en el qual con la ayuda de Dios cuidaremos de los tornar a la aurora de la verdad.

Muchos de los músicos piensan que la música de la Iglesia sea del todo regida e governada por la doctrina del Boecio o Pithágora, lo qual est error segund que poco a poco baxo mostraremos.

[...] deste error fue la equivocación e diversidad de algunos nombres, los quales segund el Boecio significan una cosa, e segund el Gregorio otra. Destos ponemos seis o siete e [fol. 257] por aquestos ligeramente podrá ser havido inizio de otros semejantes.

La primera cosa cerca de la qual muchas veces acaece de errar, es la propiedad del canto. La segunda el semitono mayor e menor. La tercera la proporción en que consiste la melodía. La quarta este nombre tono. La quinta el cuento o número de los tonos. La sexta los nombres de los tonos. La séptima es la de la consonancia, deva jusgar el entendimiento segund dixo Boecio e Pithágoras, o el sentido del oir segund dizan otros. Destas dictas cosas, Dios mediante, diremos primero de la primera.

Síguese la primera cosa, que es la propiedad del canto llano

El Boecio, en el primero libro de su Música, en el capítulo que comienza “His igitur expeditus”¹ pone tres propiedades de canto, nombrados por el *diatonon*, *croma*, *enarmonia*.² Cada una destas consiste en un diatesarón, que quiere dezir en quatro bozes, e tres intervalos de dos tonos y medio. En el *diatonon*, el uno de los intervalos es semitono, e cada uno de los otros dos es un tono entero. En el *croma*, los dos intervalos

¹ Boecio, *De institutione musica*, I.21.

² En el texto boeciano, “diatonom, chroma, enarmonium”.

son dos semitonos, el otro contiene en sí tres semitonos. En el *enarmonio*, los dos espacios son dos mitades de un semitono, el otro contiene en sí dos tonos enteros.

Son diferentes estas tres propiedades en la manera de proceder, según es dicho: otrosí en la manera de sonar. La primera suena duro, la segunda blando, la tercera mediano. Pruébase todo lo susodicho en el primero e quarto libro del Boecio.

Segund la mú^[fol. 257v] sica gregoriana, los eso mesmo tres propiedades vulgarmente llamadas bquadrado, bmol, natura, cada uno destos consiste en una hexacor, que quiere dezir seis bozes o seis cuerdas, e cinco intervalos o cinco espacios de quatro tonos e medio. El espacio *mi-fa* es semitono, *ut-re, re-mi, fa-sol, sol-la* son los quattro tonos.

Estas tres propiedades proceden en una manera, mas son diferentes en la manera del sonar. La primera suena dura, la segunda blando, la tercera mediano, bien así como las del Boecio.³

De esta propincua semejança algunos engañados dixeron que las propiedades eclesiásticas eran unas con las boecianas, lo qual ser falso se prueva en dos maneras. Lo primero, por quanto estas proceden en una manera, conviene a saber, por quattro tonos diversos e un semitono, e aquellas proceden en diversas maneras segund paresce por lo susodicho.

Lo segundo, paresce manifiestamente ser falso el dicho destos, por quanto cada una desas propiedades boecianas consiste en quattro bozes e tres espacios, e cada una de las eclesiásticas consiste en seis bozes e cinco espacios. Donde paresce que non devén ser oídos aquellos que dizan las propiedades gregorianas ser unas con las boecianas, lo qual a provar entendíamos.

³ Esta equivalencia que hace Pedro de Osma entre las tres propiedades de los hexacordos y los tres géneros boecianos, resuena poderosamente con la que en los mismos años está escribiendo el inglés Johannes Wylde en su *Musica manualis cum tonale* (ed. por C. Sweeney, p. 68), que hace la misma comparación. A diferencia del autor español, el inglés sí acepta la equivalencia conceptual pero declara sólo ser usado el diatónico en el canto eclesiástico. Pero la negación que presenta Pedro de Osma está en la línea del rechazo que ya expresaba al respecto un siglo antes Jacobus de Lieja, en su *Speculum musicae*. Bonnie Blackburn (“Properchant: English Theory at Home and Abroad”, p. 87) propone una polémica entre Jacobus de Lieja, que parece responder directamente a lo que afirma Johannes Wylde, lo cual no es posible, puesto que el autor inglés vivió un siglo después del franco flamenco. La polémica sería posible en todo caso si Wylde, como se supone más recientemente, fuese no el autor original sino tan solo el recopilador del tratado.

Síguese lo segundo, que es del maior e menor semitono

Tono es proporción o disonancia entre dos bozes ineguales quando la maior contiene en sí la menor e más la ochava della, así como es de *mi* a *re* o de *re* a *ut*.

Esta proporción no se puede par [fol. 258] tir en partes iguales, por tanto el tono parte en dos partes, una maior e otra menor, donde parece claro que non son dichas semitonos porque sean mitades del tono, mas segund dize el Boecio, porque no llegan a la cantidad del tono.

Algunos músicos, viendo que el Boecio había puesto estos dos semitonos, dixerón que estos mismos había en el canto llano, el menor entre *mi* e *fa*, el maior entre *fa* e *sol*, lo qual es falso. Ca si fuese verdad, se cumpliría que de *ut* a *sol* donde hay un diapente, hubiese solamente tres tonos. E de *gamaut* a *gsolreut* donde ay un diapasón, hubiese solamente cinco tonos.

Lo qual es contra la verdad provada por el Boecio en el segundo e tercero libro de su Música, donde demuestra el diapente tener en sí tres tonos con un semitono, et el diapasón cinco tonos con dos semitonos. [...] estos inconvenientes e [...] del canto llano había un solo semitono entre *mi* e *fa* e que este sea el maior, lo qual no puede ser. Ca si fuese verdad, se [...] que el diapasón tuviese en sí seis tonos e más, lo qual es contra la verdad demostrada por el Boecio en el lugar susodicho. Pues es de dezir que en el canto llano hay solo el semitono menor situado entre *mi* e *fa*. Todo lo susodicho ha lugar segund la consideración intelectual del sabio matemático, al qual pertenece considerar de toda cantidad grande o pequeña. Otra cosa es del cantor eclesiástico, al qual segund la couusal consideración, pertenece saber que entre [fol. 258v] *mi* e *fa* hay semitono, agora sea maior, agora menor, non hallando dela [...] como sea insensible, e así de que no se deve de hallar aquel que sigue el inizio sensual, segund que más largo diremos en la postrimera parte de este tractado.

Es aquí de considerar que *mi* e *fa*, en un signo distantes por razón de su condición natural, e por razón de las propiedades bquadrado y bmol, son más distantes que quando son en diversos signos, donde solamente distan por razón de su condición natural. Mas esta diversidad es insensible, e por tanto agora sean en un signo, agora en diversos, dezimos entre *mi* e *fa* haber un semitono.

Donde paresce que en un mesmo signo haya maior distancia entre las bozes bquadradas que entre las naturales, y menor entre las de natura que entre las de bmol, ca en otra manera las tres propiedades serían vanas.

Ítem, por esto se desprende una propiedad mudarse con otra en la regla [...] no se hazer entre bozes eguales. Conviene saber que la distancia entre ellas no sea tanta que llegue a tono o semitono.

E si demandares quanta sea esta distancia que cabe entre las propiedades, dezimos que ser alguna es cosa cierta, mas quanta sea determinadamente no es cosa sabida.

Desto e de todas las cosas deste capítulo, dezimos mas largo en el tractado del latín, por tanto si los romançistas de alguna cosa [...], requieran a los latinos.

Síguese la tercera cosa, que es de la proporción en que consiste la melodía

[fol. 259] Segund el Pithagoras, al qual siguió el Boecio, melodía o consonancia solamente puede ser formada en una de cinco proporciones, que son diatesarón, diapente, diapasón, diapasón con diapente, doblado diapasón, que quiere dezir que solamente puede ser consonante la boz quinta, quarta, ochava, dézima o quinzava.

Algunos músicos, engañados por la auctoridad del Boecio, dixeron que en el canto de la Iglesia estas mesmas eran consonantes e no otras, lo qual es falso. Ca en el canto de la Iglesia, quando procede por bozes dispersas sucesivamente tomadas, es manifiesto ser consonantes la segunda, tercera, quarta, quinta, sexta, séptima e ochava, las cuales consonancias los cantores eclesiásticos suelen llamar tono, o semitono, dítongo, o semidítongo, diatesarón, diapente, hexacor, heptacor, diapasón.

E quando el canto eclesiástico procede por bozes diversas cantadas juntamente con sí, como es en el contrapunto, es aun manifiesto non ser verdadera la opinión destos. Ca es cierto que en el contrapunto eclesiástico es habido por buena la tercera, sexta e décima, donde paresce la opinión susodicha ser falsa e ser opinión de hombres que poco piensan en la música.

Dirá por ventura alguno que estas consonancias non son así perfectas, como aquellas del Boecio.

Desto se responde que el Tholomeo e otros algunos no cognoscen consonancias que las del Boecio sean más perfectas. Como quiera que esto sea, quanto [fol. 259v] al mio propósito, basta dezir que no fue ni es aquí mía intención de provar que hubiese otras mejores o tan buenas consonancias como las del Boecio, mas que habrá otras buenas sin aquellas.

Arguirá por ventura alguno diciendo que en el canto llano no hay consonancia. Como consonancia, segund el Boecio, sea concordia de bozes diversas, pues donde no hay bozes diversas no puede haber consonancia. Mas las bozes diversas puédanse cantar nuevamente segund que es el contrapunto, o sucesivamente una en pos de otra, segund que se canta el canto llano, hay consonancia.

Síguese lo quarto, que es de aqueste nombre tono

Tono es quando una bos tiene a otra en sí, y más la ochava della. En esta manera e nunca en otra toma el Boecio este nombre, tono. De aquí se engañan algunos pensando que este nombre, tono, en el canto de la Iglesia se toma todo siempre segund se lo toma el Boecio.

Lo qual manifiesto [.....], ca cierto es que en el canto de la Iglesia ese nombre tono se [...] haziendo [...] segund Boecio, que es [...] una parte se toma segund la toma el Boecio [...] en otra manera se toma por [...] modo e manera de canto. Así se toma cuando dezimos que son ocho tonos, que quiere decir ocho modos o maneras de mutar, et en otra manera se toma por una bos sola segund paresce quando dezimos en *bfabemi* no hay mutança, porque el *mi* es tono e [...] tono alguno si este nombre se^[fol. 260]mitono se tome así en tres maneras como el nombre tono.

A esto dirás que en el canto de la Iglesia se halla en dos maneras variado. En una se toma por alguna parte del tono, así como a la *mi fa* semitono, en otra manera por una sola bos, así como quando dezimos en *bfabemi* no puede haber mutança, porque el *mi* es tono et el *fa* semitono. Esto poco baste del capítulo cuarto.

El Boecio en el quarto libro de la Música, en el capítulo que empieça “nunc de speciebus”,⁴ pone debaxo del doblado de diapasón ocho maneras de cantar, las cuales el llama por sus nombres propios: hipodorio, hipofrigio, hypolidio, dorio, phrigio, lidio, mixolidio, hypermixolidio. Porque estos son ocho e por alguna otra pequeña semejança, pensaron algunos que estos fuesen los ocho tonos del canto de la Iglesia.

Lo qual ser falso se puede provar en muchas maneras. Lo primero porque los del Boecio suben a quinze bozes, e los de la Iglesia nunca pasan de doze.

Ítem, aquellos son especies del doblado diapasón, et estos del diapasón con diapente.

Ítem, los modos boecianos nunca baxan de quinze bozes, mas los gregorianos muchas bezes baxan a diez e aun a menos.

Ítem, cada uno de los boecianos tiene una sola bos determinada, en la qual ha de comenzar, mas el comienço de los modos eclesiásticos puede de baxar por quatro o cinco puntos.

Ítem, en los boecianos el siguiente comienza una bos mas alto que el precedente, mas en los eclesiásticos esto tiene verdad en los maestros y falta en los discípulos.

Ítem, las consonancias^[fol. 260v] por donde proceden los modos eclesiásticos son unisonus, tonus, semitonus, diatonus, semiditonus, diatesarón, diapente, hexacor,

⁴ Boecio, *De institutione musica*, IV.14. Se equivoca aquí el autor, puesto que los ocho modos que cita aparecen en la obra de Boecio en el siguiente capítulo, el IV.15 que comienza: “Ex diapason igitur consonantiae...”. Así se encuentra también en la copia manuscrita de esta obra que pudo manejar el autor, y que hoy se conserva en Salamanca, Biblioteca Histórica de la Universidad, Ms 525, fol. 48.

heptacor, diapasón, mas cierto es que por estas consonancias no proceden los modos boecianos. Segund paresce por el mismo Boecio en el libro quarto, donde paresce la opinión susodicha ser falsa.

Cada uno de los tonos gregorianos tiene quatro modos o especies de canto, segund que más o menos alto se pueden cantar. La primera especie o modo del primero tono acaba en *are*, y la segunda e más blanda en *dsolre*. La tercera en *alamire* aguda. La quarta en *dsolre*. Por semejante podremos proceder [...] en todos los otros tonos.

Algunos músicos pensaron de asignar diversas especies en los modos boecianos por la vía que se asignavan en los gregorianos, lo qual es imposible porque cada uno de los modos boecianos tiene lugar e boz determinada donde deva de comenzar, e si de allí baxa o sube, pasa en otro tono. Parece esto en hipofrigio, el qual si comenzase por una boz mas abaxo, seria hipodorio, e si por otra más alta, seria hipolidio. Por semejante podemos exemplificar en todos los otros. [...] paresce poco entender de los tonos el que piensa que los eclesiásticos sean una cosa con los boecianos.

Questión es mucho vieja si en el canto devemos estar al servizio del entendimiento o del general sentido de oír, porque la verdad desta questión más planamente demos a entender. Tres cosas faremos: lo primero es de ver si el canto llano procede ^[fol. 261] por estas proporciones. Lo segundo, quáles sean los límites del canto allende de los cuales no puede pasar. En el tercero lugar veremos de la questión principal.

Quanto a lo primero, parescería a alguno que el canto llano procedería sin cierta medida et proporción, porque tal proceso paresce pertenesçer al solo contrapunto.

Ítem, porque el Boecio en el primero libro de su Música, en el capítulo que comienza “consonancia quae omnem”,⁵ dice no poder ser consonancia donde no hay diversidad de bozes, una alta e otra baxa.

Ítem, paresce esto por el nombre, ca consonancia quiere dezir son de muchas bozes que juntamente suenan.

Lo contrario es la verdad, la qual paresce en muchas maneras. Lo primero porque en otra manera no habría lugar aquella división cotidiana que [.....]

Pues es cosa manifiesta de los [.....] otros menos

Esto solo viene por ser en ellos las bozes ordenadas segund diversas proporciones, qualesquiera que ellas sean.

Ítem, cierto es que en el canto llano son consonantes tono, semitono, dítono, semidítongo, diatesarón, diapente, hexacor, heptacor, diapasón, e son disonantes el tritono, trino [*sic*] con tono, diapente con dos tonos e otros semejantes. Donde paresce manifestemente que el canto llano proceda no así, sino segund determinadas proporciones, lo qual [.....] el Boecio en el libro quinto en el capitulo [...] ^[fol. 261v] a los

⁵ Boecio, *De institutione musica*, I.3.

argumentos en [...] al primero. En el contrapunto [...] estas proporciones [...] entre las bozes [...] proporções que [...] entre las bozes susodichas pertenescen al canto llano.

[...] segund es de [...] en el capitulo dezeno [...] segund dize el Boecio en el libro [...] en esta manera podemos dezir las bozes del canto llano [...]

de las proporciones [...] segund que [...]

Lo contrario es la verdad, lo qual paresce por dos razones. Lo primero porque ninguna [...] ^[fol. 262] a cosas a que no se entiende el objeto della. El objeto de la harmónica es cosa sensible, como sea número vocal, o número formado en bos.

Ítem, cierto es que la ciencia inferior no puede conoscer de la ciencia objeto de la experiencia superior. Proporción es propiedad del número, el qual es objeto en la ciencia matemática, que es superior a la harmónica. Donde por esto que a la ciencia harmónica no pertenesce considerar que cosa sea proporción ni de los principios della. En tal manera que al harmónico pertenesce saber que la quinta, ochava e otros semejantes son buenas e consonantes, mas no pertenesce a él [...] en qué proporción consistan tales consonanças. Este es negocio del matemático, el qual sabe que la una es sesquitercia, e la otra dupla.

Donde paresce que puede alguno ser bien diestro en las causas de la música, e saber poco del cantar. Ello mismo puede ser por el contrario.

De todo lo susodicho hallarás prueva por el Aristóteles en el primero libro de los [...] posteriores, en el capitulo “alio [...] modo [...]

La auctoridad del Boecio, en contrario, di [...] que el Boecio consideró las tales cosas en quanto sabio e perfecto matemático, e no en quanto harmónico. Esta solución abiertamente se colige de muchos lugares del mesmo Boecio en el segundo libro.

Otros dicen que aquello hizo el Boecio [...] al qual pertenesce solamente saber [...] en quanto músico, al qual pertenesce [...] saber las cosas del canto.

Este [...] tiene [...] en el primero libro en el capitulo “nunc illud est intendum”⁶ pónese pues de lo susodicho que los [...] ^[fol. 262v] [...] allende de los cuales el sentido del oír es [...] qual principal

Algunos [...]

Esto que [...] el Boecio dize en el primero libro de [...]

Ítem [...]

Lo primero porque en otra manera [...]

Lo segundo [.....]

⁶ Boecio, *De institutione musica*, I.34.

Lo tercero [.....]

[fol. 263] no el corporal sentido.

Lo contrario es la verdad segund común opinión de aquellos que más saben, porque esta verdad mejor se pueda ver dos cosas hazemos. Primeramente, provaremos que el conocimiento de todas las bozes pertenesçen al sentido corporal del oír. Lo segundo, demostraremos de las cosas sensibles ser mas cierto el sentido corporal que no el entendimiento.

Lo primero se prueba en esta manera. La potencia que conosçe algun objeto común conosçe todas las cosas que son debaxo de tal objeto. Así como el ojo, que conosçe el color, conosçe todos los colores. Pues como al sentido del oír pertenesca conoscer la boz, segund el Plinio dize en el segundo del [...] síguese que a él mismo pertenesce todas las bozes de qualquier calidad que sean. Donde parece que al sentido del oír pertenece conoscer qué bozes sean suaves, y qué ásperas, o de otra manera.

Quanto a lo segundo, que de las cosas sensibles sea más cierto el sentido corporal que no el entendimiento, pruévase en dos maneras. Primero por auctoridad, segundo por razón. Por auctoridad primeramente por auctoridad de los antiguos, esta fue sentencia de Aristóxeno, en un en parte de Tholomeo según recuenta el Boecio en el quinto libro de su Música.

Haze por esta parte la auctoridad que sin comparación es mayor del filósofo Aristóteles, en el ochavo libro de los físicos en el capítulo [...]

Ítem, ha dicho el Demócrito que ninguna cosa se [...] e [...] ca desto dezía que no era de creer al sentido corporal, mas al entendimiento, el qual por muchas razones aquello demostrava el Aristóteles. E prohibiendo al ^[fol. 263v] Demócrito, dize que esto es cosa vana, querer demostrar por razón aquello que es manifiesto al ojo e sentido corporal, ca no es otra cosa sino querer demostrar lo cierto por lo incierto. Donde parece que segund el Aristóteles, de las cosas sensibles más cierto es el sentido corporal que el entendimiento.

Por razón se prueba esta verdad en tres maneras. Lo primero, porque más cierta es la cosa quando es presente, que no quando es ausente. Las cosas sensibles son al sentido sensibles presentes e al entendimiento ausentes, donde paresce que están más ciertas al sentido que al entendimiento.

Lo segundo, paresce esto ser verdad, porque más cierto se conosce la cosa por linea recta que no por reflexa o tuerta, por esto conosçe el hombre lo [...] de otro quando lo ve que no lo [...] quando [...] que el senso ve las cosas sensibles [...] el entendimiento [...]. Donde [...] es ilusión susodicha.

Lo tercero, [...] ser aquella [...] confusión [...] porque [...] cierto conocemos la cosa quando aparesce mas por sí misma que quando la conosçemos por su semejança. El senso conosçe las cosas sensibles por sí mesmas, et el entendimiento por la

semejança tomada no dellas, mas de alguna semejança dellas. Donde paresçiera incerto que de las cosas sensibles, más cierto es el senso corporal que no el entendimiento. Mas aun dezimos que no pueden [...] de las cosas sensibles, salvo entre tanto que las tiene delante. Así lo dize el Filósofo en el segundo libro de los [...] [fol. 264] posteriores, et en el quinto de los tópicos. Por tanto, concluyendo a nuestro propósito, dezimos que en el canto no es tanto de creer en el entendimiento, como el senso del oír, al qual deve ser dada entera fe acerca de toda consonancia o melodía. Este solo es juez verdadero, el qual verdaderamente puede dezir qual bos concorda o discorda con otra.

A los argumentos en contrario, di al primero que el Boeçio en esta parte no es de tener, como diga contra el Aristóteles, el qual de las cosas naturales hubo conocimiento sin comparación mayor que no el Boeçio. Segund parece por el comentador en el tercero del Ánima, en el comento quarto déçimo, donde pone al Aristóteles sobre todos los filósofos que fueron del principio del mundo hasta nuestro tiempo.

E que el Boecio no se haya de tener en todo lo que dize, parece que él en muchas cosas siguió al Pithágoras y en muchas al Platón, los cuales el Aristóteles se prueva en más de mil lugares. Que él siguiese a Pithágoras en muchas cosas, parece manifiesto por su aritmética e música, eso mismo que siguiese al Platón parece de muchos lugares de su doctrina. Destos hallarás un especial paso en el libro tercero de Consolación, en el metro onzeno, en aquella parte “*Quodsi Platonis Musa personat [verum]*”⁷, donde siguiendo la opinión del Platón, parece tener las áimas ser criadas fuera de los cuerpos. Pues dirás que así como en esto e otras semejantes cosas no es de recibir la auctoridad del Boeçio, bien así a nuestro propósito su auctoridad es habida por ninguna.

Más rações por él formadas di a la primera, que no es de creer a todo entendimiento ni a todo senso corporal, [fol. 264v] mas solamente aquél que es naturalmente bien dispuesto. Así lo dize el Philósopho en el sexto libro de los tópicos, e que de la consonancia o melodía solamente ha de juzgar aquel que naturalmente es bien dispuesto e no otro. Hallarás especial auctoridad en el octavo libro de la Política, contra qual sea este hombre bien dispuesto, es açaz difícil, *cum sit questio non iuris, est facta, cuius probatio est sume difficilis*.

A lo segundo dirás que si aquí no hubiese lugar por semejante, diríamos que de los ángeles e de las cosas insensibles no hubiésemos conocimiento alguno, como las tales cosas no pueda conocer sentido alguno, por tanto es de dezir que [...] así como tiene ser solo por el entendimiento, bien así son por él solo conosçidas. A lo postrimero, di que un hombre de poco saber más en hazer çapatos que un grand letrado, pues así el senso corporal de las cosas sensibles en quanto son sensibles es más cierto que no el entendimiento, aunque sea de menos saber que no él. Donde paresce las razones susodichas tener alguna apariencia, mas ninguna existencia.

⁷ Boecio, *De consolatione philosophiae*, Libro 3, Metrum XI.

Dicho havemos de todas las siete cosas que en el principio prometimos de dezir, *sit Deus benedictus, amen.*

Fue este tractado primeramente compilado en latín por el Maestro de Osma en persona del reverendo señor don Gonçalo de Bivero, obispo de Salamanca, e después romançado por ruego de Silva, el qual yo, Gonçalo de Martos, acabé de escrevir lunes, a onze días del mes de octubre del año de 1467 años.

BIBLIOGRAFÍA

Abreviaciones utilizadas

AfMw - Archiv für Musikwissenschaft

AcM – Acta Musicologica

AnM – Anuario Musical

AnnM – Annales musicologiques

CAO – Corpus Antiphonarium Officij

CMM – Corpus Mensurabilis Musicae

CS – Coussemaker, Edmond de (ed.), *Scriptorium de Musica Medii Aevi*, 4 vols. (París, 1864; reed., Hildesheim: Olms, 1963)

CSM – Corpus Scriptorum de Musica

EM – Early Music

EMH – Early Music History

GR – Graduale triplex

GS – Gerbert, Martin, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, 3 vols. (St. Blaise: Typis San-Blasianis, 1784; reed., Hildesheim: Olms, 1963)

JAMS – Journal of the American Musicological Society

JM – Journal of Musicology

JMT – Journal of Music Theory

LU – Liber Usualis

MD – Musica Disciplina

ML – Music and Letters

MQ – The Musical Quarterly

RdM – Revista de Musicología

TML – Thesaurus Musicarum Latinarum

Fuentes primarias.

Adam de Fulda, *Musica, pars tertia*, GS III: 359-66.

Adriano Petit Coclito, *Compendium musices descriptum ab Adriano Petit Coclito, discipulo Josquini de Pres* (Nürnberg: Johann Berg, Ulrich Neuber, 1552; reimpr. Kassel: Bärenreiter, 1954).

Alonso Spañon, *Introducción muy útil y breve de canto llano* (Sevilla: Pedro Brun, 1504). Facsímil en *Viejos libros de Música* 7 (Madrid: Joyas Bibliográficas, 1976).

Amerus, *Practica Artis Musice*, CSM 25. Ed. Cesario Ruini (Rome: American Institute of Musicology, 1977).

Anonymous IV, [Concerning the measurement of polyphonic song]. Ed. Luther Dittmer (Brooklyn: Institute of Mediaeval Music, 1959).

Antonius de Luca, *Ars cantus figurati*, CSM 38. Ed. Heinz Ristory (Neuhausen: American Institute of Musicology, 1997).

Anicio Manlio Torcuato Severino Boecio, *Sobre el fundamento de la música*. Ed. Jesús Luque, Francisco Fuentes, Carlos López, Pedro R. Díaz, y Mariano Madrid (Madrid: Gredos, 2009).

Arístides Quintiliano, *Sobre la música*. Ed. Luís Colomer y Begoña Gil (Madrid: Gredos, 1996)

Ars cantus mensurabilis mensurata per modos iuris. Ed. C. Matthew Balensuela (Lincoln: University of Nebraska Press, 1994).

Ars mensurabilis et immensurabilis cantus (Real Biblioteca del Monasterio del Escorial, Ms. c-III-23).

Arte de canto llano ([Sevilla, s.e.], hacia 1512/15). Facsímil en *Viejos libros de música* 14 (Madrid: Joyas Bibliográficas, 1978).

Bartolomé de Molina, *Arte de canto llano Lux videntis dicha* (Valladolid: Diego de Gumiel, 1503). Facsímil en *Viejos libros de Música* 9 (Madrid: Joyas Bibliográficas, 1977).

Bartolomé Ramos de Pareja, *Musica practica* (Bolonia: Baltasar de Hiriberia, 1482). — *Musica practica*. Ed. Johannes Wolf en *Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft*, Beihefte II (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1901).

Boecio: véase Anicio Manlio Torcuato Severino Boecio.

Bonaventura da Brescia, *Brevis collectio artis musicae*. Ed. Albert Seay, Critical Texts 11 (Colorado Springs: College Music Press, 1980).

Cancionero castellano del siglo XV. Ed. Raymond Foulché-Delbosc, Nueva Biblioteca de Autores Españoles 19 (Madrid: Bailly-Bailliére, 1912).

Cancionero de la Catedral de Segovia. Facsímil (Segovia: Caja de Ahorros/Monte de Piedad, 1977).

Cinco son las figuras de canto de organo (Bolonia, Museo Bibliografico Musicale Ms A.71, Olim Cod. 097).

Corpus Antiphonalium Officii. Ed. Dom René-Jean Hesbert (Roma: Herder, 1963-1979)

Cristóbal de Escobar, *Esta es una introducción muy breve de canto llano* (Salamanca: s.e., h. 1496). Facsímil en *Viejos libros de Música* 12 (Madrid: Joyas Bibliográficas, 1978).

[*De contrapuncto plano*] *Anonymi Tractatus de cantu figurativo et de contrapuncto* (c. 1430-1520). Ed. Christian Meyer, CSM 41 (Neuhausen: American Institute of Musicology, 1997).

De musica mensurabili. Ed. Cecily Sweeney, CSM 13 ([Rome]: American Institute of Musicology, 1971).

[*De musica mensurata*]. Ed. P. Altman Kellner, "Ein Mensuraltraktat aus der Zeit um 1400," *Anzeiger der Oesterreichischen Akademie der Wissenschaften, philosophisch-historische Klasse* 94 (1957): 73-85.

[*De musica mensurata*]. Ed. Alexander Rausch, "Mensuraltraktate des Spätmittelalters in Österreichischen Bibliotheken", *Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters*, 3 (München: Bayerische Akademie der Wissenschaften, 2001): 293-303.

Diego del Puerto, *Portus musicus* (Salamanca: [Johannes de Porras], 1504). Facsímil en *Viejos libros de Música* 5 (Madrid: Joyas Bibliográficas, 1976).

Dionysius Lewis de Ryckel, *De arte musicali* (Gent: Rijkuniversiteit, 70 [71])
[\[http://www.chmrl.indiana.edu/tm1/15th/GENTPRA_MGRU70.html\]](http://www.chmrl.indiana.edu/tm1/15th/GENTPRA_MGRU70.html)

Domingo Marcos Durán, *Lux bella* (Sevilla: Cuatro alemanes compañeros, 1492). Facsímil en *Viejos libros de Música* 1 (Madrid: Joyas Bibliográficas, 1976).

— *Comento sobre lux bella* (Salamanca: s.e., 1498). Facsímil en *Viejos libros de Música* 2 (Madrid: Joyas Bibliográficas, 1976).

- *Sumula de canto de organo, contrapunto y composicion vocal y instrumental, pratica y speculativa* (Salamanca: [Juan Gysser], ca. 1503). Facsímil en *Viejos libros de Música* 3 (Madrid: Joyas Bibliográficas, 1976).
- Fernand Estevan, *Reglas de canto plano* (Toledo, Biblioteca Pública, Ms 329).
- *Reglas de canto plano*. Ed. Mª Pilar Escudero (Madrid: Alpuerto, 1984).
- Florentius de Faxolis, *Book on Music*. Ed. Bonnie J Blackburn y Leofranc Holford-Strevens (Cambridge, London: Harvard University Press, 2010).
- Franchinus Gaffurius, *Theorica musice Franchini Gafori Laudensis* (Milán: Ioannis Petri de Lomatio, 1492).
- *Practica Musicae*. Ed. Clement A. Miller (Dallas: American Institute of Musicology, 1968).
- *The Practica Musicae of Franchinus Gafurius. Translated and Edited with Musical Transcriptions by Irving Young* (Madison: University of Wisconsin Press, 1969).
- Francisco de Montanos, *Arte de musica theorica y practica* (Valladolid: Imprenta de Diego Fernández, 1592).
- Francisco Tovar, *Libro de musica practica* (Barcelona: Johan Rosebach, 1510). Facsímil en *Viejos libros de Música* 6 (Madrid: Joyas Bibliográficas, 1976).
- Giovanni Spataro, *Bartolomei Ramis honesta defensio in Nicolai Burtii Parmensis opuscolum* (Bononia: Plato de Benedetti, 1491)
- Gonzalo Martínez de Bizcargui, *Arte de canto llano y contrapunto y canto de órgano con proporciones y modos* (Zaragoza, 1508. R/Burgos, Fadrique de Basilea, 1511). Facsímil en *Viejos libros de Música* 8 (Madrid: Joyas Bibliográficas, 1976).
- Graduale triplex* (Tournai: Desclée, 1973)
- Guillaume Guerson, *Utilissime musicales Regule cunctis summopere necessarie plani cantus simplisis contrapuncti rerum factarum tonorum et artis accentuandi tam exemplariter quam practice per magistrum Guillermi Guersoni de Villalonga nouitter conpilete* (Paris: Michel Thouoze, ca. 1495).
[\[http://www.chm1.indiana.edu/tm1/15th/GUEUT_TEXT.html\]](http://www.chm1.indiana.edu/tm1/15th/GUEUT_TEXT.html)
- Guilielmus Monachus, *De preceptis artis musicae*. Ed. Albert Seay, CSM 11 (Rome: American Institute of Musicology, 1965).
- Guillermo de Podio, *Ars musicorum* (Valencia: Petrum Hagenbach & Leonardus Hutz, 1495). Facsímil en *Viejos libros de Música* 4 (Madrid: Joyas Bibliográficas, 1976).

— *Enchiridion de principiis musice discipline*. Ed. Karl-Werner Gumpel, "Das Enchiridion de principiis musice discipline des Guillermus de Podio", *Spanische Forschungen der Görresgesellschaft*, I/27 (Münster: Aschendorff, 1973).

Henrichus Glareani, *Dodecachordon* (Basileae: Henrichum Petri, 1547).

Hieronymus de Moravia, *Tractatus de musica*. Ed. S. M. Cserba, *Freiburger Studien zur Musikwissenschaft* 2 (Regensburg: Pustet, 1935).

Isidoro de Sevilla, *Etimologías*. Ed. José Oroz Reta y Manuel Marcos Casquero (Madrid: Biblioteca de autores cristianos, 1983).

Jacobi Leodiensis, *Speculum musicæ*. 7 vols. Ed. R. Bragard, CSM 3 (Rome: American Institute of Musicology, 1955-1973).

Jesus. Libellus musicæ adiscendae valde utilis et est dialogus. Discipulus et magister sunt locutores. Ed. Albert Seay, CSM 9 (Rome: American Institute of Musicology, 1964).

Johannes Cochlaeus, *Tetrachordum musices Ioannis Coclei Norici artium magistri Nurnbergae aeditum pro iuuentute Laurentiana in primis dein pro ceteris quoque Musarum Tyrunculis* (Nurnbergae: Friderici Peypus, 1514).

Johannes Gallicus, *Ritus canendi [Pars prima]*. Ed. Albert Seay, Critical Texts 13 (Colorado Springs: Colorado College Music Press, 1981).

Johannes de Olomons, *Palma choralis*. Ed. Albert Seay, Critical Texts 6 (Colorado Springs: Colorado College Music Press, 1977).

Johannes Tinctoris, *Opus musices Joannis Tinctoris* (Universitat de València, BH Ms 835, olim 844).

— *Diffinitorium musicæ*. CS IV : 177-191.

— *Expositio manus*. Ed. Albert Seay, CSM 22 (Rome: American Institute of Musicology, 1975).

— *Liber de natura et proprietate tonorum*. Ed. Albert Seay, CSM 22 (Rome: American Institute of Musicology, 1975).

— *Johannes Tinctoris Opera Omnia*. 2 vols. Ed. William Mellin, CMM 18 (Rome: American Institute of Musicology, 1976).

Johannes Wylde, *Musica manualis cum tonale*. Ed. Cecily Sweeney, CSM 28 (Neuhausen-Stuttgart: American Institute of Musicology, 1982).

John Hothby, *Three Treatises against Bartholomeo Ramos*. Ed. Albert Seay, CSM 10 (Rome: American Institute of Musicology, 1964).

Juan de Espinosa, *Tractado de principios de musica practica y theorica sin dexar ninguna cosa atras* (Arnao Guillem de Brocar: Toledo, 1510). Facsímil en *Viejos libros de Música* 13 (Madrid: Joyas Bibliográficas, 1978).

Liber ususalis, with introduction and rubrics in English (Tournai: Desclée, 1961).

Marchetus de Padua, *Pomerium*, GS III: 121-188.

Martiani Capellae *De nuptiis Philologiae et Mercurii* (Vicentiae: Henricus de Sancto Urso, 1499).

Mateo de Aranda, *Tractado de canto llano* (Lisboa: German Gallarde, 1533).

— *Tractado de canto mensurable y contrapunto* (Lisboa: German Galhard, 1534)

Nicolai Burtij parmensis, *Musices opusculum incipit: cum defensione Guidonis aretini aduersus quendam hyspanum veritatis preuaricatorem* (Bologna: Ugo Ruggeri, 1487).

Nicolaus capuanus, *Compendium musicale*. Ed. Adrien de la Fage, *Essais de diphthérographie musicale* (Paris: Legouix, 1864).

[http://www.chm1.indiana.edu/tm1/15th/NICCOM_TEXT.html]

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: Juan Bautista Gargano y Lucrecio Lucci, 1613).

Pedro de Osma, *Tractatus in quo demonstratur musicam ecclesiasticam non omnino coartari sub documentis a Boetio traditis* (y su traducción al castellano de 1467, *Comienza el tratado en que se demuestra la musica gregoriana en grand parte ser diversa de la musica boeciana*). Ed. Santiago Galán (en preparación).

Petrus Tallanderius, *Lectura*. Ed. Albert Seay, Critical Texts 4 (Colorado Springs: Colorado College Music Press, 1977).

Philippus de Caserta, *Tractatus figurarum*. Ed. Philip E. Schreur (Lincoln: University of Nebraska Press, 1989).

Prosdocio de' Beldomandi, *Contrapunctus*. Ed. Jan W. Herlinger (Lincoln: University of Nebraska Press, 1984).

— *Brevis Summula Proportionum Quantum Ad Musicam Pertinet*. Ed. Jan W. Herlinger (Lincoln: University of Nebraska Press, 1987).

Quaestiones et solutiones. Ed. Albert Seay, Critical Texts 2 (Colorado Springs: Colorado College Music Press, 1977).

Quatuor principalia. Ed. Luminita F. Aluas, Tesis Doctoral (Indiana University, 1996)

Robertus Grosseteste, *De generatione sonorum*. Ed. L. Baur en *Baeumker's Beitrag zu der Geschichte der Philosophie des Mittelalters series*, vol. IX (Munster i. W.: Aschendorff, 1912).

Simon de Quercu, *Opusculum musices* (Viena: Ioannis Winterburg, 1509).

Tractatus de cantu figurativo et de contrapuncto (c.1430-1520). Ed. Christian Meyer, CSM 41 (Neuhausen: American Institute of Musicology, 1997).

Tractatus de musica (Anónimo 12). CS III: 475-95.

Tractatus de musica plana et mensurabili (Anónimo XI). CS III: 416-75.

Tractatus et compendium cantus figurati (Mss. London, British Libr., Add. 34200; Regensburg, Proskesche Musikbibl., 98 th. 4o). Ed. Jill M. Palmer, CSM 35 (Neuhausen: American Institute of Musicology, 1990).

Ugolini Urbevetanis, *Declaratio musicae disciplinae*. Ed. Albert Seay, CSM 7 ([Roma]: American Institute of Musicology, 1960)

Fuentes secundarias

Albitana, Salvador, *Viajar per saber: mobilitat i comunicació a les universitaris europees* (Valencia: Universitat de València, 2004).

Alfonso de Benavente, *Ars et doctrina studendi et docendi*. Ed. por Bernaldo Alonso Rodríguez (Salamanca: Universidad Pontificia, 1972)

Alden, Jane, *Songs, Scribes, and Society: The History and Reception of the Loire Valley Chansonniers* (Oxford: University Press, 2010).

Allaire, Gaston, “Debunking the Myth of Musica Ficta.” *Tijdschrift Van De Koninklijke Vereniging Voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 45, no. 2 (1995): 110–126.

Álvarez Gómez, Ángel, José Manuel Díaz de Bustamante, Demetrio Díaz Sánchez, Ramón López Vázquez y Manuel Riobó González, *Los comentarios y cuestiones de Pedro de Oña a la Física de Aristóteles* (Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2005).

Álvarez Pérez, José María, “La polifonía sagrada y sus maestros en la Catedral de León (siglos XV y XVI)”, *AnM XIV* (1959): 39-62.

— “La polifonía sagrada y sus maestros en la Catedral de León durante el siglo XVII”, *AnM XV* (1960): 141-163.

Anglés, Higinio (ed.), *La música en la Corte de los Reyes Católicos: Cancionero Musical de Palacio (siglos XV-XVI)*, 2 vols. (Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1946 y 1951).

— “De Cantu Organico. Tratado de un autor catalán del siglo XV.” *AcM* 13 (1968): 3-24.

Antonio de Lebrija, *Tratado de gramática sobre la lengua castellana* (Salamanca: s. e. 1492)

Apel, Willi, *The Notation Of Polyphonic Music 900 - 1600* (Cambridge: The Mediaeval Academy of America, 1949).

Arlettaz, Vincent, *Musica Ficta: une histoire des sensibles du XIIIe au XVIe siècle* (Sprimont: Editions Mardaga, 2000).

Atkinson, Charles M., *The Critical Nexus: Tone-System, Mode, and Notation in Early Medieval Music* (Oxford: University Press, 2009).

Atlas, Allan W., *Music at the Aragonese Court of Naples* (Cambridge: University Press, 1985).

Baltzer, Rebecca A., “Notre Dame Manuscripts and Their Owners: Lost and Found.” *JM* 5 (1987): 380 – 399.

— “How Long Was Notre-Dame Organum Peformed?.” En *Beyond the Moon: Festschrift Luther Dittmer*. Ed. Bryan Gillingham y Paul Merkley (Ottawa: The Institute of Mediaeval Music, 1990): 118–143.

Banks, Jon, “Performing the Instrumental Music in the Segovia Codex.” *EM* 27, no. 2 (1999): 294–309.

Barrios Manzano, Pilar, “Domingo Marcos Durán. Un teórico musical extremeño del Renacimiento. Estado de la cuestión.” *RdM* XXII (1999): 91–127.

— *La música en la Catedral de Coria (Cáceres) 1590-1755* (Cáceres: Universidad de Extremadura, 1999)

Bartolomé, Bernabé, “Enseñanza de música en las catedrales”, *Anuario de estudios medievales* 21 (1991): 607-628.

Baur, Ludwig, *Die Philosophischen Werke des Robert Grosseteste, Bischofs von Lincoln* (Münster: Aschendorff, 1912).

Beltrán de Heredia, Vicente, *Los orígenes de la Universidad de Salamanca* (Salamanca: Ediciones de la Universidad, 1983).

Bent, Margaret, “The Early Use of the Sign Ø.” *EM* 24, no. 2 (1996): 199-225.

Bentley, Jerry H., *Politics and Culture in Renaissance Naples* (Princeton: University Press, 1987).

Berger, Karol, *Musica Ficta: Theories of Accidental Inflections in Vocal Polyphony from Marchetto Da Padova to Gioseffo Zarlino* (Cambridge: University Press, 2004).

Bergsagel, John, “Cordier’s Circular Canon.” *The Musical Times* 113, no. 1558 (1972): 1175–1177.

Bergquist, Peter, “Practica Musicae by Franchinus Gaffurius; Clement A. Miller; The Practica Musicae of Franchinus Gafurius by Franchinus Gafurius; Irwin Young.” *JAMS* 23, no. 1 (1970): 144–150.

Bézares, Luis Enrique, y Juan Luis Polo Rodríguez, *Universidades clásicas de la Europa mediterránea: Bolonia, Coímbra y Alcalá* (Salamanca: Ediciones de la Universidad, 2006).

Blackburn, Bonnie J., “On Compositional Process in the Fifteenth Century.” *JAMS* 40, no. 2 (1987): 210–284.

— “Music Theory and Musical Thinking After 1450.” En *Music as Concept and Practice in the Late Middle Ages*. Ed. Reinhard Strohm (Oxford: University Press, 2001).

— “Properchant: English Theory at Home and Abroad, with an Excursus on Amerus/Aluredus and His Tradition.” En *Quomodo Cantabimus Canticum? Studies in Honor of Edward H. Roesner*. Ed. David Butler, Gabriela Ilnitchi, Rena Charnin, y John Louis Nádas (Middleton: American Institute of Musicology, 2008): 81–98.

Blackburn, Bonnie J., Edward Elias Lowinsky y Clement Albin Miller (eds.), *A Correspondence of Renaissance Musicians* (Oxford: Clarendon Press, 1991).

Boynton, Susan, “Medieval Musical Education as Seen through Sources Outside the Realm of Music Theory.” En *Music Education in the Middle Ages and the Renaissance*.

Ed. Russell E. Murray, Susan Forscher Weiss y Cynthia J. Cyrus (Bloomington: Indiana University Press, 2010): 52-64.

Brown, Howard Mayer, “Emulation, Competition, and Homage: Imitation and Theories of Imitation in the Renaissance.” *JAMS* 35, no. 1 (1982): 1–48.

Busse Berger, Anna Maria, “The Myth of Diminutio Per Tertiam Partem.” *JM* 8, no. 3 (1990): 398–426.

— *Mensuration and Proportion Signs: Origins and Evolution* (Oxford: Clarendon, 1993).

Carabias Torres, Ana María, *Salamanca y la medida del tiempo* (Salamanca: Ediciones de la Universidad, 2012).

Carpenter, Nan Cooke, *Music in the Medieval and Renaissance Universities* (Norman: University of Oklahoma Press, 1958).

Carruthers, Mary, *The Book of Memory: a Study of Memory in Medieval Culture*, 2nd ed. (Cambridge: University Press, 2008).

Ceán Bermúdez, Juan Agustín, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, 6 vols. (Madrid: Viuda de Ibarra, 1800).

Collet, Henri. *Un tratado de canto de órgano: (siglo XVI): Manuscrito en la Biblioteca Nacional de París / Edición y comentarios* (Madrid: Gutenberg, 1913).

Collins Judd, Cristle (ed.), *Tonal Structures in Early Music* (New York: Taylor & Francis, 1989).

— “Musical Commonplace Books, Writing Theory, and ‘Silent Listening’: The Polyphonic Examples of the ‘Dodecachordon’.” *MQ* 82, no. 3/4 (1998): 482–516.

— *Reading Renaissance Music Theory: Hearing with the Eyes* (Cambridge: University Press, 2006).

Cook, Karen M., *Theoretical Treatments of the Semiminim in a Changing Notational World c. 1315–c. 1440*. Tesis Doctoral (Duke University, 2012).

Crocker, Richard L., “Hermann’s Major Sixth.” *JAMS* 25, no. 1 (1972): 19–37

Chailley, Jacques, “‘Ut queant laxis’ et les origines de la gamme.” *AcM* 56, no. 1 (1984): 48–69.

Chabás, José y Bernard R. Goldstein, *Abraham Zacut (1452-1515) y la astronomía en la Península Ibérica* (Salamanca: Ediciones de la Universidad, 2009).

DeFord, Ruth, “On Diminution and Proportion in Fifteenth-Century Music Theory.” *JAMS* 58, no. 1 (2005): 1–67.

Destrez, Jean, *La pecia dans les manuscrits universitaires du XIIIe et du XIV siècle* (París: Jacques Vautrain, 1935).

D’Accone, Frank A., “Some neglected composers in Florentine chapels ca. 1475-1525.” *Viator, Medieval and Renaissance studies* 1 (1970): 263-288.

D’Agostino, Gianluca, “Reading Theorists for Recovering ‘Ghost’ Repertoires. Tinctoris, Gaffurio and the Neapolitan Context.” *Studi Musicali* 1 (2005): 25–50.

Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana. 10 vols. Ed. Emilio Casares (Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002).

Dittmer, Luther, *Anonymous IV* (Brooklyn: Institute of Mediaeval Music, 1959).

Domínguez Casas, Rafael, *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos: artistas, residencias, jardines y bosques* (Madrid: Alpuerto, 1993).

— “The Artistic Patronage of Isabel the Catholic: Medieval or Modern?” en *Queen Isabel I of Castile. Power, Patronage, Persona.* Ed. Barbara F. Weissberger (Woodbridge: Tamesis, 2008): 123-148.

Durán, Antonio, “La capilla de música en la Catedral de Huesca.”, *AnM* XIX (1964): 30-55.

Dyer, Joseph, “Speculative ‘Musica’ and the Medieval University of Paris.” *ML* 90 , no. 2 (2009): 177–204.

Edwards, John, *La España de los Reyes Católicos, 1474-1520* (Barcelona: Crítica, 2001).

Ellsworth, Oliver, “The Origin of the Coniuncta: A Reappraisal.” *JMT* 17, no. 1 (1973): 86–109

— *The Berkeley Manuscript: University of California Music Library, Ms. 744 (olim Phillipps 4450)* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1984).

Esparza Torres, Miguel Angel, y Hans-Josef Niederehe, *Bibliografia Nebrisense* (Amsterdam: John Benjamins Publishing, 1999).

Fallows, David, “Secular Polyphony in the 15th Century.” En *Performance Practice. Music before 1600.* Ed. Howard Mayer Brown y Stanley Sadie (New York: Norton, 1990): 201–221.

- “A Glimpse of the Lost Years: Spanish Polyphonic Song, 1450-1470.” En *New Perspectives on Music: Essays in Honor of Eileen Southern*. Ed. Josephine Wright y Samuel A. Floyd (Warren: Harmonie Park Press, 1991): 19-36.
- “I fogli parigini del cancionero musical e del manoscrito teorico della Biblioteca Colombina.” *Rivista Italiana de Musicologia*, 27 (1992): 25-40.
- Fernández Álvarez, Manuel, “La etapa renacentista, 1475-1555.” En *Historia de la Universidad de Salamanca*, vol. 1. Ed. Luis Enrique Rodríguez-San Pedro y Juan Luis Polo (Salamanca: Ediciones de la Universidad, 2002): 65-95.
- Ferand, Ernest T., “‘Sodaine and Unexpected’ Music in the Renaissance.” *MQ* 37, no. 1 (1951): 10-27.
- “Improvised Vocal Counterpoint in the Late Renaissance and Early Baroque.” *AnnM* 4 (1956): 129-174.
- Ferreira, Manuel Pedro, “O tratado musical de Leiria.” En *Art Treatises and Their Circulation in Portugal*. Ed. Ana Duarte y Rafael Moreira (Lisboa: Scribe, 2011): 179-196.
- Ferreras, Jacqueline, *Los diálogos humanísticos del siglo XVI en lengua castellana* (Murcia: Universidad de Murcia, 2008).
- Fiorentino, Giuseppe, *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).
- Flórez, Cirilo, “La Escuela de Salamanca y los orígenes de la Economía”, en *El pensamiento económico de la Escuela de Salamanca*. Ed. Francisco Gómez y Ricardo Robledo (Salamanca: Ediciones de la Universidad, 1998).
- Fontán, Antonio, *Príncipes y humanistas: Nebrija, Erasmo, Maquiavelo, Moro, Vives*. (Madrid: Marcial Pons, 2008).
- Forscher, Susan, “Vandals, Students or Scholars?” En *Music Education in the Middle Ages and the Renaissance*. Ed. Russell Murray, Susan Forscher Weiss y Cynthia Cyrus (Bloomington: Indiana University Press, 2010): 207-246.
- Fuertes Herreros, José Luis, “Pensamiento y filosofía en la Universidad de Salamanca en el siglo XV, y su proyección en el XVI.” En *Salamanca y su Universidad en el primer Renacimiento*. Ed. Luis E. Rodríguez y Juan Luis Polo (Salamanca: Ediciones de la Universidad, 2011): 203-240.
- Fuller, Sarah, “A Phantom Treatise of the Fourteenth Century? The Ars Nova.” *JM* 4, no. 1 (1986): 23-50.

— “Defending the ‘Dodecachordon’: Ideological Currents in Glarean’s Modal Theory.” *JAMS* 49, no. 2 (1996): 191–224.

Gabriel, Astrid Ladislas, *Student Life in Ave Maria College, Mediaeval Paris: History and Chartulary of the College* (Notre Dame: University Press, 1955).

Gallo, Alberto, *La polifonia nel Medioevo* (Torino: EDT, 1991).

García de la Concha, Víctor (ed.), *Nebrija y la introducción del Renacimiento en España* (Salamanca: Ediciones de la Universidad, 1983)

García Fraile, Dámaso, “La cátedra de música de la Universidad de Salamanca durante diecisiete años del siglo XV (1464-1481).” *AcM* 46 (1991): 57–101.

García Gibert, Javier, *La Humanitas Hispana. Sobre el humanismo literario en los Siglos de Oro* (Salamanca: Ediciones de la Universidad, 2010).

Gil, Luis, “Nebrija y el menester del gramático”. En *Nebrija y la introducción del Renacimiento en España*. Ed. V. García de la Concha (Salamanca: Ediciones de la Universidad, 1983): 53-64.

Girón-Negrón, Luis M., *Alfonso de la Torre’s Visión Deleytable: Philosophical Rationalism and the Religious Imagination in 15th Century Spain* (Leiden: Brill, 2000)

Gómez Muntané, Maricarmen, “‘De Arte Cantus’ de Johannes Pipudi, sus ‘Regulae Contrapunctus’ y los apuntes de teoría de un estudiante catalán del Siglo XIV.” *AcM* 31–32 (1976): 37–49.

— *La Música en la Casa Real Catalano-aragonesa durante los años 1336-1432* (Barcelona: Antoni Bosch, 1979).

— *El Manuscrito M 971 de la Biblioteca de Catalunya (Misa de Barcelona)* (Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1989).

— “Prehistoria de la enseñanza musical en las universidades españolas.” En *De Musica Hispana et aliis*. Ed. Emilio Casares y Carlos Villanueva (Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1990): 77-89.

— “Minstrel Schools in the Late Middle Ages.” *EM* 18, no. 2 (1990): 212–216.

— “Some Precursors of the Spanish Lute School.” *EM* 20, no. 4 (1992): 583–593.

— “Enricus Foxer, alias Enrique de París († 1487/88).” *Nassarre: Revista aragonesa de musicología* 9, no. 2 (1993): 139–146.

— “Manuscrito 2 de la Biblioteca del Orfeón Català”, *Polifonía aragonesa VIII: Polifonía de la Corona de Aragón, siglos XIV y XV* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1993).

— “La música laica en el reino de Castilla en tiempos del Condestable Don Miguel Lucas de Iranzo (1458-1473).” *RdM* 19, no. 1/2 (1996): 25–45.

- “Una nueva transcripción de *Dos ánades, madre*, de Juan de Anchieta.” *Nassarre: Revista Aragonesa de Musicología* XII, no. 2 (1996): 135–140.
- *La música medieval en España* (Kassel: Reichenberger, 2001).
- “La polifonía vocal española del Renacimiento hacia el Barroco: el caso de los villancicos de Navidad.” *Nassarre: Revista Aragonesa de Musicología* 17 no. 1 (2001): 77-114.
- “El Canto de la Sibila: orígenes y fuentes.” En *Fuentes musicales en la Península Ibérica (ca.1250-ca. 1550)*. Ed. Maricarmen Gómez (Lleida: Institut d’Estudis Ilerdencs, 2002): 35-70.
- *El Cancionero de Uppsala* (Valencia: Biblioteca Valenciana, 2003).
- (Ed.) *Historia de la música en España e Hispanoamérica, Vol. I. De los orígenes hasta C. 1470* (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2009).
- (Ed.) *Historia de La música en España e Hispanoamérica, Vol. 2. De los Reyes Católicos a Felipe II* (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2012).

Gonzalo Fernández de Oviedo, *Libro de la Cámara Real del Príncipe Don Juan, oficios de su casa y servicio ordinario*. Ed. Santiago Fabregat (Valencia: Publicacions de la Universitat, 2006).

Gouk, Penelope, “The role of harmonics in the scientific revolution.” En *The Cambridge History of Western Music Theory*. Ed. Th. Christensen (Cambridge: University Press, 2002): 223-245.

Grendler, Paul F., *The Universities of the Italian Renaissance* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2002).

Guijarro González, Susana, *Maestros, escuelas y libros: El universo cultural de las catedrales en la Castilla Medieval* (Madrid: Instituto Antonio de Nebrija de estudios sobre la Universidad, 2004).

Gümpel, Karl-Werner, "Das Enchiridion de principiis musice disciplinedes Guillermus de Podio," *Spanische Forschungen der Goerresgesellschaft*, I/27 (Muenster: Aschendorff, 1973): 362-96.

- “Der Anonyme Contrapunctus-Traktat Aus Ms. Vich 208.” *AfMw* 31 (1974): 87–115.
- “Gregorian Chant and *Musica Ficta*: New Observations from Spanish Theory of the Early Renaissance.” *Recerca Musicològica* VI–VII (1986-1987): 5–27.
- “Gregorianischer Gesang und *Musica ficta*: Bemerkungen zur spanischen Musiklehre des 15. Jahrhunderts”, *AfMw* 57 (1990): 120–47.

Gümpel, Karl-Werner, y Klaus-Jürgen Sachs, “Das Manuskript Girona 91 Und Sein Contrapunctus-Traktat.” *AfMw* 45, no. 3 (1988): 186–205.

Günther, Ursula, “Das Ende Der Ars Nova.” *Die Musikforschung* 16 (1963): 105–121.

Gut, Serge, “La notion de consonance chez les théoriciens du Moyen Âge.” *AcM* 48 (1976): 20–44.

Haar, James, “The Frontispiece of Gafori’s *Practica Musicae* (1496).” *Renaissance Quarterly* 27, no. 1 (1974): 7–22

— “Some Introductory Remarks on Music Pedagogy.” En *Music Education in the Middle Ages and the Renaissance*. Ed. Russell Eugene Murray, Susan Forscher Weiss y Cynthia J. Cyrus (Bloomington: Indiana University Press, 2010): 3-22.

Haar, James, y John Nádas, “Johannes De Anglia (John Hothby): Notes on His Career in Italy.” *AcM* 2, no. 2007 (2007): 291–358.

Harrán, Don, “In Pursuit of Origins: The Earliest Writing on Text Underlay (c. 1440).” *AcM* 50 (1978): 217-240.

In Defense of Music: The Case for Music As Argued by a Singer and Scholar of the Late Fifteenth Century (Lincoln: University of Nebraska Press, 1989).

Havet, Julien, “Maitre Fernand de Cordoue et l’Université de Paris au XV^e siècle.” *Mémoires de la Société de l’histoire de Paris et de l’Ile-de-France* IX (1882): 193-222.

Hechos del Condestable Don Miguel Lucas de Iranzo. Ed. Juan de Mata Carrianzo (Granada: Marcial Pons, 2009).

Hernández, Margarita y Raúl Vicente, “Los albores de la jurisdicción escolástica. Los primeros “pleitos” conservados en el Archivo Catedral de Salamanca”. En *Salamanca y su Universidad en el primer Renacimiento: siglo XV*. Ed. Luis E. Rodríguez-San Pedro y Juan Luis Polo (Salamanca: Ediciones de la Universidad, 2011): 345-384.

Houghton, Edward, “Rhythm and Meter in 15th-Century Polyphony.” *JMT* 18, no. 1 (1974): 190–212.

Huglo, Michel, “Recherches sur la personne et l’oeuvre de Francon.” *AcM* 71, no. 1 (1999): 1–18.

Huck, Oliver, “Comporre nel primo Trecento. Lo stile nei madrigali di Magister Piero, di Giovanni da Firenze e di Jacopo da Bologna.” *Kronos* 2 (2001): 71–86.

Iannuzzi, Isabella, “La condena a Pedro Martínez de Osma: ‘ensayo general’ de control ideológico inquisitorial.” *Investigaciones Históricas: Época Moderna y Contemporánea* 27 (2007): 11–46.

Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, *Antología poética*. Ed. J. C. López Nieto (Madrid: Akal, 2000).

Jiménez Cavallé, Pedro, *Documentario musical de la catedral de Jaén* (Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1998).

Journal d'un bourgeois de Paris, 1405-1449. Ed. Alexandre Tuetey (París: Champion, 1881).

Juan de Flores, *Grimalte y Gradisa*. Ed. Carmen Parrilla (Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, 2008).

Karp, Theodore, "Music." En *The Seven Liberal Arts in the Middle Ages*. Ed. David L. Wagner (Bloomington: Indiana University Press, 1986): 169-195.

Kellner, Altman, "Ein Mensuraltraktat aus der Zeit um 1400." *Anzeiger der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, philosophisch-historische Klasse* 94 (1957): 73-85.

Kinoshita, Noboru, *El pensamiento filosófico de Domingo Gundisalvo* (Salamanca: Universidad Pontificia, 1988)

Knighton, Tess, *Música y músicos en la Corte de Fernando el Católico: 1474-1516* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2001).

— "Gaffurius, Urrede and Studying Music at Salamanca University Around 1500." *RdM XXXIV*, no. 1 (2011): 11-36.

Kreitner, Kenneth, "The Dates (?) of the Cancionero de La Colombina." En *Fuentes musicales en la Península Ibérica, ca. 1250-ca. 1550 : Actas del coloquio internacional, Lleida, 1-3 Abril*. Ed. Maricarmen Gómez Muntané y Màrius Bernadó (Lleida: Edicions de la Universitat, 2002): 121–140.

—*The Church Music of Fifteenth-century Spain* (Rochester: Boydell, 2004).

Kristeller, Paul Oskar, *Renaissance Thought and the Arts: Collected Essays* (Princeton: University Press, 1990).

Ladero Quesada, Miguel Ángel, *La España de los Reyes Católicos* (Madrid: Alianza, 2005).

Laffleur, Claude, *Le "Guide de l'étudiant" d'un maître anonyme de la Faculté des Arts de Paris au 13e siècle. Edition critique provisoire du Ms. Barcelona, Arxiu de la Corona d'Aragó Ripoll 109, Ff.134ra-158va* (Quebec: Publications du Laboratoire de Philosophie Ancienne et Médiévale de la Faculté de Philosophie de l'Université de Laval 1, 1992).

Lama, Víctor de, *Cancionero musical de la Catedral de Segovia* (Salamanca: Junta de Castilla y León, 1994).

Lee, Carolyn R., *Spanish Polyphonic Song c. 1460 to 1535*. Tesis doctoral (University of London, 1980).

Leitmeir, Christian Thomas, “Sine Auctoritate Nulla Disciplina Est Perfecta. Medieval Music Theory in Search for Normative Foundations.” En *Between Creativity and Norm-Making: Tensions in the Medieval and Early Modern Eras*. Ed. Sigrid Müller y Cornelia Schweiger (Leiden: Brill, 2012): 31-60.

León Tello, Francisco José, *Estudios de historia de la teoría musical* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1991).

Lockwood, Lewis, *Music in Renaissance Ferrara 1400-1505: The Creation of a Musical Center in the Fifteenth Century* (New York: Oxford University Press, 2009).

López Calo, José, *Documentario musical de la Catedral De Segovia, 1: actas capitulares* (Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1990).

— *Documentario musical de la Capilla Real de Granada* (Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2005).

Luko, Alexis, “Tinctoris on Varietas.” *EMH* 27 (2008): 99–136.

MacCarthy, Evan A., “Tinctoris and the Neapolitan *Eruditi*.” *Journal of the Alamire Foundation* 5 (2013): 41–67.

Maniates, Maria Rika, *Mannerism in Italian Music and Culture: 1530-1630* (Manchester: University Press, 1979).

Maravall, Jose Antonio, *El concepto de España en la Edad Media* (Madrid: CEPC, 1954).

— “Pre-Renacimiento del Siglo XV.” En *Nebrija y la introducción del Renacimiento en España*. Ed. Víctor García de la Concha (Salamanca: Ediciones de la Universidad, 1983): 17–36.

Marchi, Lucia, “Music and University Culture in Late Fourteenth-century Pavia : The Manuscript Chicago, Newberry Library, Case Ms 54.1.” *AcM* 80, no. 2 (2008): 143–164.

Martín, José Luis, *Documentación medieval de la Iglesia Catedral de Coria* (Salamanca: Ediciones de la Universidad, 1989)

Martínez Gázquez, José, “Los textos latinos científicos en la España Medieval”, *Actas III Congreso Hispánico de Latín Medieval*, 179-190. Coord. Maurilio Pérez (León: Publicaciones de la Universidad, 2002).

Mazuela-Anguita, Ascensión, *Artes de canto (1492-1626) y mujeres en la cultura musical del mundo ibérico renacentista*. Tesis Doctoral (Universitat de Barcelona, 2012).

Menéndez Pelayo, Marcelino, *Historia de las ideas estéticas en España* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1940).

Mengozzi, Stefano, “‘Si Quis Manus Non Habeat’: Charting Non-hexachordal Musical Practices in the Age of Solmisation.” *EMH* 26 (2007): 181–218.

— *The Renaissance Reform of Medieval Music Theory: Guido of Arezzo Between Myth and History* (Cambridge: University Press, 2010).

Meyer, Christian, “Un témoin de la réception méridionale des traditions d’enseignement du nord aux XIVe et XVe siècles: Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M 883.” *AcM* 58 (2003): 9–59.

Michels, Ulrich, *Die Musiktraktate des Johannes de Muris* (Wiesbaden: Franz Steiner, 1970).

Miller, Clement A., “Gaffurius’s *Practica Musicae*: Origin and Contents.” *MD* XXII (1968): 105–128.

— “Early Gaffuriana: New Answers to Old Questions.” *MQ* 56, no. 3 (1970): 367–388.

Moll, Jaime, “El estatuto de maestro cantor de la Catedral de Ávila del año 1487.” *AcM* XXII (1969): 89–95.

Monsalvo Antón, Jose M^a, “Poder y cultura en la Castilla de Juan II: ambientes cortesanos, humanismo autóctono y discursos políticos.” En *Salamanca y su Universidad en el primer Renacimiento*. Ed. Luis E. Rodríguez-San Pedro Bezares y Juan Luis Polo (Salamanca: Ediciones de la Universidad, 2011): 15–92.

Moyer, Ann Elizabeth, *Musica Scientia. Musical Scholarship in the Italian Renaissance* (Ithaca and London: Cornell University Press, 1992).

Munro, Gordon, “‘Song Schwylls’ and ‘Music Schools’.” En *Music Education in the Middle Ages and the Renaissance*. Ed. Russell Eugene Murray, Susan Forscher Weiss, y Cynthia J Cyrus (Bloomington: Indiana University Press, 2010): 65–83.

Nalli, Paolo, “Regulae Contrapuncti Secundum Usum Regni Siciliae.” *Archivio storico per la Sicilia Orientale* II, no. 9 (1933): 287–292.

Nicolao Antonio Hispalensis, *Bibliotheca hispana nova*. 2 vols. (Madrid: Joachimum de Ibarra, 1783).

Norton, Frederick J., *Printing in Spain 1501-1520* (Cambridge: University Press, 1966).
 — *A Descriptive Catalogue of Printing in Spain & Portugal* (Cambridge: University Press, 1978).

Novísima recopilación de las leyes de España. 12 vols. (Madrid: [s. e.], 1805).

Ortega, Esteban, “Los Enríquez, Almirantes de Castilla.” *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses* 70 (1999): 23-65.

Otaola, Paloma, “Les coniunctae dans la théorie musicale au Moyen Âge et la Renaissance (1375–1555).” *Musurgia* V (1998): 53–69.

— *Tradición y modernidad en los escritos musicales de Juan Bermudo: del “Libro Primero” (1549) a la “Declaración de instrumentos musicales” (1555)* (Kassel: Reichenberger, 2000).

Owens, Jessie Ann, “Music Historiography and the Definition of ‘Renaissance’.” *Notes* 47, no. 2 (1990): 305–330.

— *Composers at Work* (Oxford: University Press, 1997).

Page, Christopher, *The Owl and the Nightingale: Musical Life and Ideas in France 1100-1300* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1990).

— (Ed.) *Summa Musice: A Thirteenth-Century Manual for Singers* (Cambridge: University Press, 1991).

Palisca, Claude V., *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought* (New Haven and London: Yale University Press, 1985).

Palmer, Jill, "A Late Fifteenth-Century Anonymous Mensuration Treatise (Ssp Salzburg, Erzabtei St. Peter, a VI 44)." *MD* 39 (1985): 89-103.

Panofsky, Erwin, *Renacimiento y Renacimientos en el arte occidental* (Madrid: Alianza, 2006).

Park, Eulmee, *De Preceptis Artis Musicae of Guilielmus Monachus, A New Edition, Translation and Commentary*. Tesis Doctoral (The Ohio State University, 1993).

Pastore, Stefania, *Una herejía española: conversos, alumbrados e Inquisición (1449-1559)* (Madrid: Marcial Pons, 2010).

Pedro de Oña, *Los comentarios y cuestiones a la Física de Aristóteles*. Ed. Ángel Álvarez Gómez, José Manuel Díaz de Bustamante, Demetrio Díaz Sánchez, Ramón López Vázquez y Manuel Riobó González (Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2005).

Pena González, Miguel Anxo, “Proyecto salmantino de Universidad pontificia e integración de la Teología en el siglo XV.” En *Salamanca y su Universidad en el primer Renacimiento*. Ed. Luis E. Rodríguez-San Pedro y Juan Luis Polo (Salamanca: Ediciones de la Universidad, 2011): 121–160.

Persia, Jorge de, *En torno a lo español en la música del siglo XX* (Granada: Diputación Provincial, 2003).

Pesce, Dolores, *The Affinities and Medieval Transposition* (Bloomington: Indiana University Press, 1987).

Petoletti, Marco, “Parlare con il testo nel XV secolo: l’umanista Ugolino Pisani e le sue passioni nelle note di lettura autografe di un vodice Ambrosiano”. En *L’Europa del libro nell’età dell’Umanesimo, Atti del XIV Convegno Internazionale dell’Istituto di Studi Umanistici Francesco Petrarca*. Ed. Luisa Secchi Tarugi (Firenze: Franco Cesati, 2004): 113-126.

Pirrotta, Nino, “Music and Cultural Tendencies in 15th-Century Italy.” *JAMS* 19, no. 2 (1966): 127–161.

— *Music and Culture in Italy from the Middle Ages to the Baroque: a Collection of Essays* (London: Harvard University Press, 1984).

Planchart, Alejandro Enrique, “Tempo and Proportions.” En *Performance Practice. Music Before 1600*. Ed. Howard Mayer Brown y Stanley Sadie (New York: Norton & Company, 1989): 126-144.

— “Music in the Christian Courts of Spain.” En *Musical Repercussions of 1492*. Ed. Carol E. Robertson (Washington and London: Smithsonian Institution Press, 1992): 149-166.

Pollard, Graham, “The *Pecia* System in the Medieval Universities”. En *Medieval scribes, Manuscripts and Libraries: Essays presented to N. R. Ker*. Ed. Malcolm B. Parkes y Andrew G. Watson (London: Scholar Press, 1978): 145-162.

Polo Rodríguez, Juan Luis y Jerónimo Hernández de Castro, *Ceremonias y grados en la Universidad de Salamanca. Una aproximación al protocolo académico* (Salamanca: Ediciones de la Universidad, 2004).

Powers, Harold S., “Mode §2”, en www.oxfordmusiconline.com (consultado el 5 de febrero de 2013)

Ramos Ahijado, Sonsoles, *La Catedral de Ávila como institución musical durante la segunda mitad del siglo XVII* (Salamanca: Ediciones de la Universidad, 2011).

Rausch, Alexander, "Mensuraltraktate des Spätmittelalters in Österreichischen Bibliotheken." En *Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters III*. Ed.

Michael Bernhard (München: Bayerische Akademie der Wissenschaften, 2001): 273–303.

Reaney, Gilbert, “The Anonymous Treatise *De Origine et Effectu Musicae*, an Early 15th Century Commonplace Book of Music Theory.” *MD* 37 (1983): 109–119.

Reckow, Fritz, *Der Musiktraktat des Anonymus* 4. Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 4-5 (Wiesbaden: Franz Steiner, 1967).

Rees, Owen, “Roman Polyphony at Tarazona.” *EM* 23, no. 3 (1995): 410–419.

Reese, Gustave, *Music in the Renaissance* (London: Dent, 1954).

Reynolds, Christopher A., “Sacred Polyphony.” En *Performance Practice. Music before 1600*. Ed. Howard Mayer Brown y Stanley Sadie (New York: Norton, 1989): 185-200.

Reynolds, Leighton D., y Nigel G. Wilson. *Scribes and Scholars: A Guide to the Transmission of Greek and Latin Literature* (Oxford: University Press, 1991).

Rico, Gilles, *Music in the Arts Faculty of Paris in the Thirteenth and Early Fourteenth Centuries*. Tesis Doctoral (Oxford University, 2005).

Rivera, Benito V., “Harmonic Theory in Musical Treatises of the Late Fifteenth and Early Sixteenth Centuries.” *Music Theory Spectrum* 1 (1979): 80–95.

Rocco Rossi, Francesco, *Un manuale di musica per Ascanio Sforza: il Liber Musices di Florentius (Ms. 2146 della Biblioteca Trivulziana di Milano)*. Tesis Doctoral (Università degli Studi di Pavia, 2007).

“Auctores in opusculo introducti: L’enigmatico Florentius musicus e gli sconosciuti referenti teorici del Liber Musices (I-Mt 2146).” *AM* 80, no. 2 (2008): 165–177.

Rodin, Jesse, “Unresolved.” *ML* 90, no. 4 (2009): 535–554.

Rodríguez-San Pedro, Luis Enrique (ed.). *Historia de la Universidad de Salamanca, Vol. I: trayectoria histórica e instituciones vinculadas* (Salamanca: Ediciones de la Universidad, 2002).

— *Historia de la Universidad de Salamanca, Vol. II: estructuras y flujos* (Salamanca: Ediciones de la Universidad, 2002).

Rodríguez-San Pedro, Luis Enrique y Juan Luís Polo (eds.), *Salamanca y su universidad en el primer Renacimiento* (Salamanca: Ediciones de la Universidad, 2010)

Rol Benito, Antonio Luis, *Un pasado cercano. Garrovillas de Alconétar (1480-1604)* (Badajoz: Asamblea de Extremadura, 2006)

Roldán Hervás, José Manuel, *Iter ab Emerita Asturicam: el Camino de La Plata* (Salamanca: Ediciones de la Universidad, 1971).

Ruini, Cesarino, “Produzione e committenza dei trattati di teoria musicale nell’Italia del Quattrocento.” En *Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters* 3 (München: Bayerische Akademie der Wissenschaften, 2001): 341-357.

Ruiz, Teófilo F., *Las crisis medievales: (1300-1474)* (Barcelona: Crítica, 2008).

Ruiz Jiménez, Juan, *La librería de canto de órgano. Creación y pervivencia del repertorio del Renacimiento en la actividad musical de la Catedral de Sevilla* (Granada: Junta de Andalucía, 2007).

—“From Mozos de Coro Towards Seises. Boys in the Musical Life of Seville Cathedral in the Fifteenth and Sixteenth Centuries.” En *Young Choristers 650-1700*. Ed. Susan Boynton y Eric Rice (Woodbridge: The Boydell Press, 2008): 86-103.

—“‘The Sounds of the Hollow Mountain’: Musical Tradition and Innovation in Seville Cathedral in the Early Renaissance.” *EMH* 29 (July 21, 2010): 189–239.

— “The ‘Libro de La Regla Vieja’ of the Cathedral of Seville as a Musicological Source.” En *Cathedral, City and Cloister: Essays on Manuscripts, Music and Art in Old and New Worlds*. Ed. Kathleen E. Nelson (Ottawa: The Institute of Mediaeval Music, 2011): 245-273.

Sampedro, Casto y José Filgueira, *Cancionero musical de Galicia* ([Madrid: C. Bermejo], 1942).

Sánchez Lomba, Francisco Manuel, “Martín de Solorzano: la influencia de Santo Tomás de Ávila en los proyectos constructivos de la Catedral de Coria”, *Norba, Revista de arte, geografía e historia* 3 (1982): 63-76.

Scattolin, Pier Paolo, “La Regola Del ‘Grado’ Nella Teoria Medievale Del Contrappunto.” *Rivista Italiana Di Musicologia* 14, no. 1 (1979): 11–74.

Schlelein, Stefan, “Vacilando entre Edad Media y Renacimiento: Castilla y el Humanismo del siglo XVI.” En *Saberes humanísticos y formas de vida. Usos y abusos. Actas del Coloquio Hispano-alemán*. Ed. Aurora Egido y José Enrique Laplana (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2012): 91-112.

Schubert, Peter, “Musical Commonplaces in the Renaissance.” En *Music Education in the Middle Ages and the Renaissance*. Ed. Russell Eugene Murray, Susan Forscher y Cynthia J. Cyrus (Bloomington: Indiana University Press, 2010): 161-192.

Seay, Albert, “Florence : The City of Hothby and Ramos.” *JAMS* 9, no. 3 (1956): 193–195.

— “The Expositio Manus of Johannes Tinctoris.” *JMT* 9 (1965): 194–232.

— "The 15th-Century Coniuncta: A Preliminary Study", en *Aspects of Medieval and Renaissance Music: A Birthday Offering to Gustave Reese*. Ed. Jan Larue (New York: Norton, 1966): 723-737.

Serrano, Fernando, *El secreto de los Peñaranda* (Badajoz: Alborayque, 2010)

Sherr, Richard, "The 'Spanish Nation' in the Papal Chapel, 1492-1521." *EM XX*, no. 4 (1992): 601–610.

Stevenson, Robert, *Spanish Music in the Age of Columbus* (The Hague: Martinus Nijhoff, 1960).

— *La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro* (Madrid: Alianza, 1993).

Stoessel, Jason, "Symbolic Innovation: The Notation of Jacob De Senleches." *AcM* 71, no. 2 (1999): 136–164.

— *The Captive Scribe, The Context and Culture of Scribal and Notational Process in the Music of the Ars Subtilior*. Tesis Doctoral (University of New England, 2002).

— "Revisiting Aÿ, Mare, Amice Mi Care: Insights into Late Medieval Music Notation." *EM* 40, no. 3 (2012): 455–468.

Strohm, Reinhard, *The Rise of European Music, 1380-1500* (Cambridge: University Press, 1993).

— "Music, Humanism, and the Idea of a 'Rebirth' of the Arts." En *The New Oxford History of Music, Vol. III.1: Music as Concept and Practice in the Late Middle Ages*. Ed. Reinhard Strohm y Bonnie J. Blackburn (Oxford: University Press, 2001): 346-388.

— *The Lucca Choirbook Lucca, Archivio Di Stato, MS 238; Lucca, Archivio Arcivescovile, MS 97; Pisa, Archivo Arcivescovile, Biblioteca Maffi, Cartella II/III* (Chicago: University Press, 2009).

Strohm, Reinhard y Bonnie J. Blackburn (eds.), *The New Oxford History of Music, Vol. III.1: Music as Concept and Practice in the Late Middle Ages* (Oxford: University Press, 2001).

Subirá, José, *Los tres tratados musicales de Domingo Marcos Durán* (Madrid: Joyas Bibliográficas, 1977).

Tomlinson, Gary, *Music in Renaissance Magic: Toward a Historiography of Others* (Chicago: University of Chicago Press, 1994).

Treitler, Leo, *With Voice and Pen: Coming to Know Medieval Song and How It Was Made* (Oxford: University Press, 2003).

Trumble, Ernest, *Fauxbourdon. An Historical Survey* (New York: Institute of Mediaeval Music, 1959).

Urquhart, Peter, y Heather De Savage, “Evidence Contrary to the *a cappella* Hypothesis for the 15th-Century Chanson.” *EM* 29, no. 3 (2011): 359–378.

Valero García, Pilar, *La Universidad de Salamanca en la época de Carlos V* (Salamanca: Ediciones de la Universidad, 1988).

Vallet de Viriville, Auguste, *Histoire De Charles VII, Roi de France, et de son époque 1403-1461* (Paris: J. Renouard, 1865).

Vázquez, Mercedes, “El Arzobispo Don Alonso II de Fonseca. Notas para su estudio.” *Cuadernos de estudios gallegos*, XLVII, Fasc. 112 (2000): 87-131.

Vendrix, Philippe, “On the Theoretical Expression of Music in France During the Renaissance.” *EMH* 13 (1994): 249–273.

Ventura, Jordi, “Equivalencia de las monedas castellanas en la Corona de Aragón en tiempos de Fernández El Católico.” *Medievalia* (1992): 495–514.

Verguer, Jacques, “Schools and Universitites”, en *The New Cambridge Medieval History*, vol. 7. Ed. Christopher Allmand (Cambridge: University Press, 2008): 220-242.

Vindel, Francisco, *El arte tipográfico en España durante el siglo XV: Salamanca, Zamora, Coria y el reino de Galicia* (Madrid: Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores, 1946).

Villanueva Serrano, Francesc, “El tractadista Guillermus de Podio: bases per a la construcció d’una biografia.” *AnM* 65 (2010): 3–24.

Villaseñor, Fernando, “La corte literaria de Juan de Zúñiga y Pimentel”, *Anales de Historia del Arte*, 23 (2013): 581-594.

Vivarelli, Carla “‘Di Una Pretesa Scuola Napoletana’: Sowing the Seeds of the Ars Nova at the Court of Robert of Anjou.” *JM* 24, no. 2 (2007): 272–296.

Vivas Moreno, Agustín, “La biblioteca del Convento de los Dominicos en San Esteban de Salamanca en el siglo XVIII.” *Revista General de Información y Documentación* 10, no. 2 (2000): 71–103.

Vogel, Roger Craig, *The theoretical writings of Domingo Marcos Durán: a Translation and Commentary*. Tesis Doctoral (The Ohio State University, 1975).

Wagner, David L., "The Seven Liberal Arts and Classical Scholarship." En *The Seven Liberal Arts in the Middle Ages*. Ed. David L. Wagner (Bloomington: Indiana University Press, 1983): 1–31.

Wason, Robert W., "Musica Practica: Music as Pedagogy." En *The Cambridge History of Western Music Theory*. Ed. Thomas Christensen (Cambridge: University Press, 2002) 46–77.

Wegman, Rob C., "Concerning Tempo in the English Polyphonic Mass, c. 1420-70." *AcM* 61, no. 1 (1989): 40–65.

- "What Is 'Acceleratio Mensurae'?" *ML* 73, no. 4 (1992): 515–524.
- "Sense and Sensibility in Late-Medieval Music: Thoughts on Aesthetics and 'Authenticity'." *EM* 23, no. 2 (1995): 298–312.
- "From Maker to Composer: Improvisation and Musical Authorship in the Low Countries, 1450-1500." *JAMS* 49, no. 3 (1996): 409–479.
- "The Minstrel School in the Late Middle Ages", *Historic Brass Journal* 14 (2002): 11–30.
- *The Crisis of Music in Early Modern Europe: 1470-1530* (New York: Routledge, 2008).
- "Tinctoris's Magnum Opus." En "Uno Gentile et Subtile Ingenio" *Studies in Renaissance Music in Honour of Bonnie J. Blackburn*. Ed. Jennifer Bloxam, Gioia Filocamo y Leofranc Holford-Strevens (Turnhout: Brepols, 2009): 771–782.

Wilson, Blake McD., "Madrigal, Lauda, and Local Style in Trecento Florence." *JM* 15, no. 2 (1997): 137–177.

Wienpahl, Robert W., "The Evolutionary Significance of 15th Century Cadential Formulae." *JMT* 4, no. 2 (1960): 131–152.

Wiering, Frans, "Internal and External Views of the Modes." En *Tonal Structures in Early Music*. Ed. Cristle Collins Judd (New York: Taylor & Francis, 1989): 87–107.

Witkowska-Zaremba, Elzbieta, "Ars organisandi around 1430 and Its Terminology," En *Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters* 3 (München: Bayerische Akademie der Wissenschaften, 2001): 387–398.

- "The Coniuncta in Polish Sources: Late Medieval Theory and Practice." *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 41, no. 1–2 (2004): 255–267.

Woodley, Ronald, "The Printing and Scope of Tinctoris's Fragmentary Treatise De Inuentione Et Vsv Mvsice." *EMH* 5, n° 1 (1985): 239–268.

- "Tinctoris's Italian Translation of the Golden Fleece Statutes: A Text and a (Possible) Context." *EMH* 8 (1988): 173–205.

Wright, Craig, *Music and Ceremony at Notre Dame of Paris, 500-1550* (Cambridge: University Press, 1989).

Yarza, Joaquín, “El arte de los Países Bajos en la España de los Reyes Católicos.” En *Reyes y Mecenas. Los Reyes Católicos, Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España* (Toledo: Electa, 1992).

Yudkin, Jeremy, *The Music Treatise of Anonymous IV, A New Translation.* Musicological Studies & Documents, 41 ([Neuhausen]: American Institute of Musicology, 1985).

Zimmermann, Michel, *Écrire et lire en Catalogne (IX^e-XII^e siècle)* (Madrid: Casa de Velázquez, 2003).