

Francisco de Salinas. Música, teoría y matemática en el Renacimiento

Amaya García Pérez
Paloma Otaola González
(coords.)



Ediciones Universidad
Salamanca

1218 OFICINA DEL
VIII CENTENARIO
2018

SEPARATA

GIUSEPPE FIORENTINO

Canto llano, canto de órgano y contrapunto improvisado:
el currículum de un músico profesional en la España del Renacimiento



FRANCISCO DE SALINAS

Música, teoría y matemática
en el Renacimiento

AMAYA GARCÍA PÉREZ
Y
PALOMA OTAOLA GONZÁLEZ
(COORDS.)

FRANCISCO DE SALINAS
Música, teoría y matemática
en el Renacimiento

GIUSEPPE FIORENTINO

CANTO LLANO,
CANTO DE ÓRGANO
Y CONTRAPUNTO IMPROVISADO:
EL CURRÍCULO DE UN MÚSICO
PROFESIONAL EN LA ESPAÑA
DEL RENACIMIENTO



EDICIONES UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

COLECCIÓN VIII CENTENARIO, 12

© de esta edición:
Ediciones Universidad de Salamanca y los autores

© de las imágenes:
sus autores y propietarios

1.ª edición: 2014

ISBN: 978-84-9012-406-2 (PDF)

Ediciones Universidad de Salamanca
<http://www.eusal.es>
eusal@usal.es

Oficina del VIII Centenario Salamanca 2018
<http://centenario.usal.es>
centenario@usal.es

Motivo de cubierta:
El tañedor de laúd, Caravaggio, 1595.



Diseño y realización de la cubierta:
Egido Pablos Comunicación Gráfica

Maquetación y realización de interiores:
Intergraf
intergraf@intergraf.es

Hecho en España-Made in Spain

*Todos los derechos reservados.
Ni la totalidad ni parte de este libro
puede reproducirse ni transmitirse
sin permiso escrito de
Ediciones Universidad de Salamanca.*



CEP. Servicio de Bibliotecas

Texto (visual) : electrónico

FRANCISCO de Salinas [Recurso electrónico] : música, teoría y matemática en el Renacimiento / Amaya García Pérez y Paloma Otaola González (coords.).—1.ª ed. electrónica.—Salamanca : Ediciones Universidad de Salamanca, 2014
290 p.—(VIII Centenario ; 12)
1. Salinas, Francisco, 1513-1590—Crítica e interpretación. I. García Pérez, Amaya Sara, 1976-, editor de la compilación. II. Otaola, Paloma, editor de la compilación.
78 Salinas, Francisco

Índice General

CARLOS M. PALOMEQUE LÓPEZ
Director de la Oficina del VIII Centenario Salamanca 2018
La «música extremada» de Francisco de Salinas
[11-13]

AMAYA GARCÍA PÉREZ
Introducción
[15-18]

1
CARLOS CALDERÓN URREIZTIETA
Experiencia estética y formulación científica: dos casos de estudio
[19-43]

2
J. JAVIER GOLDÁRAZ GAÍNZA
La teoría armónica después de Francisco de Salinas
[45-60]

3
AMAYA GARCÍA PÉREZ
El temperamento igual en los instrumentos de cuerda con trastes
[61-89]

4
ALFONSO HERNANDO GONZÁLEZ
Las matemáticas en la obra de Francisco de Salinas
[91-115]

ÍNDICE

5

ANA MARÍA CARABIAS TORRES Y BERNARDO GÓMEZ ALFONSO
Francisco de Salinas y el calendario gregoriano
[117-145]

6

GIUSEPPE FIORENTINO
Canto llano, canto de órgano y contrapunto improvisado:
el currículo de un músico profesional en la España del Renacimiento
[147-160]

7

ASCENSIÓN MAZUELA-ANGUITA
La educación musical en la España del siglo XVI
a través del *Arte de canto llano* (Sevilla, 1530) de Juan Martínez
[161-171]

8

PALOMA OTAOLA GONZÁLEZ
A los deseosos de saber el arte de la música práctica y especulativa:
la figura del autodidacta en el siglo XVI
[173-187]

9

CRISTINA DIEGO PACHECO
El léxico musical del Renacimiento: premisas para un estudio
[189-203]

10

NICOLAS ANDLAUER
Los ejemplos musicales en el *De Musica* de Francisco de Salinas:
una introducción
[205-217]

11

FERNANDO RUBIO DE LA IGLESIA
Las melodías populares en *De Musica libri septem*, de Francisco de Salinas:
estudio comparado de algunos ejemplos
[219-253]

ÍNDICE

12

FRANCESC XAVIER ALERN

Música *ficta*: de los tratados musicales a las tablaturas
[255-266]

13

CHRISTOPHE DUPRAZ

The erudition of Pedro Cerone:
about some non-musical sources of *El melopeo y maestro* (1613)
[267-287]

Créditos de procedencia de las imágenes
[289-290]

La «música estremada» de Francisco de Salinas

DON RIGOBERTO, ese culto y atildado personaje de *El héroe discreto* (2013) de Mario Vargas Llosa —aparecido ya en su *Elogio de la madrastra* (1988) y continuado en su peripecia literaria en *Los cuadernos de don Rigoberto* (1997)—, se había levantado de madrugada el día de su ansiado viaje familiar a Europa. Las maletas estaban preparadas desde la tarde anterior, esparcidas a lo largo de los pasillos y recibidores de la casa. Lucrecia dormía apaciblemente ajena al ajeteo que estaba por venir. Y el movimiento del mar sonaba repetitivo sobre la costa de Barranco, el barrio de Lima en que por fortuna vivían.

Todavía en pijama y zapatillas, a la espera de que el servicio dispusiese el desayuno esperado, seguramente a base de café, zumos diversos y tostadas con mantequilla, además de bollería fina, don Rigoberto se deslizó con parsimonia hacia su escritorio en busca de la estantería donde guardaba los libros de poesía. Allí encontró el poemario de fray Luis de León que requería y halló también al instante entre sus páginas la oda que este había dedicado al músico ciego Francisco de Salinas —«El ayre se serena / y viste de hermosura y luz no usada, / Salinas, quando suena / la música estremada / por vuestra sabia mano gobernada...», etc.—. Leyó despacio el poema, recordado la víspera en la duermevela y tantas veces frecuentado por él desde antaño, no pudiendo por menos que confirmar también ahora lo que siempre había sentido:

Era el más hermoso homenaje dedicado a la música que conocía —Vargas Llosa ponía estas bellas palabras en el pensamiento de nuestro hombre—, un poema que, a la vez que explicaba esa realidad inexplicable que es la música, era él mismo música. Una música con ideas y metáforas, una alegoría inteligente de un hombre de fe, que, impregnando al lector de esa sensación inefable, le revelaba la secreta esencia trascendente, superior, que anida en algún rincón del animal humano y solo asoma a la conciencia con la armonía perfecta de una

LA «MÚSICA EXTREMADA» DE FRANCISCO DE SALINAS
MANUEL CARLOS PALOMEQUE

hermosa sinfonía, de un intenso poema, de una gran ópera, de una exposición sobresaliente. Una sensación que para Fray Luis, creyente, se confundía con la gracia y el trance místico.

Se preguntaba a continuación don Rigoberto: «¿Cómo sería la música del organista ciego al que Fray Luis de León hizo ese soberbio elogio?» Realmente, recordaba y se lamentaba al tiempo, «nunca la había oído». Y, ahí está, le vino de repente la luz y un propósito apetecible, «ya tenía una tarea por delante en su estancia madrileña: conseguir algún CD con las composiciones musicales de Francisco de Salinas», porque, seguía tramando, «alguno de los conjuntos dedicados a la música antigua —el de Jordi Savall, por ejemplo— habría consagrado un disco a quien inspiró semejante maravilla».

No sabía don Rigoberto, sin embargo, que no se conserva partitura musical alguna de Francisco de Salinas (¡ay!) y tampoco, por lo mismo, se dispone de grabación discográfica de su música, por lo que, a salvo de un hallazgo venidero y acaso improbable, estamos condenados a no poder disfrutar de su «música extremada» (fray Luis *dixit*), tal como sus contemporáneos sí hicieron y se maravillaron con sus notas engarzadas, de lo que la prodigiosa oda de fray Luis de León, su amigo y compañero de cátedra en el Estudio salmanticense, da cuenta para la eternidad.

Sí disponemos felizmente, en cambio, de las aportaciones teóricas del maestro Salinas, «el abad Salinas, el ciego, el más docto varón de música especulativa que ha conocido la Antigüedad», como Vicente Espinel acertaba a expresar por boca del escudero Marcos de Obregón en sus famosas *Relaciones* de la vida de este (1618). Y, por todas ellas, de su magna *De Musica libri septem* (Siete libros sobre la Música), monumental tratado de armonía y teoría rítmica, escrito en latín y publicado en 1577 en la imprenta de Matías Gast de Salamanca —«Salmanticae, excudebat Mathias Gastius»—, del que la Oficina del VIII Centenario ha llevado a cabo recientemente una primorosa edición facsímil —permítaseme la justificada satisfacción— a partir del ejemplar que nuestra Biblioteca General Histórica conserva.

La Universidad de Salamanca, y la Oficina del VIII Centenario en su nombre, ha querido hacer de este 2013 que nos acaba de dejar el «Año Salinas de la Música», con el gratísimo encargo de conmemorar el quinto centenario del genial burgalés —«Francisci Salinae Burgensis»—, afamado organista y gran teórico que ocupaba en 1567 la cátedra de Música del Estudio, después de haber permanecido veinte años entre Nápoles, Florencia y, sobre todo, Roma, y completado de modo extraordinario su formación primera adquirida en las aulas salmantinas. Y numerosas han sido, por cierto, las actividades con que hemos traducido esta celebración, desde la divulgación de las músicas del tiempo de Salinas en conciertos y recitales —por todos, el excelente ciclo *Suene vuestro son en mis oídos. Músicas del tiempo de Francisco de Salinas, 1513-1590*, que pudo disfrutarse en el Aula Salinas y la Real Capilla de San Jerónimo de las Escuelas Mayores y en la Capilla del Colegio del Arzobispo Fonseca, a lo largo de los meses de junio y julio—, hasta la publicación de estudios sobre las más relevantes páginas de la historia musical de nuestra Academia, como el *Catálogo del Archivo de música de la Capilla de la Universidad*

LA «MÚSICA EXTREMADA» DE FRANCISCO DE SALINAS
MANUEL CARLOS PALOMEQUE

de Salamanca, a cargo de Bernardo García-Bernalt Alonso, o, claro es, la edición facsimilar referida de los *Siete libros* del propio Francisco de Salinas.

Ahora, la Colección VIII Centenario de Ediciones Universidad de Salamanca se complace también en albergar en su seno —esta vez con el número 12 de la serie— la publicación electrónica del libro colectivo *Francisco de Salinas. Música, teoría y matemática en el Renacimiento*, que ha sido preparado bajo la coordinación científica de Amaya García Pérez y Paloma Otaola González. Se recogen en él, así pues, las ponencias que fueron defendidas en el simposio internacional que, con el título «Francisco de Salinas (1513-2013). Teoría musical en el Renacimiento», tenía lugar en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Salamanca, durante los días 15 y 16 de marzo de 2013 y la dirección de la profesora de Musicología Amaya García Pérez, y en cuya sesión de inauguración tuve precisamente la suerte de hablar.

Tras una «introducción» a cargo de esta, en que se da cuenta del objetivo del libro, de su estructura y contenido, las trece contribuciones incorporadas a sus páginas —entre las que se encuentran, por lo demás, textos de ambas coordinadoras— abordan desde perspectivas diversas un doble asunto de interés común que suscita el título de la obra: uno, la teoría musical y matemática en el Renacimiento, en general; y dos, la propia obra teórica de Francisco de Salinas dentro de este ámbito histórico, en particular.

Han interesado en el primero, en suma, cuestiones relativas a las relaciones entre ciencia y música, la teoría armónica, el uso del temperamento igual en los instrumentos de cuerda con trastes, la educación y práctica docente musical —el currículo de músico profesional y la figura del autodidacta—, el discurso y la retórica en los textos musicales o, en fin, los tratados musicales —de los tratados a sus tablaturas y una consideración singular de *El melopeo y maestro* de Pedro Cerone, publicado en 1613—. En tanto que, por lo que atañe a la propia obra teórica de Salinas, se pasa revista de modo sucesivo a la formación matemática del Maestro, a su presencia en el debate sobre la reforma del calendario gregoriano, al tratamiento que llevó a cabo de los ejemplos musicales en su *De Musica libri septem*, y, por último, a la recepción en esta de las melodías populares.

A fin de cuentas, un libro delicioso desde luego para iniciados en estas materias, pero también para quienes, sin serlo, gusten de acercarse a uno de los capítulos más bellos de nuestra cultura. Bienvenido sea por ello a nuestra Colección del VIII Centenario, que desde luego no es mal sitio.

Salamanca, 24 de febrero de 2014

MANUEL CARLOS PALOMEQUE
Director de la Oficina del VIII Centenario Salamanca 2018

Introducción

NO HA SIDO FÁCIL encontrar un título para este conjunto de propuestas. Y, sin embargo, para cualquiera que se acerque a él le resultará evidente el nexo que las une, que intentaremos hacer explícito en estas páginas preliminares.

Es esta una publicación multidisciplinar —como también lo fue Francisco de Salinas, autor al que queremos rendir homenaje en el quinto centenario de su nacimiento—, que viene a completar el trabajo científico llevado a cabo en el Simposio Internacional «Francisco de Salinas (1513-2013). Teoría musical en el Renacimiento», celebrado en la Universidad de Salamanca durante los días 15 y 16 de marzo de 2013.

Francisco de Salinas fue el más importante catedrático de Música del Estudio salmantino. Su famoso tratado *De Musica libri septem*, publicado en Salamanca en 1577, supone un culmen en los estudios sobre teoría armónica y rítmica del Renacimiento. En él se presenta una de las exposiciones más clarividentes del problemático tema de la afinación, por supuesto tratado desde la matemática, como exigía la música *quadrivial* del momento. Pero también presenta una coherente teoría rítmica que expone con numerosos ejemplos musicales dignos de análisis. No obstante, Salinas no fue solo un teórico de la música. Su faceta como docente es evidente en su papel en la institución salmantina. Así mismo, su vertiente matemática (aunque sea de forma colateral) también es muy interesante. En este volumen se abordan, pues, múltiples temas, todos ellos relacionados, de una u otra forma, con los variados papeles que interpretó Francisco de Salinas en su vida: músico, teórico, docente, matemático.

Como ya hemos dicho, Salinas se dedicó al estudio en profundidad de la ciencia armónica matemática, tal y como se entendía en el Renacimiento. Esta teoría armónica, de la que el maestro ciego es un eslabón fundamental, aparece tratada, desde diferentes puntos de vista, en los tres primeros trabajos de esta publicación.

INTRODUCCIÓN
AMAYA GARCÍA PÉREZ

El de Carlos Calderón profundiza en las complejas relaciones entre ciencia y música que se empiezan a producir en el Renacimiento y que darán lugar a la Revolución Científica, centrándose para ello en dos casos: las teorías astronómico-musicales de Kepler y el monocordio como instrumento científico. Por otra parte, Calderón propone una original visión del cambio de paradigma científico que se produce en esta época. Para este autor la ciencia sufre una progresiva *anesthis*, va perdiendo su cualidad estética en favor de la pura matematización de la realidad.

El que firma Javier Goldáraz plantea un recorrido por la teoría armónico-acústica desde Salinas hasta Helmholtz, padre de la psicoacústica moderna. En su contribución, Goldáraz desgrana cómo se va instalando el nuevo paradigma físico que la Revolución Científica impone en la música. En este sentido, se plantea el efecto que descubrimientos como la serie de armónicos, o los batimientos que se producen entre parciales armónicos próximos, tuvieron sobre la evolución de la ciencia armónica en un momento en el que la acústica va naciendo como disciplina progresivamente diferenciada.

Dentro de la teoría armónica del siglo XVI destaca el tema de la afinación, uno de los grandes problemas teóricos a los que se enfrentaban los músicos de la época. Salinas puso algo de luz sobre este asunto y planteó, además, una de las primeras descripciones pormenorizadas y matemáticamente correctas del temperamento igual. El artículo que yo misma firmo analiza las evidencias del uso del temperamento igual en los instrumentos de cuerda con trastes, antes y después de la exposición de Salinas. Por otra parte, también cuestiona el uso que hoy en día hacen los intérpretes profesionales de estos instrumentos aplicando los temperamentos mesotónicos.

Íntimamente ligadas a la teoría armónica se encuentran las cuestiones matemáticas. Como ya hemos mencionado, Salinas también presenta una importante faceta matemática que se puede rastrear en su *De Musica libri septem*, donde plantea algunas cuestiones que, en ocasiones, nada tienen que ver con el estudio de la música. Sobre el uso de la matemática por parte de nuestro autor nos informa Alfonso Hernando. Para Hernando, la obra de Salinas proporciona buenos ejemplos de ese tránsito que se produce en esta época entre la numerología y la modernidad. Por otra parte, también nos explica cómo el tratado de Salinas es una de las primeras obras publicadas en España en la que aparece el llamado «triángulo de Pascal». En la presentación y el estudio sobre las propiedades matemáticas de este triángulo, Salinas se nos muestra como un intelectual interesado no solo en temas musicales, sino también en otras cuestiones matemáticas que poco o nada tienen que ver con la música.

Ese interés de Salinas por cuestiones matemáticas no estrictamente musicales se puede observar también en un manuscrito suyo, recientemente descubierto, dedicado a la reforma del Calendario Gregoriano, que tuvo lugar en el año 1582. El artículo de Ana Carabias y Bernardo Gómez analiza este escrito, que demuestra un gran conocimiento de astronomía, así como una gran capacidad de abstracción y cálculo mental, por parte de Salinas. A su vez, este manuscrito abre nuevas vías de trabajo sobre nuestro autor, ya que parece apuntar a la posible dedicación de

INTRODUCCIÓN
AMAYA GARCÍA PÉREZ

Salinas al cómputo eclesiástico en la Universidad salmantina, algo que había sido mencionado en algunas biografías antiguas del músico pero que hasta el momento no ha sido estudiado.

Dos capítulos nos informan sobre la práctica docente de la música en el Renacimiento, práctica a la que también se dedicó Francisco de Salinas, en tanto que catedrático del claustro salmantino. El de Giuseppe Fiorentino se centra en la enseñanza en las capillas musicales de las catedrales españolas renacentistas. Los seis de los coros catedralicios recibían formación en «canto de órgano», «canto llano» y «contrapunto», materias que también componían el currículo de la parte práctica de la disciplina Música en la Universidad de Salamanca, y que, por tanto, también fueron impartidas por Francisco de Salinas. Fiorentino nos muestra a qué exactamente hacían referencia estos tres términos que tan frecuentemente aparecen en los documentos de la época.

En su contribución, Ascensión Mazuela se centra en uno de los textos más difundidos en estas capillas catedralicias y en otras instituciones de la época para la enseñanza de la práctica musical. El tratado de Juan Martínez fue el que más veces se publicó en el mundo hispano-luso renacentista, lo que evidencia su uso constante como manual de enseñanza. Asimismo, aparece relacionado con las universidades de Alcalá y Coímbra, donde probablemente fue utilizado como libro de texto en la enseñanza de la música práctica. Al parecer fue editado dos veces en Salamanca, aunque no se conserva ningún ejemplar de dichas ediciones.

La otra vertiente del aprendizaje musical en el Renacimiento es el autodidacta. Paloma Otaola nos presenta una interesante aportación sobre esta cuestión, muy común en el mundo musical del siglo XVI. Así mismo, la figura del autodidacta no se puede comprender sin una reflexión sobre el extraordinario desarrollo de la imprenta —y por tanto de la impresión de libros de música— y el igualmente extraordinario desarrollo de la teoría musical de la época. El mismo Salinas parece haber sido un autodidacta, al menos en cuestiones teóricas.

Por otra parte, el Renacimiento es una época en la que la retórica es fundamental para el discurso intelectual. Dos trabajos en este volumen giran en torno al discurso y la retórica en los textos musicales renacentistas. El de Cristina Diego es una propuesta de aplicación de la lexicología al estudio del léxico musical del Renacimiento, en la que se plantea la reflexión sobre los términos musicales en castellano utilizados en esta época. De esta manera se plantea el porqué del nacimiento de un vocablo, su mantenimiento o su desaparición, entre otras cuestiones, para responder a temas más amplios, como las implicaciones del uso del vocabulario musical en la sociedad renacentista y cómo aquel ilustra también los conceptos de dicha sociedad.

El texto de Nicolas Andlauer versa sobre el uso de la retórica, en este caso a través de los ejemplos musicales de los tres últimos libros del tratado de Salinas, que tienen para Andlauer el doble papel de «ilustrar y comprobar» (*ostendere et demonstrare*) las inducciones y deducciones de la razón lógica aplicada al *ars musica*. Así mismo, Andlauer destaca la modernidad estética de la obra de Salinas, al constituir estos mismos ejemplos un reflejo de la imbricación de las culturas oral y

INTRODUCCIÓN
AMAYA GARCÍA PÉREZ

escrita de su tiempo. De esta forma, se trasciende la tradicional consideración de Salinas como un folklorista *per accidens*, para reinterpretar los ejemplos musicales como parte de su discurso retórico.

Sobre los ejemplos de Salinas escribe también Fernando Rubio, quien traza lazos de conexión entre estos ejemplos y obras musicales impresas conservadas de la época. Los múltiples cancioneros y libros de vihuela del momento son relacionados con estos ejemplos, proporcionándonos una visión complementaria a la propuesta de Andlauer. Salinas se nutre del repertorio popular, cosa que era frecuente también entre los compositores cultos de la época. Sin embargo, el tratamiento que hace nuestro autor de ese repertorio es claramente diferente del que llevan a cabo los compositores. Salinas tiene un afán meramente didáctico mientras que los músicos cultos renacentistas encuentran en esas melodías populares una fuente de inspiración. En ninguno de los dos casos hay un interés de recopilación folklórica.

Los tratados musicales renacentistas son estudiados en los dos últimos capítulos de este libro de forma diversa. Xavier Alern propone un estudio de la música *ficta* a partir no solo de los tratados de la época (que es lo que tradicionalmente se ha hecho) sino utilizando también los libros de vihuela como fuente. De esta forma, uniendo el mundo de la teoría musical presente en los tratados, y el mundo de la práctica musical presente en las tablaturas de vihuela, Alern consigue abrir nuevas vías de estudio en un tema tan controvertido como es el de la música *ficta*.

Cierra el volumen Christophe Dupraz, que se centra en el estudio de otro tratado fundamental para comprender la teoría musical renacentista en España: *El melopeo y el maestro* de Pietro Cerone. Dupraz investiga las fuentes teóricas no musicales que Cerone parece haber trabajado en la elaboración de su tratado, haciendo hincapié en la dificultad de este estudio debido a los múltiples niveles de citación que podemos ir rastreando en el tiempo. Cerone se nos muestra como un autor de impresionante erudición.

AMAYA GARCÍA PÉREZ

6

Canto llano, canto de órgano y contrapunto improvisado: el currículum de un músico profesional en la España del Renacimiento

GIUSEPPE FIORENTINO
giuseppe.fiorentino@unican.es
Universidad de Cantabria

EN LA ESPAÑA DEL RENACIMIENTO, las capillas musicales catedralicias tuvieron una función fundamental en la formación de músicos profesionales: la misma estructura que proveía la música para las ceremonias del culto era la que se encargaba también de la formación de los cantores. La figura central de esta institución era el maestro de capilla que, entre sus cometidos, tenía también que encargarse de la educación de los mozos de coro o seises. Mediante la formación musical recibida en el ámbito de la capilla entre los seis y doce años de edad, un joven podía seguir con su actividad también después del cambio de la voz, entrando a formar parte del grupo de cantores adultos; llegar a ser maestro de capilla constituía el punto culminante de esta carrera. En esta ponencia intentaré reconstruir el currículum de estudios musicales con el que tenía que cimentarse un pequeño cantor para llegar a ser un músico profesional, utilizando dos clases de fuentes: por un lado las actas capitulares de algunas catedrales españolas y, por el otro, los tratados teóricos de Francisco Tovar, Domingo Marcos Durán, Diego del Puerto, Juan Bermudo, Francisco de Montanos y Domenico Pietro Cerone¹.

¹ Esta contribución se basa parcialmente en los capítulos de mi Tesis Doctoral dedicados a las praxis de improvisación polifónica y en un artículo sobre la enseñanza del contrapunto improvisado en la

1. CANTO LLANO, CANTO DE ÓRGANO Y CONTRAPUNTO

Como leemos en las ordenanzas de la catedral de Ávila, el día 11 de enero de 1465 fue contratado un tal Mauricio como cantor: entre sus obligaciones tenía que enseñar «canto llano», «contrapunto» y «canto de órgano» tanto «a los moços de coro» como «a los beneficiados e capellanes»². También Juan González de Tudela, empleado en la catedral de Segovia como maestro de capilla en 1488, tenía que enseñar «canto de órgano e canto llano e contrapunto» no sólo a los mozos de coro, sino también «a todos los familiares del señor obispo que querrán aprender, e a los señores dignidades, canónigos e racioneros e medios racioneros, e capellanes de la iglesia, e a sus familiares e criados continuos comensales»³.

Juan Ruiz, maestro de capilla en la catedral de Las Palmas a partir de 1518, tenía que enseñar «canto llano» a todos los seises y seleccionar a los mejores alumnos para que recibiesen una formación especial en «canto de órgano e contrapunto»⁴. También García de Basurto, maestro de capilla de la catedral de Palencia a partir de 1521, tenía la obligación de dar clase de «canto llano y canto de órgano y contrapunto», no solo a los mozos sino también a todas las dignidades de la iglesia⁵. En los Capítulos que reglamentan las obligaciones del maestro de capilla, aprobados por el cabildo de la catedral de Burgos el 12 de junio de 1533 y vueltos a aprobar sin cambios significativos el 28 de mayo de 1554, encontramos esas mismas tres

España del Renacimiento: cfr. Fiorentino, Giuseppe. *Música española del Renacimiento entre tradición oral y transmisión escrita. El esquema de folía en procesos de composición e improvisación*. Granada: Editorial de la Universidad de Granada, 2009, especialmente pp. 523-570. Fiorentino, Giuseppe. «“Con ayuda de Nuestro Señor”: teaching improvised Counterpoint in Sixteenth-Century Spain», *Recent Research in Early Iberian Music in an International Context*, Tess Knighton y Emilio Ros-Fábregas (eds.). Kassel: Reichenberger, en imprenta.

² Luis López, Carmelo. *Estatutos y ordenanzas de la iglesia catedral de Ávila*. Ávila: Institución Gran Duque de Alba, 2004, p. 109.

³ López-Calo, José. *Documentario musical de la Catedral de Segovia. Vol. 1. Actas capitulares*. Colección Aula Abierta, Música, 2. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1990, pp. 425-426: «El dicho Johan González, cantor, se obligó e prometió de amostar e enseñar a cantar por el dicho salario, canto de órgano, e canto llano, e contrapunto, por todo un año, a todos los familiares del señor obispo que querrán aprender, e a los señores dignidades, canónigos e racioneros e medios racioneros, e capellanes de la iglesia, e a sus familiares e criados continuos comensales [...]. E el dicho maestro de canto, con sus mozos de coro, que se obligó asimismo de mostrar a cantar los dichos canto de órgano e canto llano e contrapunto, han de cantar en el coro todas las fiestas principales».

⁴ De la Torre, Lola. *La música en la Catedral de Las Palmas, 1514-1600. Documentos para su estudio*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1983, p. 19: «Primeramente que todos los días excepto domingos y fiestas de guardar dé dos liciones de canto llano a todos los moços de coro, enseñándoles el arte e tomándoles razón dél, la una por la mañana entre primera y tercia, e la otra a la tarde entre nona e biesperas [...]. Yten que de los dichos moços se escogerán cuatro o cinco o seis, o los que a los señores parescerán, a los qales enseñará canto de órgano e contrapunto».

⁵ López Calo, José. *La música en la catedral de Palencia* (2 vols.). Palencia: Diputación Provincial de Palencia, 1981, vol. 2, p. 569: «Item, quel dicho García de Basurto, cantor, sea obligado a mostrar e enseñar a todos los beneficiados, dignidades, canónigos y racioneros que lo quisieren aprender, canto llano y canto de órgano y contrapunto [...].»

CANTO LLANO, CANTO DE ÓRGANO Y CONTRAPUNTO IMPROVISADO
GIUSEPPE FIORENTINO

asignaturas: todos los «mozos de coro» estudiarían «canto llano» y «canto de órgano», mientras solo los mejores recibirían clase de «contrapunto»:

[...] y que [el maestro de capilla] esté allí dándoles lición con sus libros a los beneficiarios que allí fueren y a los mozos de coro, así de canto llano como de canto de órgano [y] a los que tuvieren habilidad de contrapunto.⁶

En la *Consueta* de la catedral de Granada, documento que describe las actividades musicales de esta institución en los primeros años de su fundación, podemos leer como los seises «están con el maestro de capilla aprendiendo canto de órgano y contrapunto»⁷. En la catedral de Granada, el currículo de estudios de los mozos de coro no varió desde comienzos del siglo XVI hasta finales del siglo, cuando, según leemos en los documentos relativos a la asunción de Jerónimo de Aliseda en 1580, los maestros de capilla seguían dando clases de «canto llano», «canto de órgano» y «contrapunto»⁸.

Las actas capitulares de la catedral de Sevilla, redactadas el día 11 de septiembre de 1551 son particularmente interesantes porque se refieren a un maestro de excepción como Francisco Guerrero:

[...] que el dicho francisco guerrero les enseñe a los dichos niños cantorcicos a leer y escriuir y cantar [...]; yten les enseñe cantar canto llano, canto de órgano y contrapunto así sobre canto llano como sobre canto de órgano y les enseñe a componer [...].⁹

Además que a leer y escribir, Guerrero tenía que enseñar «canto llano, canto de órgano y contrapunto» a los «niños cantorcicos». Aquí aparece una nueva importante materia en el currículo de los jóvenes cantores: «composición»; además, se mencionan dos diferentes clases de contrapunto: «sobre canto llano» y «sobre canto de órgano». También en León, a mediados del siglo XVI, la enseñanza de «canto llano», «canto de órgano» y «contrapunto» formaba parte de los cometidos del maestro de capilla¹⁰.

Las mismas materias que los niños cantores practicaban en las capillas musicales eran cursadas también por los estudiantes de música de la Universidad

⁶ López-Calo, José. *La música en la Catedral de Burgos* (11 vols.). Burgos: Caja de Ahorros del Círculo Católico, 1996, vol 3, p. 57.

⁷ López Calo, José. *La música en la catedral de Granada en el siglo XVI* (2 vols.). Granada: Fundación Rodríguez Acosta, 1963, vol. 1, p. 145.

⁸ López-Calo. *La música en la catedral de Granada...*, vol. 1, p. 296: «[...] y que tenga especial cuidado de enseñar a los niños cantar canto llano, y canto de órgano y contrapunto, para que se hagan diestros en ello».

⁹ Fuente recogida por Stevenson, Robert. *La Música en la Catedral de Sevilla, 1478-1606. Documentos para su estudio*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1985, p. 38.

¹⁰ Véase Álvarez Pérez, José María. «La polifonía sagrada y sus maestros en la catedral de León (siglos XV y XVI)», *Anuario Musical*, 14 (1959), pp. 39-62, especialmente p. 40 y p. 58: «[...] Lo cuarto que sea obligado a mostrar a los seizes mozos que ha de tener en casa, canto llano, canto de órgano, contrapunto, así en la capilla, como en casa [...].»

CANTO LLANO, CANTO DE ÓRGANO Y CONTRAPUNTO IMPROVISADO
GIUSEPPE FIORENTINO

de Salamanca: docentes como Bartolomé Ramos de Pareja, Diego de Femoselle (hermano de Juan de la Encina) o Francisco de Salinas, tuvieron que dar clases de canto llano, canto de órgano y contrapunto, además de una cuarta materia que por supuesto no se enseñaba a los mozos en las capillas: música especulativa¹¹.

2. EL CONTRAPUNTO IMPROVISADO

Entre la segunda mitad del siglo xv y finales del siglo xvi, la enseñanza de la música tanto en las capillas musicales, como en la Universidad de Salamanca, se centraba en tres materias principales: «canto llano», «canto de órgano» y «contrapunto». No hay ninguna duda sobre el significado de la expresión «canto llano» que se refería a todas las habilidades y conocimientos necesarios para leer e interpretar el repertorio gregoriano. ¿A qué habilidades prácticas y conocimientos teóricos se referían exactamente las expresiones «canto de órgano» y «contrapunto»?¹² La

¹¹ García Fraile, Dámaso. «La cátedra de música en la Universidad de Salamanca durante diecisiete años del siglo xv (1464-1481)», *Anuario musical*, 46 (1991), pp. 57-102, especialmente p. 61 donde se transcriben los estatutos de 1529: «El catedrático de música leerá una parte de su hora de la especulación de la música, y otra parte exercite los oyentes en cantar, que hasta el mes de marzo muestre canto llano y de allí a la fiesta de San Juan canto de órgano, y de ella a vacaciones, él o su sustituto contrapunto les muestre». Véase también Knighton, Tess. «Gaffurius, Urrede and studying music at Salamanca University around 1500», *Revista de musicología*, 34/1 (2011), pp. 11-36.

¹² Sobre el contrapunto improvisado, su praxis y transmisión, véanse los siguientes trabajos: Ferand, Ernest. *Die Improvisation in der Musik*. Zurich: Rein-Verlag, 1938. Ferand, Ernest. «Sodaine and Unexpected Music in the Renaissance», *The Musical Quarterly*, 37 (1951), pp. 10-27. Ferand, Ernest. «Improvised Vocal Counterpoint in the Late Renaissance and Early Baroque», *Annales Musicologiques*, 4 (1956), pp. 129-174. Sachs, Klaus-Jürgen. «Arten improvisierter Mehrstimmigkeit nach Lehrtexten des 14.-16. Jahrhunderts», *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis*, 7 (1983), pp. 166-183. Bent, Margaret. «Res facta and Cantare Super Librum», *Journal of the American Musicological Society*, 36/3 (1983), pp. 371-91. Blackburn, Bonnie. «On Compositional Process in the Fifteenth Century», *Journal of the American Musicological Society*, 40/2 (1987), pp. 210-284. Wegman, Rob. «From Maker to Composer: Improvisation and Musical Authorship in the Low Countries, 1450-1500», *Journal of the American Musicological Society*, 49/3 (1996), pp. 409-479. Schubert, Peter. «Counterpoint pedagogy in the Renaissance», *The Cambridge History of Western Music Theory*, Thomas Christensen (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 2001, pp. 503-533. Busse Berger, Anna Maria. *Medieval Music and the Art of Memory*. Berkeley: University of California Press, 2005. Folker, Froebe. «Satzmodelle des "Contrapunto alla mente" und ihre Bedeutung für den Stilwandel um 1600», *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie*, 4/1-2 (2007), pp. 13-55.

Sobre el contrapunto improvisado en la tradición musical española del Renacimiento, véanse los siguientes trabajos: Rice, Stephen. «Aspects of counterpoint theory in the Tractado de Canto Mensurable (1535) of Matheo de Aranda», *Uno Gentile et Subtile ingenio: Studies in Renaissance Music in Honour of Bonnie J. Blackburn*, Gioia Filocamo y Jennifer Bloxam (eds.). Turnhout: Brepols, 2009, pp. 63-73. Fiorentino, Giuseppe. *Música española del Renacimiento entre tradición oral y transmisión escrita. El esquema de folía en procesos de composición e improvisación*. Granada: Editorial de la Universidad de Granada, 2009, especialmente pp. 523-570. Canguilhem, Philippe. «Singing upon the book according to Vicente Lusitano», *Early Music History*, 30 (2011), pp. 55-103. Fiorentino, Giuseppe. «"Con ayuda de Nuestro Señor": teaching improvised Counterpoint in Sixteenth-Century Spain», *Recent Research in Early Iberian Music in an International Context*, Tess Knighton y Emilio Ros-Fábregas (eds.). Kassel: Reichenberger, en imprenta.

CANTO LLANO, CANTO DE ÓRGANO Y CONTRAPUNTO IMPROVISADO
GIUSEPPE FIORENTINO

definición de estos dos términos que proporciona Francisco Tovar (ca. 1470-1522), teórico, cantor y maestro de capilla en la Catedral de Granada a partir de 1520, en su tratado *Libro de música práctica* (1510), es muy clara:

Del contrapunto a la composición de canto de órgano no hay ninguna diferencia, salvo que el contrapunto es subintelecto y el canto de órgano es figurado en representación de voz.¹³

Básicamente no hay diferencia entre «contrapunto» y «composición de canto de órgano»: pero el «contrapunto» es «sub intelecto» mientras que el «canto de órgano» es «figurato y en representación de voz», o sea, escrito. También Domingo Marcos Durán (ca. 1460-antes de 1529), que estudió música en la Universidad de Salamanca y fue maestro de capilla en la catedral de Santiago de Compostela a partir de 1525, afirma que entre canto de órgano y contrapunto no hay diferencia salvo en el hecho de que uno es extemporáneo mientras el otro es escrito:

[...] e como el canto de órgano no es sino contrapunto puntado el qual va sobrelcanto llano, así todas las bozes del canto de órgano van y se fundan sobre el tenor.¹⁴

Tal y como ocurre con el «contrapunto» que está basado en un *cantus firmus* escrito y preexistente, también el «canto de órgano» tiene que fundarse en un tenor; por tanto, contrapunto y canto de órgano comparten el mismo principio estructural aunque el primero es improvisado y el segundo escrito.

A mediados del siglo, Juan Bermudo en la *Declaración de instrumentos musicales* (1549), confirma básicamente las definiciones de Tovar y Durán. Sin embargo para este autor, la diferencia entre contrapunto y composición es más sutil:

Ay arte de contrapunto y de composición. Diffieren estos dos nombres de alguna manera, que a la composición llaman colección y ayuntamiento de muchas partes discretas y distintas de harmonia, con particulares concordancias y especiales primores. El contrapunto es ordenación improvisa sobre canto llano con diversas melodías.¹⁵

Según las palabras de Bermudo, que recuerdan la distinción entre *contrapunctus* y *res facta* hecha por Johannes Tinctoris en el *Liber de arti contrapuncti* (1477)¹⁶, la diferencia entre «composición [de canto de órgano]» y «contrapunto»

¹³ Tovar, Francisco. *Libro de música práctica*. Barcelona: Johan Rosebach, 1510, fol. 35r.

¹⁴ Durán, Domingo Marcos. *Sumula de canto de órgano, contrapunto y composición vocal práctica y especulativa*. Salamanca, ca. 1504, fol. b3v.

¹⁵ Bermudo, Juan. *Declaración de instrumentos musicales*. Osuna: Juan de León, 1555, fol. 128r.

¹⁶ Cf. Blackburn. «On compositional Process...», pp. 210-284. León Tello, Francisco José. *Estudios de historia de la teoría musical*. Madrid: CSIC-IEM, 1962, pp. 513-515. Sierra Pérez, José. «La supuesta intervención de Felipe II en la polifonía contrarreformista», *Felipe II y su época, Actas del Simposium* [San Lorenzo del Escorial, 1/5 de septiembre de 1998] (2 vols). El Escorial: Escorialense, 1998, vol 1, pp. 169-240, especialmente pp. 201-203. Otaola González, Paloma. *Tradición y modernidad en los escritos musicales de Juan Bermudo*. Kassel: Reichenberger, 2000, pp. 246-247.

se halla principalmente en el proceso utilizado para alcanzar el resultado sonoro: en la composición hay que juntar entre sí varias «partes discretas», mientras en el contrapunto, las melodías improvisadas están en relación únicamente con el canto llano. Unos cincuenta años después, en *El Mellopeo* (1613), Pietro Cerone afirmará que «la profession del Contrapuntista es muy diferente de la del Compositor» y no es raro encontrar «un Contrapuntista que no sabe componer; ò en un Compositor, que no sabe hazer Contrapunto de repente»¹⁷.

Tal como indican las fuentes teóricas examinadas, en siglo XVI la expresión «canto de órgano» se refería a la polifonía escrita, mientras que la expresión «contrapunto» indicaba una praxis de improvisación. De hecho, Bermudo afirma que había cantores tan buenos en el contrapunto, como en la capilla del Arzobispo de Toledo Alfonso de Fonseca (1475-1534), y en la capilla real de Granada, que podían improvisar perfectamente a muchas voces y en imitación: sus interpretaciones extemporáneas estaban tan logradas que si escritas en papel se hubieran podido vender como buenas composiciones:

Ay hombres en ello [en el contrapunto] tan expertos, de tanta cuenta y erudición: que así lo hechan a muchas bozes y tan acertado, y fugado, que parece composición sobre todo el estudio del mundo. En la extremada capilla del reverendísimo arzobispo de toledo, Fonseca de buena memoria vi tan diestros cantores hechar contrapunto, que si se puntara se vendiera por buena composición. En la no menos religiosa que doctissima capilla real de Granada ay tan grandes habilidades en contrapunto: que otros oydos mas delicados que los mios eran menester para comprehenderlas y otra pluma para explicarlas.¹⁸

Además de estas manifestaciones particularmente complejas de contrapunto improvisado descritas por Bermudo, existían tipologías más sencillas como el contrapunto a dos voces, donde un solo cantor improvisaba sobre el *cantus firmus*. Según Bermudo, el contrapunto a dos voces podía ser «llano», cuando a cada nota del canto llano correspondía una nota del contrapunto, o «disminuido», cuando no se observaba esta correspondencia¹⁹. En una segunda clasificación, Bermudo distingue entre «contrapunto de paso forzoso» donde el cantor debe atenerse a unos límites prefijados que pueden indicar el número o el valor de las notas a realizar sobre cada nota del *cantus firmus*, y «contrapunto libertado» donde el cantor puede combinar libremente las notas y los valores que mejor se ajustan al *cantus firmus*²⁰. Además que sobre el canto llano, un cantor podía improvisar contrapunto «sobre canto de órgano», o sea, sobre una composición polifónica preexistente o sobre una melodía notada en notación mensural²¹.

¹⁷ Cerone, Domenico Pietro. *El mellopeo y maestro. Tractado de música theorica y practica*. Napoli: Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613, p. 608.

¹⁸ Bermudo, *Declaración...*, fol. 128r.

¹⁹ *Ibid.*, fol. 129r. Véase también León Tello. *Estudios de historia de la teoría musical...*, pp. 513-515. Otaola González. *Tradición y modernidad...*, 2000, pp. 246-247.

²⁰ Bermudo. *Declaración...* fols. 129r y 133v.

²¹ *Ibid.*, fols. 129r-129v.

En el «contrapunto concertado a tres o cuatro bozes», se improvisaban simultáneamente dos o tres voces sobre un *cantus firmus*²². Se trataba de la forma más compleja de contrapunto improvisado ya que los cantores tenían que estar pendientes no solo del *cantus firmus*, que podían leer en el cantoral, sino también de las improvisaciones simultáneas de los compañeros²³. Los cantores más diestros en el contrapunto concertado podían incluso realizar imitación entre las voces o cánones estrictos tomando como sujeto el mismo canto llano o una de las voces improvisadas²⁴. De todas formas, tal como explica claramente Cerone en el capítulo de *El Melopeo* sobre «Contrapunto común, que es el que se usa en las Capillas», el contrapunto improvisado más empleado y que se interpretaba normalmente en las capillas musicales pertenecía a las tipologías más sencillas: en las capillas estándar se solía interpretar contrapunto llano y disminuido a dos voces, contrapunto a una voz sobre canto de órgano y un contrapunto a tres voces muy básico y sin imitación²⁵. Evidentemente, el contrapunto concertado imitativo a tres o cuatro voces solo era practicado por los mejores cantores como los pertenecientes a las capillas mencionadas por Bermudo.

3. UNAS CLASES DE MÚSICA EN EL SIGLO XVI

¿Como llegaban los jóvenes mozos de coro a dominar el repertorio gregoriano, la notación e interpretación del canto polifónico y, sobre todo, las técnicas del contrapunto improvisado? Estas tres disciplinas son las mismas que aparecen, con el mismo orden secuencial, en muchos tratados de la época, pero estos niños de 6 a 12 años no podían aprender leyendo los tratados musicales, sino que debían de aprender del maestro de capilla mediante la práctica y la transmisión oral del conocimiento. Algunos documentos nos ayudan a echar un vistazo en las clases de música en las capillas musicales del Renacimiento: aquí voy a examinar principalmente un escrito anónimo añadido a los *Capítulos del maestro de capilla* aprobados en la catedral de Burgos el 28 de mayo de 1555, donde se ponen por escrito numerosos consejos didácticos para enseñar canto llano, canto de órgano y contrapunto a los mozos de coro:

Lo que parece es a cargo del maestro de capilla tocante al enseñar a los mozos de coro es lo siguiente, lo qual se tiene de guardar y cumplir con toda vigilancia y cuidado, porque dello se servirá mucho Nuestro Señor y será aumen-

²² *Ibid.*, fol. 129v.

²³ *Ibid.*, fol. 134r: «El ultimo genero de contrapunto, y de quien se haze mucho caudal, es el concertado, y es quando dos cantores sobre un canto llano hazen de improviso musica concertada».

²⁴ *Ibid.*, fol. 134r: «Unas vezes guardan la fuga del canto llano (entrando el canto llano a lo postre) y otras vezes entre la una boz de contrapunto junto con el canto llano, y aguarde la otra que seguirá la tal fuga». Para las clasificaciones y tipologías del contrapunto improvisado según Vicente Lusitano, Cf. Canguilhem. «Singing upon the book...», pp. 70-95.

²⁵ Cerone. *El melopeo...*, pp. 565-594.

CANTO LLANO, CANTO DE ÓRGANO Y CONTRAPUNTO IMPROVISADO
GIUSEPPE FIORENTINO

to del culto divino y contentamiento lícito para los que asistieren siempre a los oficios divinos.²⁶

En Burgos los niños empezaban sus estudios con el canto llano: en la mayor brevedad posible el maestro les proporcionaba los rudimentos básicos («los principios»), enseñándoles a reconocer la posición de los tonos tanto en la mano guido-niana como en el libro sobre el tetragrama («dándoles conocimiento de los tonos en la mano y en el libro»). Sucesivamente, el maestro tenía que enseñar a solmisar pero sin el empleo de las mutaciones porque «ocupa mucho el ingenio»:

Y concertándose el maestro de los mozos de coro para que en el coro no haya falta del servicio necesario, primeramente vayan a tomar lición de canto llano los más novicios, y esta lición se les ha de dar de suerte que les aproveche y lo entiendan, y no por complimiento de solamente dársela, enseñándoles los principios por el mejor modo y brevedad que sea posible, dándoles conocimiento de los tonos en la mano y en el libro, y será bueno enseñarlos sin mutanzas, porquel otro ocupa mucho el ingenio, y en lo de la teórica harán conforme como mejor vean las cumple, y para que la lición les aproveche y más presto deprendan siempre se tenga por costumbre de que la lición que se les dé un día el siguiente que viniere se les pida cuenta y no pasen de ahí hasta no lo saber bien [...].²⁷

El maestro no tenía que dar las clases solo por cumplir, sino que los alumnos debían asimilar los conocimientos teóricos a las habilidades prácticas «de suerte que les aproveche y lo entiendan». Además, las nociones teóricas tenían que ser introducidas de forma gradual y conformemente a los avances prácticos: el maestro tenía que asegurarse de que cada alumno entendiera los contenidos de cada clase que daba antes de pasar a enseñar nuevos temas («y no pasen de ahí hasta no lo saber bien»).

Después de cuatro meses desde el comienzo de sus estudios, los jóvenes ya habían adquirido los rudimentos del canto llano y podían pasar al estudio del canto de órgano: «con mucha furia» había que enseñarles la notación musical concerniente a la duración de las notas, las pausas y las ligaduras:

Y como los mochachos vayan bonicamente enseñados en el canto llano, que si hay buena diligencia lo tienen destar dentro de cuatro meses que lo principien, los tienen de poner luego en el canto de órgano, y esto con mucha furia se les dé luego pausas e figuras y ligaduras, y así tienen de ir procediendo por su orden, dándoles luego sus liciones [...].²⁸

Para fijar estos conocimientos, cada niño tenía que copiar en su cuaderno algunos «dúos», «tríos» o «motetes» y «magníficat» a cuatro voces sacados de los libros de

²⁶ Hoja añadida a los capítulos del Maestro de Capilla aprobados en la catedral de Burgos el 28 de mayo de 1555; edición moderna en López-Caló. *La música en la Catedral de Burgos...*, vol. 3, pp. 110-113.

²⁷ *Ibid.*, pp. 110-113.

²⁸ *Ibid.*, pp. 110-113.

CANTO LLANO, CANTO DE ÓRGANO Y CONTRAPUNTO IMPROVISADO
GIUSEPPE FIORENTINO

coro de la catedral «porque apuntándolos los mismos niños tienen más conocimiento dello y más presto se desenvuelven», y cantar la música a partir de sus copias:

[...] y cada uno tenga su cuaderno, y como se vayan desenvolviéndose un poco les tienen de mandar sacar de los libros quen la iglesia se cantan, dúos y tríos y algunos versos buenos de magnificat de cuatro y algunos buenos motetes, porque apuntándolos los mismos niños tienen más conocimiento dello y más presto se desenvuelven, y así en lo que ovieren sacado sus liciones, enseñándoselas de muy buen aire y que lo canten con toda osadía y siempre la lición que un día se les dieren, la tornen a repetir el siguiente, hasta que la sepan, y por esta no dejen siempre de dar sus liciones de canto llano, e tener ejercicio dello, quel canto de órgano les ayudará mucho a saber el canto llano.²⁹

También durante el estudio del canto de órgano, cada día los niños tenían que repasar los contenidos de la lección anterior antes de seguir con los nuevos temas; mientras tanto, no tenían que interrumpir el aprendizaje del canto llano ya que «el canto de órgano les ayudará mucho a saber el canto llano».

Los alumnos con mejores voces y preparación tenían que empezar a servir lo antes posible «en el fascistol del canto de órgano», estudiando la parte de tiple de las misas y magnificat del día, «porque cantándose en concierto y en compañía se hacen muy presto hábiles»:

Y para esto tiene de tener cuidado el maestro de capilla de mirar cuales niños tienen mejores voces y mejor aparejo, para que con esos se tenga mayor cuidado porque más presto sirvan en el fascistol del canto de órgano, e por-questo haya mejor efecto como vayan desenvolviéndose un poco, se tiene de tener cuidado de pasarles la misa, o magnificat que se haya de decir otro día, porque cantándose en concierto y en compañía se hacen muy presto hábiles, y si en tal misa o magnificat que así provieren hubiere algún dúo o tercio o verso que sea de tiple para lo decir sencillos se le enseñen muy bien a los niños por si fuere menester que lo diga uno o dos dellos con muy gentil aire y meneo, y así parecerá que luce el trabajo que con ellos se tomare, y ellos tomarán ánimo para lo querer hacer muy a la continua y aun pasar adelante.³⁰

Si en la misa o magnificat del día había algún solo, dúo o trío sencillo de tiples, los niños tenían que ensayarlos con el maestro e interpretarlos durante la función con «muy gentil aire y meneo»; como afirma el anónimo, gracias a estos momentos de protagonismo los niños tenían un refuerzo positivo que les impulsaba a seguir con los estudios («y así parecerá que luce el trabajo que con ellos se tomare, y ellos tomarán ánimo para lo querer hacer muy a la continua y aun pasar adelante»).

En cuanto los niños empezaban a ser un poco diestros en el canto de órgano, el maestro tenía que empezar a darles clases de contrapunto, materia imprescindible para completar su formación:

²⁹ *Ibid.*, pp. 110-113.

³⁰ *Ibid.*, pp. 110-113.

CANTO LLANO, CANTO DE ÓRGANO Y CONTRAPUNTO IMPROVISADO
GIUSEPPE FIORENTINO

E como los dichos niños estén un poco diestros en el canto de órgano, luego el dicho maestro les ponga en darles lición de contrapunto, porque esto es con lo que se acaban de hacer hábiles y el cómo se tiene de dar y enseñar no se pone aquí la forma, porque hay diferentes modos dello, pero todavía no dejaré de tocar algo [...].³¹

El anónimo de Burgos no quiere explicar cómo enseñar contrapunto porque «hay diferentes modos de ello». Bermudo en el capítulo de la *Declaración* dedicado a la enseñanza del contrapunto, expresa el mismo concepto afirmando que «cada uno de los maestros tiene su modo de enseñar contrapunto»³²: evidentemente, mientras la enseñanza del canto llano y del canto de órgano se basaban en una tradición relativamente normalizada y universalmente aceptada, que se refleja en los tratados teóricos, la enseñanza del contrapunto se basaba en tradiciones particulares que se transmitían oralmente. Por esta razón y por la poca claridad que presentan muchos tratados de contrapunto a la hora de explicar los aspectos más prácticos de la materia, no es fácil reconstruir cómo se enseñaba esta disciplina. De todas formas el anónimo de Burgos proporciona algunos consejos:

[el maestro tiene que enseñar] bien el arte por la mano dándoles a entender qué especies perfectas e imperfectas se pueden echar sobre punto de canto llano [...].³³

Antes que nada, el maestro tenía que enseñar a visualizar sobre la mano guioniana todas las especies perfectas e imperfectas de intervalos que se pueden «echar» sobre cada nota del canto llano; esta fase del aprendizaje es resumida por muchos tratadistas en prácticas tablas donde las consonancias están divididas según los diferentes hexacordos³⁴. Tal como leemos en las ordenanzas de la catedral de Ávila de 1465, el maestro tenía que enseñar a los niños contrapunto en «b cuadrado alto», o sea empleando solamente las consonancias del hexacordo duro más agudo³⁵. Efectivamente, como sabemos por otros tratados y documentos, los niños, debido a su tesitura de voz, recibían un entrenamiento específico para manejar exclusivamente las consonancias de los hexacordos más agudos, aprendiendo también a visualizar sobre el libro las notas improvisadas con las técnicas del «contrapunto de viso» específicas para su tesitura³⁶. Después de este primer entrenamiento, en Burgos los alumnos empezaban a practicar contrapunto

³¹ *Ibid.*, pp. 110-113.

³² Bermudo. *Declaración...*, fol. 133r.

³³ López-Calo. *La música en la Catedral de Burgos...*, vol. 3, pp. 110-113.

³⁴ Véase por ejemplo Del Puerto, Diego. *Portus musice*. Salamanca, 1504, fol. Biir.

³⁵ Luis López. *Estatutos y ordenanzas de la iglesia catedral de Ávila*, p. 110: «Yten que los amuestre contrapunto llano en esta manera: a los que tovieren bozes altas asý como mochachos b. cuadrado alto [...]».

³⁶ Véase por ejemplo Del Puerto. *Portus musice...*, fol. b2r. Durán. *Sumula de canto de órgano...*, fols. b3v-b6v. Bermudo. *Declaración...*, fol. 132v.

CANTO LLANO, CANTO DE ÓRGANO Y CONTRAPUNTO IMPROVISADO
GIUSEPPE FIORENTINO

improvisado sobre diferentes cantos llanos que habían copiado previamente en sus cuadernos de ejercicios:

[El maestro] les debe mandar hacer sus cuadernos a cada uno y mandarles sacar cantos llanos diferentes e sobre aquel canto llano hacerles sus liciones, las cuales sepan dar razón, porque se vea que lo entienden, e como vayan entendiéndolo un poco los dichos niños vuelvan hacer liciones sobre aquel otro canto llano, y continuándolo mucho y cantando con ellos de improviso se ayudarán luego y lucirán mucho en el coro [...].³⁷

Llegados a este punto, el anónimo de Burgos no explica el aspecto más importante e interesante del aprendizaje, o sea, de qué manera el maestro de capilla daba «sus liciones» de contrapunto para que los niños aprendieran a cantar de improviso sobre los diferentes cantos llanos; solo nos dice que el maestro tenía que practicar con los alumnos constantemente, cantando con ellos «de improviso» para que se hicieran más diestros y pudieran lucirse pronto en el coro. Sin embargo, Bermudo y otros tratadistas de la época nos proporcionan unos preceptos prácticos muy útiles para reconstruir cómo los pequeños cantores podían aprender a improvisar el contrapunto.

Tres cosas miraré en el contrapunto. La primera en que consonancia doy el golpe primero, porque un passo haré si fue unisonus, y otro si tercera, y otro si quinta, y otro si sexta. Lo segundo miraré que punto se sigue en el canto llano, al punto sobre el qual estoy. Porque si abaxa el canto llano un passo pide, y si sube otro. Si segunda, se sigue en el canto llano, un contrapunto demandara, y si tercera, o quarta, o quinta, dar le hemos otro. Deve el contrapuntante tener gran vista: no tan solamente al punto sobre el qual hecha contrapunto, sino a los puntos que después se siguen. Lo tercero sea saber de memoria los passos que puede hechar a dos segundas de canto llano, y a dos terceras, y así a todas las otras distancias, así subiendo el canto llano como descindiendo.³⁸

Bermudo explica que el contrapuntante debe «tener gran vista» y mirar constantemente no solo la nota del canto llano sobre la cual echa el contrapunto, sino también las notas que siguen después. El canto llano es considerado así como una cadena compuesta por fragmentos de dos notas sobre los que el cantor tiene que improvisar paso a paso. Además, el cantor tiene que aprender de memoria todo el repertorio de «pasos» que puede usar sobre cada intervalo de canto llano. Bermudo se refiere a aquellos repertorios de fragmentos musicales pre-compuestos, también llamados «pasos comunes» por Cerone, que encontramos en numerosos tratados de contrapunto³⁹. Bermudo nos confirma que los jóvenes estudiantes memorizaban estas fórmulas y las empleaban como material básico para sus improvisaciones. La memorización y el empleo de estas fórmulas pre-compuestas era tan importante

³⁷ López-Calo. *La música en la Catedral de Burgos...*, vol. 3, pp. 110-113.

³⁸ *Ibid.*, pp. 110-113.

³⁹ Cerone. *El melopeo...*, pp. 582-591.

para el aprendizaje y la práctica del contrapunto que, concluye Bermudo, «si el contrapuntista supiere muchos passos de buena musica, quando hechare el contrapunto será tan bueno, como la música hecha de propósito»⁴⁰. Lo mismo afirman Francisco de Montanos y Cerone escribiendo que la «diversidad de pasos» es uno de los tres elementos imprescindibles para improvisar un buen contrapunto, junto a un «buen ayre» y a una «buena imitación», aunque esta última habilidad solo es necesaria para las tipologías más complejas de contrapunto⁴¹.

¿Qué géneros de contrapunto se enseñaban a los pequeños cantores? En Ávila, en la segunda mitad del siglo xv, se enseñaba exclusivamente contrapunto a dos voces tanto llano como disminuido⁴². Hemos visto que en Sevilla, a mediados del siglo xvi, se enseñaba también contrapunto sobre canto de órgano y que según Cerone en las capillas se solía interpretar normalmente contrapunto llano y disminuido a dos voces, contrapunto a una voz sobre canto de órgano y un contrapunto a tres voces muy sencillo y sin imitación⁴³. Además, sabemos que en Burgos los niños llegaban a estudiar contrapunto concertado a tres voces: el maestro tenía que «hacerles» unos aleluyas en contrapunto concertado que los alumnos estudiarían, cantarían en el coro e imitarían:

[...] y el dicho maestro de capilla por los animar tiene de hacerles algunas aleluyas de contrapunto concertado y enseñárselas muy bien para quellos las canten en el coro, que haciéndolo así se cebarán los muchachos a querer hacer otro tanto por sí.⁴⁴

El uso de ejemplos escritos para estudiar una práctica de improvisación no tiene que sorprendernos. El mismo Bermudo afirma que para aprender el contrapunto concertado a tres o más voces, los cantores tenían que practicar mucho la composición de canto de órgano «ya que esta es composición sobre pensado así como el contrapunto es composición de improviso»; además, para improvisar un buen contrapunto concertado a tres o más voces, los cantores tenían que ser

⁴⁰ Bermudo. *Declaración...*, fol. 133r. Montanos, Francisco de. *Arte de música theórica y práctica*. Valladolid: Diego Fernandez de Cordoba y Oviedo, 1592, libro III.

⁴¹ Montanos, Francisco de. *Arte de música theórica y práctica*. Valladolid: Diego Fernandez de Córdoba y Oviedo, 1592, libro III, fol. 13r: «El Contrapunto para ser bueno, ha de tener tres cosas: buen ayre, diversidad de passos, y buena imitación». Cerone, *El Melopeo...*, p. 593: «El Contrapunto para ser bueno, ha de tener tres cosas: buen ayre, diversidad de passos, y buena imitación. De la primera y segunda quan breve he podido, he puesto regla y exemplos: de la tercera (que es imitación) digo que pertenece mas a los contrapuntos ingeniosos, que a los comunes; y por esto en su lugar se tracta».

⁴² Luis López. *Estatutos y ordenanzas de la iglesia catedral de Ávila*, p. 110: «Yten que los amuestre contrapunto llano [...]. Lo tercero es que enseñe contrapunto diminuto desta manera: que enseñe todas las species del contrapunto, e quádrupla e sesquinona e sesquiáltera e sesquiocava, en que consiste toda la diminución del contrapunto ordinario diminuto. Yten que enseñe contrapunto de mayor que se dice de tres mínimas [...]. Las especies de contrapunto disminuido que se especifican en este documento de la catedral de Ávila, redactado en 1465, son las mismas que volvemos a encontrar en los tratados del siglo xv: cfr. Bermudo. *Declaración...*, fol. 133r.

⁴³ Cerone. *El melopeo...*, p. 593, pp. 565-594.

⁴⁴ *Ibid.*, pp. 110-113.

expertos en el contrapunto a dos voces y, sobre todo, tenían que conocerse y haber cantado y practicado juntos muchas veces de improviso⁴⁵.

Para profundizar en las técnicas más avanzadas de contrapunto concertado e imitativo deberíamos dirigirnos a otros tratados, como el *Melopeo* de Cerone, o el tratado manuscrito de Vicente Lusitano conservado en la Biblioteca Nacional de París⁴⁶. De todas formas, considerando los géneros de contrapunto que se interpretaban normalmente en las capillas estándar, así como los documentos de Burgos y de Ávila, podemos suponer que el aprendizaje del contrapunto concertado imitativo pertenecía a los estudios musicales más avanzados.

CONCLUSIONES

En el Renacimiento, los niños de entre 6 y 12 años recibían una instrucción musical completa y en ciertos aspectos asombrosa si se considera bajo nuestros parámetros actuales, que en poco tiempo les permitía llegar a ser cantores profesionales y diestros en la interpretación del canto llano, de la música polifónica, y en la improvisación vocal del contrapunto. La enseñanza del canto llano y del canto de órgano seguían en general los preceptos explicados en los tratados de la época, sin embargo resulta más difícil reconstruir la didáctica del contrapunto improvisado ya que esta disciplina se transmitía principalmente de manera oral y muchos tratadistas tenían cierto recelo a la hora de publicar sus conocimientos sobre la materia. En particular, el documento anónimo relativo a la enseñanza en la capilla musical de la Catedral de Burgos, nos desvela una práctica docente que seguía criterios pedagógicos muy efectivos y «modernos»: el aprendizaje de la música era gradual, significativo, basado en la práctica antes que en la teoría y permitía la participación activa de los jóvenes seises en el coro de profesionales ya a partir de los primeros meses de estudio. La reconstrucción del aprendizaje del «canto

⁴⁵ Bermudo. *Declaración...*, fol. 134r: «El último género de contrapunto, y de quien se haze mucho caudal, es el concertado, y es quando dos cantores sobre un canto llano hazen de improviso musica concertada, y para venir a este fin son menester ciertos medios. Reglas particulares para este contrapunto concertado yo no las se dar, sino son las dichas en los capítulos superiores, y los avisos universales puestos en el presente, los quales se siguen. El primero será que el cantor sepa bien las leyes del contrapunto, y las haya puesto muchas vezes por obra. El que no tiene experiencia de hechar contrapunto, menos ydoneo será para hazerlo acompañado. Conviene lo segundo darse mucho a la composición de canto de órgano, porque sepa muy de memoria los golpes que cada una de las bozes puede hazer, y quando la una diere en cierto signo, la otra en que signo, o signos puede ser puesta, y a tal passo del tiple que puede hazer el tenor o contralto. Pues del exercicio de la composición de canto de órgano, que es composición sobre pensado, se granjea el contrapunto concertado, que es composición de improviso. Lo tercero y muy principal que se requiere, es que los cantores se cognoscan, y sepa el uno los terminos que el otro tiene en hechar contrapuntos para que lo sepa aguardar y seguir en los passos que le diere. Visto avemos dos excelentes hombres en contrapunto, y por no cognoscerse no concertarse en el contrapunto. Pues hecho el oído en oyr todas las bozes y medir las consonancias, siendo diestro en contrapunto y cierto en la composición, es ydoneo para hechar contrapunto concertado».

⁴⁶ Paris, Bibliothèque Nationale de France, esp. 219. Cfr. Canguilhem, Philippe. «Singing upon the book...».

CANTO LLANO, CANTO DE ÓRGANO Y CONTRAPUNTO IMPROVISADO
GIUSEPPE FIORENTINO

llano», «canto de órgano» y «contrapunto» improvisado, nos permite profundizar en muchos aspectos de la vida musical del Renacimiento, y entender mejor cómo se concebía y percibía la música en aquella época.

Créditos de procedencia de las imágenes

Las imágenes que no aparecen acreditadas en la presente relación proceden del tratado *De Musica libri septem* de Francisco de Salinas, Salamanca, Matías Gast, 1577 o han sido elaboradas por los propios autores.

CAPÍTULO 1

Figs. 1 y 2: Kepler, Johannes. *Harmonices Mundi*. Linz: Godofredi Tampachii, 1619. En: Archive.org (<http://archive.org/details/ioanniskeplerih00kepl>).

Fig. 8 : Zarlino, Gioseffo. *Istitutioni harmoniche*. Venecia: Francesco dei Franceschi Senese, 1558. En: *Music Treatises of Gioseffo Zarlino* (CD-ROM). *Thesaurus musicarum italicarum*. Universidad de Utrecht.

Figs. 9, 11 y 12: Mersenne, Marin. *Harmonie Universelle, contenant La Théorie et la Pratique de la Musique. Livre Premier des Instruments*. Paris: Sebastien Cramoisy, 1636. En: Bibliothèque National de France. Gallica (gallica.bnf.fr).

CAPÍTULO 3

Fig. 2 : Zarlino, Gioseffo. *Sopplimenti musicali*. Venecia: Francesco dei Franceschi Senese, 1588, lib. IV, cap. 30. En: *Music Treatises of Gioseffo Zarlino* (CD-ROM). *Thesaurus musicarum italicarum*. Universidad de Utrecht.

Fig. 3: Artusi, Giovanni M. *L'Artusi, ovvero delle imperfezioni della moderna musica*. Venecia: Giacomo Vincenti, 1600, fol. 21r-21v. En: Bayerische Staatsbibliothek, Digitale Bibliothek (<https://www.bsb-muenchen.de/Digitale-Sammlungen.72.0.html>).

Fig. 5: Nieto González, J. R., y Paliza Monduate, M. T. *Arquitecturas de Ciudad Rodrigo*. Ayuntamiento de Ciudad Rodrigo, 1994, pp. 52 y 55.

CAPÍTULO 4

Fig. 1: Lefèvre d'Étaples. *Elementa musicalia*. 1496, III, f. g6v, 2. En: *Thesaurus musicarum latinarum*. Indiana University (<http://www.chmtl.indiana.edu/tml/start.html>).

Fig. 2: Fogliano, Lodovico. *Musica Theorica*. III, 2, f. 36r. En: *Thesaurus musicarum latinarum*. Indiana University (<http://www.chmtl.indiana.edu/tml/start.html>).

Fig. 4: Goldáraz Gaínza, J. Javier. *Afinación y temperamentos históricos*. Madrid: Alianza, 2004, p. 126.

CAPÍTULO 5

Fig. 1: Salinas, Francisco de. *Anotaciones sobre el calendario gregoriano* (1583). En: Biblioteca Nacional de España, sign. ms. 23106.

CAPÍTULO 11

Fig. 1: Narbáez, Luys de. *Los seys libros del Delphín*. Valladolid: Diego Hernández de Córdoba, 1538. En: Biblioteca Nacional de España (Madrid), sign. R. 9741.

Fig. 2: Pisador, Diego. *Libro de música de vihuela*. Salamanca: D. Pisador, 1552. En: Biblioteca Nacional de España, sign. R. 14060.

Fig. 3: Fuenllana, Miguel. *Orphénica lyra*. Sevilla: Martín de Montedoca, 1554. En: Biblioteca Nacional de España, sign. 9283.

Fig. 29: *Cancionero de la Sablonara*. En: Bayerische Staatsbibliothek, Múnich, BSB, Cod. hisp. 2.

Figs. 31 y 42: *Cancionero musical de Palacio*. En: Biblioteca del Palacio Real (Madrid), sign. II/1335/1335.

Fig. 34: Valderrábano, Enríquez de. *Libro de música de vihuela intitulado Silva de sirenas*. Valladolid: Francisco Fernández de Córdoba, 1547. En: Biblioteca Nacional de España, sign. 14018.

Fig. 36: Bermudo, Juan. *Arte Tripharia*. Osuna: Juan de León, 1550. En: Biblioteca Nacional de España, sign. M/1366.

Fig. 39: Fuenllana, Miguel. *Orphénica lyra*. Sevilla: Martín de Montedoca, 1554. En: Biblioteca Nacional de España, sign. 9283.

CAPÍTULO 13

Fig. 1: Cerone, Pietro. *El melopeo y maestro*. Nápoles: G. B. Gargano & L. Nucci, 1613. En: Biblioteca Digital Hispánica (bdh.bne.es/bnearch/detalle/3512912).



En los talleres salmantinos de Intergraf
terminose de estampar este acopio de estudios
en conmemoración del quinto centenario del nacimiento
del maestro Francisco de Salinas, siendo el día 11 de junio de 2014,
víspera de que la ciudad celebre con música más ruidosa que *estremada*
la festividad de su patrono San Juan de Sahagún, colegial de la misma Universidad
de Salamanca en la que fuera catedrático Francisco en otro tiempo de los ochos siglos que
en 2018 cumplirá de su fundación, la más antigua de todas las que en el mundo hablan español.

