

«**TODOS ECHARÁN CONTRAPUNTO A LA FOLLA**»: **LA IMPROVISACIÓN COLECTIVA EN EL BARROCO MUSICAL ESPAÑOL (ca. 1600-1750)***

«*TODOS ECHARÁN CONTRAPUNTO A LA FOLLA*»: *COLLECTIVE IMPROVISATION IN SPAIN DURING THE BAROQUE ERA (ca. 1600-1750)*

Giuseppe Fiorentino
Universidad de Cantabria
fiorentinog@unican.es
ORCID ID: 0000-0001-6832-4034

Resumen

Varias fuentes de los siglos XVII y XVIII indican que en las catedrales españolas durante la liturgia se solía improvisar una tipología colectiva de contrapunto sobre canto llano. A diferencia de lo que ocurría en el contrapunto concertado, descrito en los tratados teóricos a partir del siglo XVI, en el contrapunto colectivo podía actuar un número indefinido de cantores —incluso todos los cantores de la capilla— a los que en ocasiones se sumaban también los ministriles. Además, esta masa de músicos improvisaba sin necesidad de «concertarse», o sea, de ponerse de acuerdo previamente sobre las estrategias a utilizar y las principales características de la improvisación, según las reglas proporcionadas por los tratados de la época para realizar un contrapunto concertado. Mientras en los tratados de contrapunto escritos en castellano las referencias a esta praxis de improvisación son escasas y genéricas, teóricos italianos como Scipione Cerreto (ca. 1551 - ca. 1633), Lodovico Zacconi (1555-1627), Adriano Banchieri (1568-1634) o Giovanni D'Avella (fl. 1657) describen con cierto detalle las técnicas para improvisar de forma colectiva. En este artículo, utilizando tanto fuentes documentales como tratados de teoría musical, se estudiará la praxis del contrapunto colectivo, para establecer su uso efectivo en la liturgia y subrayar sus diferencias con respecto al contrapunto concertado de la época. Además, se llevará a cabo una propuesta, fundamentada en la lectura de tratados de teoría musical, para reconstruir las características técnicas y sonoras de esta praxis colectiva de improvisación.

Palabras clave

Contrapunto concertado, contrapunto colectivo, contrapunto a la folla, varillas, improvisación, Renacimiento, Barroco, música litúrgica.

Abstract

Several sources from the 17th and 18th centuries suggest that in Spanish cathedrals, during the liturgy, a sort of collective counterpoint was usually performed over plainchant. Unlike what happened in concerted counterpoints, described in musical treatises from the 16th century onwards, collective counterpoints could be performed by an undefined number of musicians, even by all the singers and instrumentists of a chapel. Besides, this mass of musicians improvised without concert, that is without having previously planned the strategies to be used during the performance and the main characteristics of the improvisation, according to the rules provided by the treaties of the time for performing concerted counterpoint. While references to this improvisation practice are scarce and generic in treatises of counterpoint written in Spanish, Italian theorists such as Scipione Cerreto (ca. 1551- ca. 1633), Lodovico Zacconi (1555-1627), Adriano Banchieri (1568-1634) or Giovanni D'Avella (fl. 1657) describe in some detail the techniques for collective improvisation. In this article, using both documentary sources and music theory treatises, the practice of collective counterpoint will be studied to establish its effective use in the liturgy, emphasizing its differences with respect to the concerted counterpoint of the time. Additionally, a proposal will be made, based on the reading of music theory treatises, to reconstruct the techniques and sound of this collective praxis of improvisation.

Key words

Concerted counterpoint, collective counterpoint, counterpoint *a la folla*, *varillas*, improvisation, Renaissance, Baroque, liturgical music.

* Esta contribución es parte de los resultados del Proyecto I+D+i de Generación de Conocimiento «Prácticas polifónicas hispánicas (siglos XVI-XIX) en perspectiva digital: fuentes

musicales, pervivencias, mujeres» (PID2021-123990NB-I00), financiado por MCIN / AEI 10.13039/501100011033/ y por FEDER Una manera de hacer Europa.

1. INTRODUCCIÓN

Gracias a las investigaciones sobre tratados de teoría musical de la tradición ibérica llevadas a cabo en los últimos años, tenemos una idea clara de aquellas técnicas de contrapunto improvisado que constituían la base de la formación de cantores y maestros de capilla en el Renacimiento y en el Barroco.¹ Sin embargo, para una comprensión global de las praxis de improvisación polifónica, además del estudio de las fuentes teóricas, es imprescindible analizar también otra tipología de fuentes como los libros de ceremonial y actas capitulares. Estos documentos nos permiten comprender cuáles eran las tipologías de improvisación efectivamente practicadas en las capillas musicales, además de aclarar el papel real que tenía el contrapunto en la liturgia.² Por ejemplo, los

tratados de los siglos XVI, XVII y XVIII describen varias formas de echar contrapunto concertado sobre *cantus firmus* a tres, cuatro e incluso cinco o más voces. Sin embargo, los libros de ceremonial de los siglos XVII y XVIII hacen pocas referencias al contrapunto concertado, mientras mencionan en varias ocasiones una praxis de contrapunto colectivo donde actúan todos los cantores de la capilla a los que se suman, en algunos casos, también los ministriles.³ De aquí surgen unas preguntas que constituyen la base de esta contribución: ¿cuáles eran las tipologías de contrapunto efectivamente practicadas en las capillas musicales durante la liturgia? ¿Es posible realizar un contrapunto colectivo siguiendo las reglas expuestas en los tratados para improvisar los contrapuntos concertados? Si los contrapuntos colectivos constituyen una praxis de improvisación diferente de los contrapuntos concertados, ¿cuáles eran las normas que permitían realizar estas improvisaciones sin que el resultado sonoro resultara inaceptable o desagradable?

En este artículo se estudiará el contrapunto colectivo sobre canto llano con dos objetivos principales: 1) establecer su uso efectivo en la liturgia con respecto al contrapunto concertado a tres o más voces; 2) reconstruir sus características técnicas y sonoras, subrayando las diferencias con el contrapunto concertado. Con estas finalidades, antes que nada, se analizarán las características del contrapunto concertado según las fuentes teóricas españolas publicadas entre el Renacimiento y el período Barroco. A continuación, se examinarán las fuentes —principalmente libros de ceremonial— que atestiguan la praxis de contrapunto colectivo en la España de los siglos XVII y XVIII. En el siguiente apartado se estudiarán aquellas fuentes de teoría musical que hacen referencia al contrapunto colectivo; aquí, además de los tratados escritos en castellano, cuyas referencias a esta praxis de improvisación son escasas y genéricas, se tomarán en consideración

¹ Véase, por ejemplo, Philippe Canguilhem, «Singing upon the book according to Vicente Lusitano», *Early Music History* 30 (2011): 55-103; Giuseppe Fiorentino, «Folia». *El origen de los esquemas armónicos entre tradición oral y transmisión escrita* (Kassel: Reichenberger, 2013), 169-218; Philippe Canguilhem, ed., *Chanter sur le livre à la Renaissance: Les traités de contrepoint de Vicente Lusitano* (Turnhout: Brepols, 2013); Giuseppe Fiorentino, «Con ayuda de Nuestro Señor: teaching improvised Counterpoint in sixteenth-Century Spain», en *New Perspectives on Early Music in Spain, Iberian Early Music Studies* I, ed. Tess Knighton y Emilio Ros-Fábregas (Kassel: Reichenberger, 2015), 356-379; Santiago Galán Gómez, *La teoría de canto de órgano y contrapunto en el Renacimiento español: la Sumula de canto de organo de Domingo Marcos Durán como modelo* (Madrid: Alpuerto, 2016); Giuseppe Fiorentino «Oral traditions and unwritten music from the time of the Catholic Monarchs», en *A Companion to Music in the Time of Ferdinand and Isabel*, ed. Tess Knighton (Leiden, Brill, 2017), 504-548; Santiago Galán Gómez, «Contrapunto en tiempos de los Reyes Católicos: Un tratado en catalán en el manuscrito 1325 de la Biblioteca de Catalunya», *Estudios sobre patrimonio, cultura y ciencias medievales* 20 (2018): 211-234; Giuseppe Fiorentino, «El léxico del contrapunto (1410-1613)», en *Musique et lexique à la Renaissance. Une approche de la musique ancienne par ses mots*, ed. Cristina Diego Pacheco y Amaya García Pérez (Paris: Classiques Garnier, 2022): 135-165. Sobre los tratados de contrapunto en el Barroco español, véase David Mesquita i Joanes, «El Contrapunto se estudia para echarlo de repente, Improvisierter Kontrapunkt in Spanien um 1700» (tesis doctoral, Julius-Maximilians-Universität Würzburg, 2019).

² Véase, por ejemplo, Giuseppe Fiorentino, «Las polifonías improvisadas en los libros de ceremonial: problemáticas, terminologías y prácticas en la España del Renacimiento», en *Poder, Identidades e Imágenes de la ciudad: música y libros de cere-*

monial religioso en España (siglos XVI-XIX), ed. María José de la Torre Molina y Alicia Carmen Marchant Rivera (Madrid: Síntesis, 2019), 79-108.

³ Véase Philippe Canguilhem, *L'Improvisation polyphonique à la Renaissance* (Paris: Classique Garnier, 2015), 135-165; Giuseppe Fiorentino, «Una praxis de improvisación sobre los tonos salmódicos: las varillas a través de las fuentes documentales (siglos XVII-XVIII)», *Revista de Musicología* 45, n.º 1-2 (2022): 17-68; Giuseppe Fiorentino, «Contrapunto improvisado y liturgia en la España de finales del Renacimiento: el *Directorio de coro* de Juan Pérez», en *Musicología en transición*, ed. Javier Marín, Ascensión Mazuela-Anguila y Juan José Pastor Comín (Madrid: SEdeM, 2022), 63-84.

los tratados de teóricos italianos que describen con cierto detalle las técnicas para improvisar de forma colectiva. Finalmente, se cruzarán las informaciones conseguidas en fuentes documentales y tratados para intentar reconstruir las características de esta praxis de improvisación.

2. EL CONTRAPUNTO CONCERTADO (SIGLOS XVI-XVIII)

Los tratados españoles del Renacimiento y del Barroco dividen el contrapunto improvisado sobre canto llano en dos grandes categorías, según el número de cantores implicados: el contrapunto a dos y el contrapunto concertado. En el contrapunto a dos un solo cantor improvisa sobre el canto llano interpretado en valores iguales de *brevis* o *semibrevis*; en el contrapunto concertado, que puede ser a tres, cuatro, o más voces, varios cantores improvisan simultáneamente sobre el *cantus firmus*. Además, mientras en el contrapunto a dos un cantor es el único responsable del proceso de improvisación, en el contrapunto concertado los cantores tienen que ponerse de acuerdo previamente sobre las estrategias a seguir durante la improvisación: de hecho, las definiciones del verbo «concertar» o de la expresión «ir concertados o de concierto», proporcionadas por Sebastián de Covarrubias en el *Tesoro de la lengua castellana* (1611), hacen referencia al acuerdo previo y a la coordinación entre distintos sujetos a la hora de desarrollar alguna tarea.⁴ También la expresión «contrapunto suelto», que se empieza a utilizar a partir de la segunda mitad del siglo XVI para indicar el contrapunto a dos, es significativa ya que indica una diferencia procedimental exacta entre estas tipologías de improvisación: como explica Pablo Nassarre (1723), en el contrapunto suelto un cantor es libre de improvisar sobre el *cantus firmus* sin estar atado a otros contrapuntantes, mientras que en el contrapunto concertado todas las voces están atadas entre sí, además de concertar con el *cantus firmus*.⁵ Con la finalidad de estudiar la improvisación colectiva y sus posibles analogías y diferencias con la improvisación «de concierto», es necesario aclarar dos aspectos procedimentales fundamentales del contrapunto concertado: 1) cuántos cantores solían improvisar simultáneamente en los contrapuntos concertados efectivamente practicados

durante la liturgia; y 2) qué tipologías de normas tenían que seguir los contrapuntantes para concertarse.

A comienzos del siglo XVI, Domingo Marcos Durán menciona el «contrapunto concertado a dos o tres o quatro voces», refiriéndose evidentemente al número de contrapuntantes que pueden improvisar sobre el canto llano.⁶ Por otro lado, sus contemporáneos Diego del Puerto (1504) y Francisco Tovar (1510) describen solamente el contrapunto concertado a tres y a cuatro: o sea, la improvisación de dos (contratenor bajo y tiple) o tres voces (contratenor bajo, contratenor alto y tiple) sobre *cantus firmus* puesto en la voz de tenor.⁷ En 1535, Matheo de Aranda presenta los primeros ejemplos de contrapunto concertado sobre canto llano en un tratado en castellano: tres de estos cuatro ejemplos son a tres voces (tiple y alto concertados sobre tenor; tiple y bajo sobre tenor; alto y bajo sobre tiple) y otro es a cuatro voces (tiple, alto y bajo sobre tenor).⁸

Vicente Lusitano, en su tratado manuscrito en castellano de mediados del siglo XVI, incluye doce ejemplos de contrapunto concertado sobre canto llano a tres voces, un ejemplo a cuatro voces y un ejemplo a cinco voces:⁹ en siete ejemplos de concertados a tres, el *cantus firmus* está puesto en la voz de bajo y por encima conciertan tiple y alto (dos ejemplos), tiple y tenor (dos ejemplos) o dos altos (dos ejemplos);¹⁰ en dos ejemplos de contrapunto a tres, el *cantus firmus* está puesto en el tenor, mientras conciertan, por encima y por debajo, tiple y bajo o alto y bajo;¹¹ en cuatro ejemplos de contrapunto a tres, dos voces conciertan debajo del *cantus firmus* puesto en la

⁴ Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española* (Madrid: Luis Sánchez, 1611), f. 63r. Cf. Fiorentino, «El léxico del contrapunto», 158-159.

⁵ Pablo Nassarre, *Segunda parte de la Escuela Música [...]* (Zaragoza: Herederos de Manuel Román, 1723), 141. Cf. Fiorentino, «El léxico del contrapunto», 156.

⁶ Domingo Marcos Durán, *Sumula de canto de órgano, contrapunto, composición vocal y instrumental, práctica y speculativa* (Salamanca: [Juan Gysser], ca. 1503-1505), f. b4v.

⁷ Diego del Puerto, *Portus Musice* (Salamanca: [Johannes de Porras], 1504), f. b2v-b3r; Francisco Tovar, *Libro de música práctica* (Barcelona: Johan Rosenbach, 1510), f. 35r-35v. Véase Fiorentino «Oral traditions», 514-517.

⁸ Matheo de Aranda, *Tractado de canto mensurable y contrapunto* (Lisboa: German Galhard, 1535), f. c4v-c7r; cf. Fiorentino «Oral traditions», 517-522.

⁹ Vicente Lusitano, *Trattado de canto de organo* (Paris, Bibliothèque Nationale de France, Esp. 219). Sobre la atribución de este manuscrito anónimo a Lusitano y para una transcripción y estudio del segundo libro sobre contrapunto, véase Canguilhem, ed., *Chanter sur le livre*.

¹⁰ Lusitano, *Trattado*, f. 39r-40r y 41v-42v; cf. Canguilhem, ed., *Chanter sur le livre*, ejemplos 38, 39, 40, 41, 44 y 45.

¹¹ Lusitano, *Trattado*, f. 40v; cf. Canguilhem, ed., *Chanter sur le livre*, ejemplos 42 y 43.

voz de tiple;¹² en los ejemplos de concertado a cuatro y a cinco, el canto llano está puesto siempre en la voz más grave.¹³ En el caso del contrapunto a cinco, Lusitano nos da una información valiosa sobre el uso efectivo de esta tipología de improvisación, que tenía que ser bastante limitado ya que «a la inprovista no se puede hazer bien».¹⁴

El número y tipología de ejemplos que encontramos en el tratado de Lusitano refleja evidentemente la importancia que tenía el contrapunto concertado a tres voces en la época. Asimismo, Juan Bermudo (1555) hace coincidir la práctica del contrapunto improvisado con el contrapunto a tres («el contrapunto concertado [...] es cuando dos cantores sobre un canto llano hazen de improviso musica concertada»),¹⁵ aunque en otro pasaje de la *Declaración* admite que el contrapunto concertado puede ser «a tres y a quatro bozes».¹⁶ En su tratado de 1592, Francisco de Montanos proporciona únicamente ejemplos de contrapunto concertado a tres voces: en cinco ejemplos, dos altos conciertan sobre el *cantus firmus* puesto en la voz de bajo;¹⁷ otros tres ejemplos ilustran el «contrapunto de bozes iguales», o sea con el *cantus firmus* puesto en la voz más aguda y dos voces más graves concertadas por debajo.¹⁸

Por lo que se refiere a los principales tratados del siglo XVII, Pietro Cerone no incluye ejemplos musicales de contrapunto concertado en *El Melopeo* (1613),¹⁹ mientras Andrés Lorente, en *El porqué de la música* (1672) presenta treinta y dos ejemplos de concertados a tres voces.²⁰ Tal y como ocurre en el tratado de Montanos y como será usual en obras posteriores, en *El porqué de la música* el contra-

punto a tres es dividido, en base a la tipología y disposición de las voces, solamente en dos grandes categorías: contrapuntos sobre bajo (dieciocho ejemplos)²¹ y contrapuntos sobre tiple (catorce ejemplos).²² Para Lorente el contrapunto concertado se identifica con el contrapunto a tres («Llamase el Contrapunto de à tres voces [...] de Concierto»)²³ y, efectivamente, en el Libro III dedicado al contrapunto, solo se encuentran ejemplos de concertados a tres voces, además de los contrapuntos sobre canto de órgano, fugas sobre canto llano y contrapuntos artificiosos: de hecho, la creación de música a cuatro o más partes es objeto del Libro IV sobre el «Arte de composición». Además, en la breve «Nota» sobre cómo aprender a «hazer Contrapunto sobre Canto Llano sin escribirlo», Lorente menciona el contrapunto a tres como única tipología de concertado objeto de improvisación en la práctica diaria.²⁴

Frente al centenar de ejemplos que Nassarre dedica al contrapunto suelto sobre canto llano en la *Segunda parte de la Escuela Música* (1723),²⁵ los siete ejemplos de contrapunto concertado que aparecen en este tratado son relativamente escasos: dos ejemplos son de contrapunto a tres (un ejemplo sobre bajo y otro sobre tiple);²⁶ tres ejemplos son de contrapunto a cuatro (dos sobre bajo y uno sobre tiple);²⁷ y dos ejemplos son de contrapunto a cinco (uno sobre bajo y otro sobre tiple).²⁸ Nassarre marca una línea divisoria entre los contrapuntos a tres y los contrapuntos a cuatro y más voces: de hecho, se llaman «contrapuntos a concierto» solamente las «composiciones à tres sobre Canto Llano», mientras «las composiciones de à cuatro à cinco, y a más voces», aunque se hagan sobre canto llano, «no se deven llamar propiamente Contrapuntos», sino «Composiciones à concierto».²⁹ Si bien esta distinción responde a factores estilísticos, podría tener también una segunda explicación, coherente con lo observado en el tratado de Lorente, en el hecho de que los «contrapuntos de concierto» podían ser improvisados además que escritos, mientras las «composiciones de concierto» pertenecían principalmente al ámbito de la música escrita.

La misma predilección hacia el contrapunto suelto

¹² Lusitano, *Trattado*, f. 43r-44v: cf. Canguilhem, ed., *Chanter sur le livre*, ejemplos 48-52.

¹³ Lusitano, *Trattado*, f. 42r-42v: cf. Canguilhem, ed., *Chanter sur le livre* ejemplos 46 y 47.

¹⁴ Lusitano, *Trattado*, f. 42v.

¹⁵ Juan Bermudo, *Declaración de instrumentos musicales* (Osuna: Juan de León, 1555), f. 134r.

¹⁶ Bermudo, *Declaración de instrumentos musicales*, f. 129v.

¹⁷ Francisco de Montanos, *Arte de música theórica y práctica* (Valladolid: Diego Fernández, 1592), III, f. 18r-20v.

¹⁸ Montanos, *Arte de música theórica y práctica*, f. 21r-22r.

¹⁹ Pietro Cerone, *El Melopeo y Maestro. Tractado de música theórica y práctica* (Nápoles: Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613).

²⁰ Andrés Lorente, *El porqué de la música: en que se contiene los quatro artes de ella, canto llano, canto de órgano, contrapunto y composición [...]* (Alcalá de Henares: Nicolás de Xamares, 1672), 362-390.

²¹ Lorente, *El porqué de la música*, 362-376.

²² Lorente, *El porqué de la música*, 381-390.

²³ Lorente, *El porqué de la música*, 354.

²⁴ Lorente, *El porqué de la música*, 297-298.

²⁵ Nassarre, *Segunda parte*, 146-213.

²⁶ Nassarre, *Segunda parte*, 236 y 242.

²⁷ Nassarre, *Segunda parte*, 248, 249 y 253.

²⁸ Nassarre, *Segunda parte*, 257, 258 y 260.

²⁹ Nassarre, *Segunda parte*, 141.

evidenciada en el tratado de Nassarre se puede encontrar también en el *Mapa armónico práctico* (ca. 1740) de Francesc Valls.³⁰ De hecho, este autor aborda principalmente el contrapunto a dos sobre bajo, además que sobre tiple y canto de órgano,³¹ que constituye la base imprescindible para aprender a componer.³² Aunque Valls considere el contrapunto a dos sobre canto llano como un ejercicio a realizar principalmente por escrito, se refiere a él también como a una praxis de improvisación que solía ser practicada por los aprendices.³³ otras prácticas de improvisación, como el contrapunto sobre canto de órgano o la realización de un concierto «sin papel ni tinta», son consideradas únicamente como prerrogativas de los maestros de capilla y objetos de examen en las oposiciones.³⁴

Pere Rabassa, en su *Guía para los principiantes* (ca. 1724-1738) ofrece ejemplos de contrapuntos concertados a tres, cuatro, cinco, seis y siete voces, tanto sobre tiple como sobre bajo.³⁵ Sin embargo, aunque en su tra-

tado haga referencia a las habilidades de improvisación empleadas en las oposiciones para maestro de capilla,³⁶ Rabassa vincula claramente el estudio del contrapunto al aprendizaje de la composición escrita y de hecho todas las tipologías de contrapunto son examinadas de forma sistemática en la extensísima parte primera del tratado «en que se trata de toda la carrera de composición».³⁷ Este autor no menciona el papel de la improvisación en el proceso de aprendizaje del contrapunto, o en relación con las praxis interpretativas de la época; por lo tanto, no es posible afirmar cuáles y cuántos ejemplos de su tratado están efectivamente relacionados con praxis de improvisación.

También Francisco de Santa María, que publicó su tratado en 1778, considera el contrapunto bajo la perspectiva del aprendizaje escrito.³⁸ Sin embargo, este autor sugiere que tanto el contrapunto suelto como el concertado a tres voces «se digan de memoria», no porque sea una de las competencias requeridas a un cantor o a un instrumentista, sino para acelerar y fortalecer el aprendizaje escrito.³⁹ Por otro lado, ceremoniales como el *Quaderno de las obligaciones* (1770) de la catedral de Málaga indican que a finales del siglo XVIII el contrapunto improvisado seguía siendo practicado en las catedrales españolas, aunque no proporcionan ningún dato sobre el uso efectivo del contrapunto concertado.⁴⁰

Según las evidencias recogidas, a lo largo del Renacimiento y del periodo Barroco la tipología de contrapunto concertado sobre canto llano más practicada fue el con-

³⁰ Francesc Valls, *Mapa armónico práctico* [ca. 1740] (Barcelona, Biblioteca de la Universitat de Barcelona, Ms. 783); edición facsímil en Josep Pavia i Simó, ed., *Francesc Valls: Mapa armónico práctico (1742a)* (Barcelona: CSIC, 2002); transcripción en Mariano Lambea, ed., *Francesc Valls, Mapa armónico práctico* (Barcelona: CSIC, 2017).

³¹ Valls, *Mapa armónico*, f. 4v-14v. Los únicos ejemplos de contrapunto a tres (f. 11r-12v) son ilustrados en el capítulo dedicado al «contrapunto trocado», como el resultado de la transposición de un contrapunto a un intervalo determinado.

³² Valls, *Mapa armónico*, f. 14v: «Estos son la mayor parte de los contrapuntos que conducen a la composición, y, aunque el principiante no esté capaz de los de canto llano sobre tiple y canto figurado, podrá entrar a los principios de la composición, pues que para ello le bastará saber bien los de canto llano sobre bajo».

³³ Valls, *Mapa armónico*, f. 8r: «Con estos ejemplares, y la explicación de ellos, podrá estar capacitado el discípulo del modo cómo podrá practicar los referidos contrapuntos, estando advertido que, en la ejecución del cantarlos (que debe ejecutarlos siempre), para que cuando los haya de echar de repente, sobre el libro, procure sea con aire [...]».

³⁴ Véase en particular los Capítulos XXX, «De terceras y cuartas voces, y otras habilidades que debe saber el maestro de capilla» (Valls, *Mapa armónico*, 221r-223v) y XXXI, «De otras habilidades de música que se hacen de repente» (f. 223v).

³⁵ Pere Rabassa, *Guía para los principiantes que desean perfeccionarse en la composicion de la mussica* (Valencia, Archivo Musical y Biblioteca del Real Colegio Seminario de Corpus Christi, Mus/VRP-288); edición facsímil en Francesc Bonastre i Bertran et al. eds., *Guía para los principiantes. Pere Rabassa (1683-1767)* (Barcelona: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 1990).

³⁶ Rabassa, *Guía*, 259-268.

³⁷ Rabassa, *Guía*, 1-307.

³⁸ Francisco de Santa María, *Dialectos músicos en que se manifiestan los más principales elementos de la armonía* (Madrid: Joaquín Ibarra, 1778).

³⁹ Santa María, *Dialectos músicos*, 126: «Exercitado el Discípulo en las operaciones antecedentes medianamente, se ha de procurar, porque será muy útil, que el contrapunto [a dos] se diga de memoria, para que las especies queden mas pronto radicadas». Santa María, *Dialectos músicos*, 139: «Habilitado el Discípulo, en estos contrapuntos, que son unas operaciones á tres voces, y con propiedad unas fugas sobre un baxo de Canto de Organo, si fuere del caso, se pueden formar las mismas operaciones baxo de una voz alta. Se advierte, que será muy útil, que todas estas operaciones se digan de memoria, porque se actúa mucho mas el entendimiento en corto tiempo».

⁴⁰ *Quaderno de las obligaciones que deben cumplir los músicos de voz, ministriles y demás instrumentistas* (Málaga: Impresor de la Dignidad Episcopal y de la Santa Iglesia Catedral, 1770). Véase Giuseppe Fiorentino, «Una praxis de improvisación», 46-47.

trapunto a tres. Por otro lado, tratados del Renacimiento indican que en este período debía ser usual también la praxis del concertado a cuatro, mientras que los conciertos a cinco se improvisaban más raramente. Hasta mediados del siglo XVI el contrapunto concertado responde a una mayor variedad de tipologías en base a la tesitura de las voces y a la posición del *cantus firmus*, pero a partir de finales del Renacimiento se afirman dos tipologías principales: el contrapunto sobre bajo y el contrapunto sobre tiple. Sin embargo, según explica Nassarre, el contrapunto sobre tiple, aunque indispensable para la formación de un músico, se practicaba menos que el contrapunto sobre bajo y, sobre todo, tal y como ocurría en el caso del contrapunto sobre canto de órgano que «jamás se practica en la Iglesia», no era empleado nunca en la liturgia.⁴¹ Por lo tanto, la tipología de contrapunto concertado más empleada en las catedrales españolas durante el período Barroco, y probablemente también en el Renacimiento a partir de mediados del siglo XVI, fue el contrapunto a tres sobre bajo. Otras tipologías de contrapunto, como los concertados a cinco o más voces, los concertados sobre tiple o los contrapuntos sobre canto de órgano, aunque necesarias para la completa formación de un músico e indispensables para aprobar una oposición a maestro de capilla, tendrían una presencia muy limitada o nula en la práctica diaria de las capillas musicales.

La importancia de la coordinación entre los cantores a la hora de improvisar «de concierto» va más allá de la simple observación de unas reglas comunes por parte de los contrapuntantes. De hecho, según Bermudo, para improvisar de concierto, además de haber asimilado y practicado muchas veces las reglas del contrapunto, es imprescindible «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».⁴² En su tratado manuscrito, Vicente Lusitano

expresa exactamente el mismo concepto afirmando que «[...] concertar apenas se haze bien de improviso, por áviles que sean [los contrapuntantes]» y es conveniente que estos «se conoscan para saber el uno los terminos del otro, por que mas fácilmente se conçiernen».⁴³

Lusitano explica los elementos claves sobre los que dos o más cantores tienen que ponerse de acuerdo, o «concertar», para improvisar un contrapunto: antes que nada, deben examinar el canto llano, estableciendo su modo, los puntos donde realizar las cláusulas y las tipologías de las mismas; luego, es necesario que los cantores «se esperen» y se coordinen durante la improvisación, para que «se paresca la gracia del contrapunto y no sea confundida con la desorden»; finalmente, en base a la tipología de las voces y a su disposición, los cantores tendrán que seguir unos patrones de intervalos específicos que permitirán la coordinación entre las voces improvisadas, además que con el *cantus firmus*.⁴⁴ La práctica de los intervalos que un cantor puede improvisar sobre el *cantus firmus* de forma coordinada con otro contrapuntante constituye uno de los núcleos centrales del aprendizaje del contrapunto concertado. Sin ánimo de exhaustividad, se intentará resumir a continuación las principales formas de coordinación que constituían la base de las improvisaciones concertadas practicadas en las catedrales entre Renacimiento y Barroco.

Utilizando diferentes metodologías, Marcos Durán, del Puerto y Tovar ilustran tablas o listados de intervalos para improvisar o componer a tres y cuatro voces.⁴⁵ Además, del Puerto incluye en su tratado un ejemplo musical —cuyo estilo es parecido al de los villancicos de la época— que muestra cómo poner en práctica estos listados: en el ejemplo el tiple se mueve principalmente por sextas paralelas con respecto al tenor, el bajo alterna quintas y terceras por debajo del tenor, mientras el contra alterna terceras y cuartas por encima del tenor.⁴⁶ Se trata de aquellas secuencias de intervalos predecibles y repetitivos típicas del fabordón que permiten una perfecta coordinación entre varios cantores que estén improvisando a la vez sobre un *cantus firmus*.⁴⁷

Para realizar contrapuntos concertados a tres y cuatro partes, Aranda sugiere el uso de secuencias re-

⁴¹ Nassarre, *Segunda parte*, 186: «Son de tanta utilidad los Contrapuntos, y toda la musica de sobre Tiple, que sino se estudiassse, con dificultad saldria Compositor ningun Musico [...]. Y con ser tan utiles los Contrapuntos, se usan mucho menos que los de sobre Baxo, pues jamás los echan sobre los introitos de las Missas, y Antifonas, como se echan aquellos, y cierto, que si los Musicos los introduxessen, que deleytarian mas á los oyentes». Nassarre, *Segunda parte*, 150: «La quarta razon que ay para estudiar los Contrapuntos sobre Canto Llano, es, por ser Canto Ecclesiastico, y el que mas generalmente se practica en la Iglesia [...] y sobre Canto de Organo jamás se practica en la Iglesia».

⁴² Bermudo, *Declaración*, f. 134r.

⁴³ Lusitano, *Trattado*, f. 38v.

⁴⁴ Lusitano, *Trattado*, f. 38v-39r. Véase Canguilhem, «Singing upon the book», 81-82.

⁴⁵ Sobre las tablas de consonancias, véase Galán Gómez, *La teoría de canto de órgano*, 162-185.

⁴⁶ Del Puerto, *Portus musice*, f. b3r; véase la transcripción de este ejemplo en Fiorentino, «Oral traditions», 518.

⁴⁷ Cf. Fiorentino, «Folia», 169-218.

petitivas de intervalos según cuatro modalidades («maneras de contrapunto»), que varían dependiendo de la tipología y disposición de las voces con respecto al *cantus firmus*.⁴⁸ Por ejemplo, en el concertado a tres sobre bajo («Primera manera»), el tiple alternará principalmente decenas y octavas u octavas y quintas sobre cada nota de canto llano, mientras el alto alternará principalmente octavas y quintas o quintas y terceras; en el concertado a tres sobre tenor («Segunda manera»), el bajo alternará principalmente terceras y quintas, o quintas y octavas debajo de cada nota del *cantus firmus*, mientras el tiple alternará octavas y sextas, o sextas y terceras por encima (véase Ejemplo 1).⁴⁹

mas.⁵⁰ Así en un concertado a tres de tiple y alto sobre bajo, la voz más aguda se moverá principalmente por décimas paralelas con respecto al *cantus firmus*, mientras el alto tendrá cuidado en no cantar dos sextas o terceras consecutivas para evitar quintas y octavas paralelas con el tiple (véase Ejemplo 2).⁵¹ Las décimas constituyen solo un patrón que admite ornamentación y uso de disonancias y, además, esta estructura es lo suficientemente flexible para permitir la realización de imitaciones entre el alto y el tiple.⁵² En los concertados a cuatro y a cinco sobre bajo se mantiene la estructura por décimas entre las voces extremas, pero las partes añadidas tienen aún más limitaciones y no es posible realizar imitación entre las voces.⁵³

Ejemplo 1. Matheo de Aranda, «Segunda manera de contrapunto». *Tractado de canto mensurable y contrapunto*, ff. c5r-c5v.

También los concertados explicados por Lusitano en sus dos tratados se basan en patrones que facilitan la coordinación entre los contrapuntantes, como las décimas paralelas entre el *cantus firmus* y una de las voces extre-

⁴⁸ Aranda, *Tractado*, f. c4v-c7r; véase Fiorentino, «Oral traditions», 519-522.

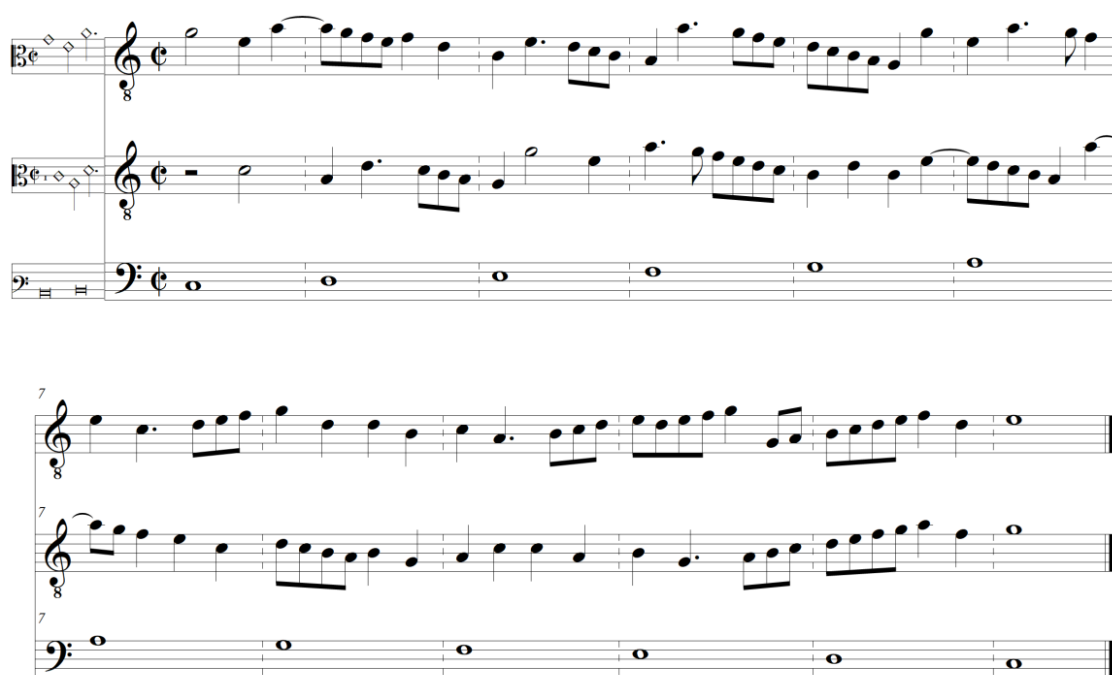
⁴⁹ Aranda, *Tractado*, f. c4v-c5v.

⁵⁰ Véase Canguilhem, «Singing upon the book», 81-82.

⁵¹ Lusitano, *Trattado*, f. 39r. Lusitano explica estas mismas normas en el tratado *Introduzione facilissima et novissima di canto fermo, figurato, contraponto semplice et in concerto [...]* (Roma: Antonio Blado, 1553), f. 14r.

⁵² Lusitano, *Trattado*, f. 39v; cf. Canguilhem, ed., *Chanter sur le livre*, ejemplo 39.

⁵³ Lusitano, *Trattado*, f. 41v-42v; cf. Canguilhem, ed., *Chanter sur le livre*, ejemplos 46 y 47.



Ejemplo 3. Francisco de Montanos, «Ejemplo a 3». *Arte de música*, III, f. 19v.

comparación entre el Ejemplo 3 de Montanos y el Ejemplo 4 de Lorente, escritos sobre el *cantus firmus* del hexacordo ut, re, mi, fa, sol, la, sugiere que las tipologías y manejo de los pasos de contrapunto para improvisar de concierto tuvieron que estar bastante estandarizados en la época; de hecho, ambos ejemplos se basan en los mismos pasos de contrapunto elaborados de forma diferente.⁵⁹

A pesar de no emplear esquemas de intervalos fijos, autores como Lorente y Nassarre dan mucha importancia a la explicación de las posiciones e intervalos recíprocos que pueden cantar los contrapuntistas en un concertado.⁶⁰ Además, en los tratados de los siglos XVII y XVIII, el aprendizaje del contrapunto concertado está basado también en la práctica de las cadencias, ilustradas con ejemplos de progresiones,⁶¹ así como en la práctica de

las ligaturas, o sea, del uso controlado de las disonancias mediante preparación, percusión y resolución.⁶² Seguramente la memorización y la práctica de estos ejemplos y progresiones proporcionaban a los contrapuntistas un bagaje de fórmulas que de alguna manera sustituyeron el uso de secuencias de intervalos predecibles y repetitivos más típicas del Renacimiento.

3. EL CONTRAPUNTO COLECTIVO EN FUENTES DOCUMENTALES

La fuente más temprana y completa que menciona la praxis del contrapunto colectivo en España es el *Directorio de coro* recopilado por el sochantre Juan Pérez para la catedral de Sigüenza entre finales del siglo XVI y comienzos del siglo XVII.⁶³ En este libro de ceremonial

⁵⁹ Mesquita i Joanes, «*El Contrapunto*», 252-253.

⁶⁰ Véase por ejemplo Lorente, *El porqué de la música*, 364-365, y Nassarre, *Segunda parte*, 232-233. 270-274; cf. Mesquita i Joanes, «*El Contrapunto*», 270-274.

⁶¹ Véase, por ejemplo, Lorente, *El porqué de la música*, 354-357.

⁶² Véase, por ejemplo, Lorente, *El porqué de la música*, 357-362, y Nassarre, *Segunda parte*, 233. Sobre la práctica de las cláusulas, véase Mesquita i Joanes, «*El Contrapunto*», 240-247 y 256-261.

⁶³ Juan Pérez, *Directorio de coro* (Sigüenza, Archivo de la Catedral, *Directorio de coro*, I-IV).



Ejemplo 4. Andrés Lorente, «Cinco diferencias sobre ut, re, mi, fa, sol, la etc. a tres voces [Primera diferencia]». *El porqué de la música*, 373.

se describen con cierto detalle las diferentes formas de emplear la música durante la liturgia: el coro de canto llano, los cantores de la capilla, los ministriles y el organista intervenían a veces por separado y otras de forma sinérgica, para interpretar diferentes tipologías de música como el canto llano, el canto de órgano, sencillas polifonías en fabordón o el contrapunto improvisado sobre canto llano.⁶⁴ En particular, este documento constituye una fuente preciosa para estudiar el uso del contrapunto durante la liturgia en una catedral española entre finales del Renacimiento y comienzos del Barroco.⁶⁵

⁶⁴ Louis Jambou, «La capilla de música de la catedral de Sigüenza en el siglo XVI. Ordenación del tiempo musical litúrgico: del Renacimiento al Barroco», *Revista de Musicología* VI, n.º 1 (1983): 271-298; Javier Suárez-Pajares, *La música en la catedral de Sigüenza, 1600-1750*, 2 vols. (Madrid: ICCMU, 1998).

⁶⁵ Para un estudio sobre el contrapunto improvisado en este ceremonial, véase Fiorentino, «Contrapunto improvisado y liturgia», 63-84.

Como era usual en la época, los cantores de la catedral de Sigüenza «echaban» contrapunto sobre el canto llano cantado en valores medidos e iguales por el coro o por solistas. De hecho, cuando en la catedral de Sigüenza se improvisaba contrapunto, el sochantre tenía que entonar el canto llano en tono «moderado y grave» o «más bajo», para que los cantores pudieran improvisar con más facilidad por encima del *cantus firmus* y el maestro de capilla llevaba el compás.⁶⁶ La tipología de contrapunto improvisado más mencionada en el *Directorio* de Pérez no es el contrapunto suelto ni el contrapunto concertado, que se improvisaba únicamente sobre el aleluya en las misas solemnes, sino una tercera tipología de improvisación: el «contrapunto suelto a la folla».⁶⁷ De hecho, el contrapunto suelto a la folla es la tipología de improvisación más empleada en las mi-

⁶⁶ Pérez, *Directorio*, I, f. 17r y 19v-22r; véase Suárez-Pajares, *La música*, 63-64.

⁶⁷ Pérez, *Directorio*, IV, f. 371v-379v; cf. Fiorentino, «Contrapunto improvisado y liturgia», 65-70.

sas de mayor categoría litúrgica para adornar el canto del introito, del aleluya (en alternancia con el contrapunto concertado), del ofertorio y de la comunión.⁶⁸

En varios pasajes del *Directorio*, Pérez indica que a la hora de improvisar el contrapunto suelto a la folla sobre el aleluya actuaban «todos» los cantores de la capilla («echan todos contrapunto suelto a la folla», «cantarán todos contrapunto suelto a la folla», «todos echarán contrapunto a la folla»).⁶⁹ Además, el contrapunto suelto a la folla constituía un recurso que se podía emplear para sustituir el contrapunto concertado, por ejemplo, cuando no había «en la Iglesia y Capilla disposición para cantar Alleluia en contrapunto de concierto» en las misas de primera y segunda clase.⁷⁰ Evidentemente, mientras para improvisar de concierto era necesario tener a disposición contrapuntistas especializados, todos los cantores de la capilla eran capaces de «echar» un contrapunto suelto a la folla.

Según la definición que encontramos en el diccionario de Covarrubias, la «folla» es «el concurso de mucha gente, que sin orden ni concierto hablan todos, o andan rebueltos por alcanzar alguna cosa, que se les echa a la rebatiña».⁷¹ La expresión «contrapunto suelto a la folla», que no se encuentra mencionada en otros ceremoniales o tratados de la época, indicaría por lo tanto un contrapunto colectivo sin concierto («a la folla»), donde varios cantores improvisaban simultáneamente, cada uno basándose exclusivamente en el canto llano (contrapunto «suelto»). Dicho de otra manera, el contrapunto suelto a la folla sería una improvisación de varios contrapuntos sueltos simultáneos sobre un *cantus firmus*.

A lo largo del *Directorio*, Pérez utiliza otras expresiones para referirse al contrapunto suelto a la folla. Por ejemplo, en la misa de Nuestra Señora de los Huertos celebrada en la «Feria segunda rogationum» el aleluya se podía cantar «en contrapunto de concierto» o improvisando un contrapunto suelto a la folla; sin embargo, en este segundo caso, Pérez no usa la expresión «echarán todos contrapunto suelto a la folla», sino que más sintéticamente escribe «echarán todos contrapunto suelto».⁷² La Misa del Gallo se

cantaba como las fiestas de primera clase «excepto que no se acostumbra cantar Contrapunto de concierto»; así que a la hora de interpretar el aleluya «todos echan contrapunto», refiriéndose aquí el texto al contrapunto suelto a la folla mediante una expresión aún más sintética.⁷³ De una manera parecida, en la misa del cuarto domingo de Cuaresma, «echan todos contrapunto» sobre «el Canto llano del Asperges [...], al Introito de la Misa [...], sobre el último Tracto y al Comendón [comunió]», por lo que el sochantre tiene que entonar el canto llano en tono más grave y más despacio.⁷⁴ Asimismo, en las completas de los sábados de Cuaresma, «echan todos contrapunto» sobre la antifona *Miserere* del himno *Te lucis ante terminum* y sobre la antifona *Salva nos* del cántico *Nunc dimittis*.⁷⁵ En las vísperas del Sábado Santo «echan todos Contrapunto sobre el canto llano de las Alleluias ambas veces» y sobre la «antifona de Magnificat»;⁷⁶ en las completas de Sábado Santo «han de echar todos contrapunto» sobre el canto llano de la antifona *Vespere autem Sabati* antes del cántico *Nunc dimittis*. Estos pasajes desvelan tres datos particularmente interesantes: 1) las expresiones «echan contrapunto suelto a la folla», «todos echan contrapunto suelto» y «todos echan contrapunto» son análogas y se refieren a la misma praxis de improvisación colectiva; 2) todos los cantores de la capilla estaban implicados en la improvisación «a la folla», aunque Pérez no lo diga siempre de forma explícita 3) el contrapunto suelto a la folla, lejos de ser utilizado exclusivamente para adornar los cantos del propio de la misa, era empleado también en la liturgia de las horas, principalmente sobre las antifonas de cánticos e himnos. Estas eviden-

o si le pareciere al Maestro de Capilla la podrá cantar dos contrabajos en Canto llano, y echarán todos contrapunto suelto al Alleluia y fin del verso».

⁷³ Pérez, *Directorio*, IV, f. 403v: «La Misa de Gallu Cantu se solemniza y canta como en las fiestas de primera clase excepto que no se acostumbra cantar Contrapunto de concierto. Alleluia todos echan contrapunto etc.».

⁷⁴ Pérez, *Directorio*, IV, f. 385r: «En la Dominica cuarta de la Cuaresma sobre el Canto llano del Asperges, y ansimesmo al Introito de la Misa y verso de la mediación adelante ambas veces y sobre el último tracto y al comendón echan todos contrapunto, y así el Sochantre ha de entonar en un tono moderado y grave, y el Maestro de Capilla ha de llevar el compás».

⁷⁵ Pérez, *Directorio*, IV, f. 384r.

⁷⁶ Pérez, *Directorio*, IV, f. 388v. Sobre la tradición hispánica de cantar el aleluya en vísperas véase Santiago Ruiz Torres, «La tradición ibérica del aleluya vespertino en la Edad Media: un caso paradigmático de transferencia de formularios de la misa al oficio divino», *Hispania Sacra* 74, n.º 192 (2002): 71-88.

⁶⁸ Pérez, *Directorio*, IV, f. 371v-379v; cf. Fiorentino, «Contrapunto improvisado y liturgia», 74-81.

⁶⁹ Pérez, *Directorio*, IV, f. 373r-373v.

⁷⁰ Pérez, *Directorio*, IV, f. 373v; cf. Fiorentino, «Contrapunto improvisado y liturgia», 66.

⁷¹ Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana*, f. 410v.

⁷² Pérez, *Directorio*, IV, f. 390v: «Este día se acostumbra cantar la misa de Nuestra Señora de los Huertos con mucha solemnidad [...] y se canta Alleluia en contrapunto de concierto,

cias nos llevan a reconsiderar un pasaje del *Directorio* que constituye, aparentemente, la única referencia explícita al uso del contrapunto suelto a dos:

[En las fiestas de Primera clase] la capilla ha de responder en las primeras Vísperas al Deus in Adjutorium [...] en Canto de Órgano alternando Órgano, Capilla y Ministriles y echar contrapunto suelto sobre la primera antífona ambas veces y de la misma manera a la antífona de la Magnificat. En algunas iglesias acostumbran echar contrapunto concertado en la primera antífona ambas veces (solamente a la entrada de la antífona) y de la misma manera a la antífona de Magnificat.⁷⁷

Es probable que en este caso, al escribir «la capilla ha de [...] echar contrapunto suelto», Juan Pérez esté utilizando una expresión análoga a «todos echan contrapunto suelto». Por lo tanto, en las vísperas de primera clase, sobre la antífona del primer salmo y sobre la antífona del magnificat, que en otras iglesias se cantaban con contrapunto concertado, no habría contrapunto suelto improvisado por un solo cantor, sino que toda la capilla echaría contrapunto suelto (a la folla). Según el *Directorio*, los cantores podían echar contrapunto también sobre las otras antífonas de vísperas, mientras para los salmos segundo y cuarto Pérez prescribe contrapunto «ad placitum».⁷⁸

Durante el siglo XVII, la práctica de contrapuntos colectivos donde actuaban todos los cantores de la capilla no era exclusiva de la catedral de Sigüenza. Por ejemplo, según el *Memorial* de la Catedral de Toledo (1604), en la misa del «Día de la circuncisión» (1 de enero) o del martes de Pascua, el aleluya se canta «de concierto», mientras en la Misa del Sábado Santo los cantores «dizen la Alleluia, todos en contrapunto»;⁷⁹ tal y como ocurría en Sigüenza, también en Toledo a la hora de interpretar el aleluya se podía improvisar contrapun-

to concertado o contrapunto colectivo, dependiendo de la solemnidad del día.

A principios del siglo XVII (1601), también en la catedral de Córdoba se documentan prácticas de contrapunto colectivo, que involucran a toda la capilla:

En los días de música, particularmente las fiestas de Cristo Nuestro Señor y de su bendita madre Nuestra Señora y de los Santos Apóstoles y de los demás santos que sean de guardar y son solemnes, los dichos Maestro y cantores capellanes han de ser obligados y los obligamos en que en ambas Vísperas y Tercia, ayuden al coro con contrapunto en los salmos y en las antífonas solemnes, todos al facistol grande para echar contrapunto sobre el canto llano.⁸⁰

El maestro de capilla y «todos» los «cantores capellanes», que a comienzos del siglo XVII eran tres tipes, tres altos, tres tenores y tres bajos,⁸¹ tenían que posicionarse al «facistol grande» para «echar contrapunto sobre el canto llano» de los salmos y de las «antífonas solemnes» de primeras vísperas, segundas vísperas y tercia.

Actas capitulares y libros de ceremonial indican que hacia mediados del siglo XVII los ministriles se sumaban a los cantores de la capilla para improvisar contrapuntos colectivos. En la catedral de Palencia (1643) cantores y ministriles se juntaban para echar contrapunto en la hora de tercia; además, «todos los músicos y ministriles» tenían que «echar contrapunto» sobre las antífonas de la O en ocasión de las vísperas de los últimos días del Adviento.⁸² En Sevilla todos

⁷⁷ Pérez, *Directorio*, IV, f. 371v.

⁷⁸ Pérez, *Directorio*, IV, f. 372r: «Ansimesmo han de echar contrapunto *ad placitum* sobre algunos versos de los Psalmos, y podranlo echar tambien sobre el Canto llano de las antífonas».

⁷⁹ *Memorial del estilo que se ha de guardar en esta Sancta Iglesia de Toledo en todas las fiestas del año que se celebran con solemnidad de canto de órgano* [1604] (Toledo, Archivo y Biblioteca Capitular de la Catedral, Ms. V.2.B.2.4); en Michael Noone, «An Early Seventeenth-Century Source for Performing Practices at Toledo Cathedral», en *Uno gentile et subtile ingenio: Studies in Renaissance Music in Honour of Bonnie J. Blackburn*, ed. Gioia Filocamo y Mary Jennifer Bloxam (Turnhout: Brepols, 2009), 155-167.

⁸⁰ *Constituciones y arreglo que deben observar el Maestro de Capilla y Músicos y Cantores de la Santa Iglesia de Córdoba. Echo en 17 de febrero de 1601* (Córdoba, Archivo de la Catedral, Actas Capitulares, t. 79, f. 54r-67v), n.º 23; en Beatriz Fernández Reyes, «La música en la Catedral de Córdoba durante el siglo XVIII: Agustín Contreras (1706-1751) y Juan Manuel Gaitán Arteaga (1752-1780)» (tesis doctoral, Universidad de Jaén, 2018), 1:366.

⁸¹ Sobre los cantores capellanes en la catedral de Córdoba a principios del siglo XVII, véase Fernández Reyes, *La música*, 1:24-30.

⁸² Jose López-Calo, *La música en la catedral de Palencia* (Palencia: Diputación Provincial, 1980), 2:653: «Las tercias de todas las capas deben asistir, fuera de los músicos, también los ministriles, a echar contrapunto; [...] Las antífonas de la O, en que todos los músicos y ministriles han de cantar contrapunto [...]». Sobre el contrapunto y el repertorio de las Antífonas de la O, véase Javier Marín-López, «Dinámicas de género en un repertorio singular: las antífonas de la O en contrapunto de la Catedral de México», en *De música y cultura en la Nueva Es-*

los cantores y los ministriles se juntaban para improvisar sobre las antífonas y los salmos segundo y cuarto de vísperas, así como sobre la antífona y los tres salmos de tercia. En este caso, el ceremonial de Elossu (1685) describe con detalle la colocación de cantores y ministriles, que se distribuían a lo largo y a lo ancho del coro de canto llano:⁸³

Ay música a la tercia esto es a los tres psalmos y a la antiphona echando contrapunto todos para lo qual se diuinden poniéndose los tenores entre los veinteneros los contraltos entre los capellanes antiguos los tiples y ministriles entre los capellanes modernos y los racioneros músicos en sus sillas [...].⁸⁴

A finales del siglo XVII, el coro de polifonía de la catedral de Sevilla estaba formado por alrededor de diecisiete cantores: seis niños de voz aguda y once adultos, distribuidos entre tres tiples, tres contraltos, cuatro tenores y un bajo; cuatro de los cantores adultos —un tiple, un contralto, un tenor y el bajo— disfrutaban de sendas medias raciones y podían sentarse en los asientos altos del coro con los demás beneficiados.⁸⁵ A la hora de improvisar contrapunto, los cuatro cantores racioneros se sentaban en sus sillas en el orden alto de la sillería y los demás cantores y ministriles —unos seis bajones y dos/tres chirimías/cornetas a comienzos del siglo XVIII—⁸⁶ se colocaban en frente de los órdenes bajos. Es evidente que un contrapunto improvisado por una «folia» de alrededor veinte músicos (sin incluir a los seises) distribuidos

espacialmente por todo el coro, carecería de cualquier tipo de coordinación o concierto, por lo menos según los criterios descritos en los tratados de la época. Por otro lado, esta distribución espacial responde a una evidente exigencia práctica ya que los cantores y ministriles, para improvisar sobre una antífona, necesitaban tener delante el canto llano; en el caso de un contrapunto concertado, los dos o tres cantores podían colocarse sin problemas en frente del facistol para leer el canto llano; en el caso de un contrapunto colectivo como el descrito por Elossu, los alrededor de veinte músicos que echaban contrapunto no podrían agruparse delante del facistol sin molestarse o dificultar la lectura a los miembros del coro.

Un documento de 1669 indica que los cuatro capellanes músicos de la Capilla Real de Granada podían echar contrapunto «desde sus sillas» en el coro, siempre que no hubiera que cantar «canto de órgano»; los demás cantores echarían contrapunto desde el facistol de canto llano o distribuidos a pie del coro, tal y como ocurría en la catedral de Sevilla⁸⁷. La práctica del contrapunto colectivo en la Capilla Real de Granada es confirmada por otro documento de 1712; por entonces la capilla de músicos estaba constituida por veinte plazas asalariadas (los capellanes músicos fueron suprimidos en 1670) que incluían, además del maestro de capilla y el organista, a cuatro tiples, tres contraltos, tres tenores, dos bajos y seis ministriles.⁸⁸ En las festividades más importantes, había

paña y el México Independiente: testimonios de innovación y pervivencia, ed. Lucero Enriquez Rubio (México DC: UNAM, 2014), 1:13-68.

⁸³ Este pasaje ha sido descrito y comentado en Fiorentino, «Una praxis de improvisación», 44-46.

⁸⁴ Adrián de Elossu, *Días en que ay canto de órgano ô música en esta Sancta Yglesia Patriarchal y Metropolitana de Sevilla [...]. Año 1685* (Sevilla, Archivo de la Catedral, Sección III: Liturgia, libro 70), f. 449v; en otro pasaje (f. 443r) queda claro que esta misma modalidad de contrapunto era empleada también para las cinco antífonas y los salmos segundo y cuarto de vísperas: «El segundo y cuarto salmo se canta todo por el choro a canto llano, pero la música echa en ellos contrapunto como se dirá después al número 35 de la hora de tercia y assimismo a todas las antífonas de vísperas echan contrapunto y en estos dos psalmos cantan por el libro el verso Gloria Patri».

⁸⁵ Véase Rosa Isusi Fagoaga, *Sevilla y la música de Pedro Rabassa: Los sonidos de la catedral y su contexto urbano en el s. XVIII* (Sevilla: Consejería de Cultura y Deporte, 2012), I:64 y 91.

⁸⁶ Isusi Fagoaga, *Sevilla y la música*, I:76-77 y II:166-167.

⁸⁷ El texto se refiere a una norma de 1632, citada en uno de los documentos que conforman el *Proceso promovido por Luis de Pastrana, organista, y Gregorio Pérez Moradilla, maestro de capilla. 1669* (Patronato Eclesiástico, leg. 231, n.º 17); José López-Calo, *Catálogo del archivo de música de la Capilla Real de Granada* (Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1994), 2:274: «Es mi voluntad que los capellanes capitulares músicos [...] presidan asimismo en el coro mientras no se canta canto de órgano, a que han de acudir al facistol, aunque echen contrapunto y lo puedan echar desde sus sillas [...]». Sobre la capilla de música de la Capilla Real de Granada y los privilegios de los capellanes músicos, véase Juan Ruiz Jiménez, «Patronazgo musical en la Capilla Real de Granada durante el siglo XVI. 1. Los músicos prebendados», en *Encomium musicae: essays in memory of Robert J. Snow*, ed. David Crawford (Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2000), 341-364.

⁸⁸ *Constituciones [...] para el buen gobierno de la Capilla Real de Granada [...] de 1758* (Madrid: Pérez de Soto, 1762), f. 82r-82v; cf. Juan Ruiz Jiménez, «Música y devoción en Granada (siglos XVI-XVIII): Funcionamiento “extravagante” y tipología de plazas no asalariadas en las capillas musicales eclesásticas de la ciudad», *Anuario musical*, 52 (1997): 39-75.

que cantar «los introitos de las misas» y «las primeras antífonas en todos los salmos y magnificat de vísperas» de forma pausada y solemne «con todo el golpe de voces e instrumentos», o sea con la intervención del mayor número posible de cantores y ministriles, «echando contrapunto el que supiere».⁸⁹ En este caso, además de colectivo y sin concierto, el contrapunto era opcional, teniendo que actuar cada uno de los alrededor de veinte músicos según sus habilidades y competencias.

Como hemos comprobado, el contrapunto colectivo era empleado para adornar diferentes tipologías de cantos litúrgicos, como aquellos del propio de la misa —principalmente el introito y el aleluya— o las antífonas de vísperas, tercia y completas. Algunos ceremoniales examinados, como el de la catedral de Córdoba (1601) o el de Elossu (1685), parecen indicar que también sobre los salmos de vísperas y tercia se practicaba alguna forma de contrapunto colectivo. Desde luego, el contrapunto que se improvisaba sobre los salmos tuvo que destacar por unas características propias, ya que en algunos ceremoniales y documentos de la época es indicado con el nombre específico de «varillas» o «varetas».⁹⁰ Además, a diferencia del contrapunto colectivo sobre cantos de la misa o sobre las antífonas, las varillas fueron objeto de críticas por parte de las autoridades eclesiásticas de diferentes catedrales, como la de Salamanca (1601) o Segovia (1655).⁹¹ Aunque esta praxis de improvisación tuvo que variar considerablemente a lo largo de los siglos XVII y XVIII, en el *Directorio* de Pérez encontramos una descripción de las «varillas de contrapunto» que los cantores de la catedral de Sigüenza improvisaban sobre los salmos a comienzos del período Barroco:

En las fiestas solemnes siempre echan contrapunto sobre los salmos y suelen los músicos competir uno con otros sobre esto imitándose y añadiendo cada uno o quitando según su habilidad conformándose con su voz y garganta y según la prudencia que cada uno tiene y toman esto con tanta eficacia que se olvidan la letra de los versos y los cantollanistas unos se adelantan, otros se detienen

tanto que se pervierte el buen orden y aún la debida atención y así debe el sochantre estar muy sobre aviso para que se diga todo enteramente y con la atención que sea posible, procurando que los finales en la mediación y al fin del verso se hagan prudentemente y que el un coro aguarde al otro que acabe su verso antes que se comience otro verso de manera que no se confundan y diviertan.⁹²

En este pasaje, Pérez parece estar describiendo un contrapunto colectivo donde los cantores compiten «uno con otros» realizando pasajes rápidos e «imitándose» libremente, cada uno «añadiendo» o «quitando según su habilidad»; desde luego no se trataría de un contrapunto concertado ya que cada cantor actúa a su discreción («según la prudencia que cada uno tiene») y conformándose únicamente «con su voz y garganta».⁹³ De acuerdo con otra lectura de este texto, en lugar de improvisar colectivamente, los cantores podrían haberse alternado sobre cada versículo del salmo, realizando cada uno un contrapunto suelto particularmente elaborado y virtuosístico e intentando emular y mejorar la improvisación de los compañeros en una praxis que se configuraría así como una verdadera competición.⁹⁴ De esta manera, durante la salmodia, los miembros de la capilla realizarían un contrapunto colectivo sobre las antífonas y se alternarían a la hora de improvisar sobre los versos de aquellos salmos que era preciso cantar echando contrapunto o varillas. Sea cual sea la interpretación del texto de Pérez, esta descripción aclara el porqué de las críticas dirigidas a las varillas: perdidos en una improvisación competitiva los cantores olvidaban «la letra de los versos» confundiendo a los cantollanistas. Por esta razón, cuando los cantores echaban varillas, el sochantre tenía que vigilar sobre el correcto desarrollo de la salmodia.

Al margen del caso concreto de las varillas, el único ceremonial entre los examinados que utiliza una denominación específica como «contrapunto suelto a la folla» para referirse al contrapunto colectivo es el *Directorio* de Pérez. Los demás ceremoniales, cuando indican que «todos» los

⁸⁹ Acta Capitular del día 30 de junio de 1712 (Archivo de la Real Capilla de Granada, Actas Capitulares, 12: f.159r); en López-Calo, *Catálogo del archivo de música*, 2:99: «Que los introitos de las misas a ocho y las primeras antífonas en todos los salmos y magnificat de vísperas a ocho se canten con mucha pausa y solemnidad, con todo el golpe de voces e instrumentos, echando contrapunto el que supiere».

⁹⁰ Cf. Fiorentino, «Una praxis de improvisación», 29-36.

⁹¹ Fiorentino, «Una praxis de improvisación», 39-41.

⁹² Pérez, *Directorio*, I, f. 19v-22r, §8; cf. Suárez-Pajares, *La música*, 63-64.

⁹³ Cf. Fiorentino, «Una praxis de improvisación», 17-68.

⁹⁴ Cf. Giuseppe Fiorentino, «El contrapunto improvisado: cambios y pervivencias en la época de Vivanco», en *Sebastián de Vivanco y la música de su tiempo*, ed. Manuel del Sol y Pepa Montero (Salamanca: Universidad de Salamanca, 2024), próximamente. Esta segunda modalidad de interpretación es compatible con la etimología del término «varilla» propuesta en Fiorentino, «Una praxis de improvisación», 55-60.

músicos tienen que echar contrapunto, lo hacen casi siempre de forma incidental, ya sea para recordar las obligaciones de los cantores o para describir su disposición en el espacio durante la liturgia. En el caso de la catedral de Toledo, se indica que «todos» cantan contrapunto únicamente en el caso del aleluya del Sábado Santo, para remarcar la diferencia con respecto a los días en que el aleluya se cantaba «de concierto». En realidad, lo mismo ocurre también en el caso del *Directorio* de Pérez, donde se especifica que «todos» tienen que cantar «a la folla» casi siempre en el caso del aleluya, único canto que en otras ocasiones podía ser adornado con el contrapunto concertado. Por lo tanto, el contrapunto colectivo podría haber tenido una presencia en las catedrales españolas mucho más significativa de lo que dejan suponer expresiones como «echan todos contrapunto» que encontramos solo puntualmente en los libros de ceremonial. Aquellos ceremoniales de los siglos XVII-XVIII que usan expresiones genéricas como «echan contrapunto» o «hay contrapunto» sin más especificaciones sobre la tipología de improvisación, podrían referirse entonces a prácticas de contrapunto colectivo. La preponderante presencia del contrapunto a la folla en la liturgia de la catedral de Sigüenza sería así un reflejo de lo que ocurría en otras catedrales.

4. EL CONTRAPUNTO COLECTIVO EN LOS TRATADOS

Un contrapunto colectivo donde improvisan simultáneamente diez o veinte músicos es totalmente incompatible con las normas que rigen los contrapuntos concertados en los siglos XVI y XVII y que han sido reseñadas en el apartado 2 de esta contribución. En la España del siglo XVII existe por lo tanto una evidente brecha entre las praxis de improvisación normalmente empleadas en las capillas musicales y los contenidos de los tratados. De hecho, solo dos tratados escritos en castellano mencionan la praxis del contrapunto colectivo sin concierto, con la finalidad de criticarla. Así escribe Cerone en el *El Melopeo*:

Y por dezir verdad, el hazer Contrapunto sobre Cantollano sin concierto, y de la manera, que oyendia se acostumbra hazer en las Capillas, produze un ciertoque de mal effeto; y a vezes tanto, que el sentirle es cosa odiosa y de mucha risa: pues antes parece de sentir una dissonancia que una consonancia de bozes: y mas propriamente llamar se puede, discordia y confusion para Synagoga de Hebreos, que concordia y union para Choro de Catholicos.⁹⁵

⁹⁵ Cerone, *El Melopeo*, 593.

Cerone no está simplemente criticando a los cantores que no saben cantar de concierto: el objeto de su reprensión es una praxis de improvisación («el hazer Contrapunto sobre Cantollano sin concierto») que parece estar en boga en las capillas a comienzos del siglo XVII («que oyendia se acostumbra hazer en las Capillas»), lo que coincidiría con las primeras fuentes documentales que atestiguan la praxis del contrapunto colectivo en las catedrales españolas. La expresión «discordia y confusion para Synagoga de Hebreos» es particularmente desafortunada por ser el fruto de prejuicio cultural y antisemitismo más que de un conocimiento de primera mano de la música litúrgica de los judíos.⁹⁶ Sin embargo, como esta referencia a la música judía esconde un (pre)juicio estético preciso, es necesario, para aclararla, comentar otro pasaje de *El Melopeo*. En el libro VIII dedicado a las glosas, Cerone critica aquellos que, al interpretar una obra polifónica, «todos a un mismo tiempo quieren glosar» usando pasajes «de garganta»: en estos casos parece «estar en una Synagoga de Hebreos; ò entre una multitud de gansos y ansarones».⁹⁷ Queda entonces claro que para Cerone los contrapuntos colectivos producen sonoridades parecidas a las glosas simultáneas: una sobreposición caótica de melodías que tiene un efecto disonante y desagradable que carece de sentido, similar al graznido colectivo de una «multitud de gansos».

También Nassarre critica una praxis de contrapunto colectivo («forman consonancias muchos sobre el Canto Llano»), donde la improvisación no se ciñe a las reglas del contrapunto, sino que se desarrolla «según el antojo de el que canta»:

En muchas partes que no ay Capilla de Musicos, los dias Solemnes forman consonancias muchos sobre el Canto Llano que se canta; a lo que llamaron los antiguos Contrapunto, y los Modernos llaman cantar à Fabordon, por distinguir al Contrapunto, que es con arte, de este, que es sin èl; aunque uno, y otro no es mas que formacion

⁹⁶ La asociación entre disonancia y música judía parece ser un tópico bastante arraigado en el Renacimiento y primer Barroco, como es posible comprobar examinando obras como *Der Juden Tanz* de Hans Neusidler publicada en *Das ander Buch: ein new künstlich Lautten Buch für die anfahenden Schuler* (Nürnberg: Günther, 1544), f. 68v. Sobre otras parodias de canciones judías en fuentes musicales de los siglos XVI-XVII, véase Don Harrán, «Tradition and Innovation in Jewish Music of the Later Renaissance», *The Journal of Musicology* 7, n.º 1 (1989): 107-130, esp., 118.

⁹⁷ Cerone, *El Melopeo*, 550.

de diversas consonancias, y en el que se llama Fabordon, se forman segun el antojo de el que canta, sin poner atencion mas que en que suene bien: en el que es con arte, va ceñido à las reglas que dexo escritas en el Capitulo antecedente. Pero sea el que llaman Fabordon, que es Contrapunto sin arte, o el que se aprende debaxo de reglas, todo es Canto Llano. Los que no saben Musica, forman las consonancias al sentido; los que la saben, segun las reglas, con que se les enseñaron; y unos, y otros lo exercitan en la Iglesia sobre el Canto Eclesiastico, como comunmente lo hazen los Musicos sobre los Introitos de las Missas, y algunas Antifonas [...].⁹⁸

Nassarre llama «cantar a fabordón» esta praxis de improvisación colectiva «sin arte» para distinguirla del contrapunto propiamente dicho «que es con arte». Según Nassarre, el «cantar a fabordón» era empleado «en muchas partes que no ay Capilla de Musicos», o sea, en iglesias donde no había disponibilidad de cantores profesionales.⁹⁹ Esta información contrasta aparentemente con las fuentes documentales, según las cuales los contrapuntos colectivos eran practicados por los cantores de las capillas de las grandes catedrales. Por lo tanto, es probable que en este pasaje Nassarre esté comparando dos tipologías diferentes de contrapunto colectivo: en una (el «cantar a fabordón»), los que no saben de música forman las consonancias «al sentido»; en la otra (el «contrapunto»), los cantores profesionales forman las consonancias siguiendo las reglas del contrapunto. Así, el contrapunto colectivo, cantado «por uso» o «por arte», sería la tipología de improvisación generalmente empleada en la época de Nassarre para improvisar sobre el canto llano de «los Introitos de las Missas, y algunas Antifonas» en los días solemnes.

A diferencia de los autores de la tratadística española, los teóricos italianos de la misma época proporcionan más detalles sobre el contrapunto colectivo que es nombrado, según la fuente, *contrappunto in compagnia*, *contrappunto a campagna*, *contrappunto improvviso in choro*, o *contrappunto a più voci a la mente*, en oposición al *contrappunto osservato*, que equivaldría al contrapunto concertado de los tratados españoles. En la segunda parte del tratado

Prattica di musica (1622), Lodovico Zacconi dedica el capítulo 23 «De los contrapuntos a muchas voces en compañía de este y de aquel, [realizados] por tanto según el albedrío de los cantores» a la descripción del contrapunto colectivo.¹⁰⁰ Este autor juzga bellísima la costumbre de improvisar el *contrappunto a più voci alla mente*, ya que los cantores deleitan a los oyentes y embellecen la liturgia, constituyendo además un reflejo de las voces angélicas que en los cielos producen «inesplicables conciertos y armonías» («inesplicabili concerti et armonie»).¹⁰¹ La diferencia entre un contrapunto colectivo y un contrapunto *osservato* es sencilla, si tenemos en cuenta que cada nota del *cantus firmus* cantada en valor de *semibrevis* correspondía a un compás que, a su vez, se dividía en dos pulsos principales: según Zacconi, en los contrapuntos colectivos no se puede utilizar el intervalo de sexta al principio de un pulso, sino solo en la segunda parte del pulso, para evitar el intervalo de segunda con otro cantor que esté cantando una quinta por encima del *cantus firmus*; además, en el contrapunto colectivo se pueden usar también cuartas e intervalos disonantes, pero solo en la segunda parte de cada pulso del compás.¹⁰² Como afirma Zacconi, podría parecer que «estas limitaciones son demasiadas y que pocas cosas buenas se puedan hacer»; sin embargo, a pesar de las limitaciones, en estos contrapuntos «es posible realizar todo lo que alguien se proponga».¹⁰³

Desde luego, improvisar un contrapunto colectivo requiere experiencia, atención e implicación; en caso contrario, y es lo que ocurre «en muchas capillas», en lugar de «dulces y suaves maneras [de cantar]», parece oír «muchos de aquellos hombres que en Rialto y otros lugares de Ve-

¹⁰⁰ Lodovico Zacconi, *Prattica di musica. Seconda Parte* (Venecia: Alessandro Vincenti, 1622), 73: «Die Contrapunti fatti a piu voci, in compagnia di questo, e die quello à beneplacito però de Cantori. Capitolo. 23». Traducción propia (si no se indica lo contrario, de ahora en adelante todas las traducciones son del autor).

¹⁰¹ Zacconi, *Prattica di musica. Seconda Parte*, 73.

¹⁰² Zacconi, *Prattica di musica Seconda Parte*, 73: «Che detti Contrapunti non sono in altro differenti da gl'osseruati, che in loro, se non per accidente si camina con la Sesta. E camminando con la Sesta minore, non si pone mai nel principio del tatto, per non far seconda con i compagni che vi fanno la Quinta. Vi si fanno anco le Quarte e le cattive, che sono le dissonanti, ma tutte como hò detto in secondo luogo, e nella seconda positione del tacto».

¹⁰³ Zacconi, *Prattica di musica. Seconda Parte*, 73: «E se ben pare che le vie siano assai ben strette, e che poche cose di buono si possino fare, niente di manco vi fa tutto quello che l'huom vuole [...]».

⁹⁸ Nassarre, *Segunda Parte*, 150.

⁹⁹ De hecho, las praxis de improvisación vocal por parte de músicos no profesionales son atestiguadas en España desde el Renacimiento; véase Giuseppe Fiorentino, «“Cantar por uso” and “cantar fabordón”: The Unlearned Tradition of Oral Polyphony in Renaissance Spain (and beyond)», *Early Music* 43, n.º 1 (2015), 23-35.

necia, machacan las especias».¹⁰⁴ Zacconi se está refiriendo seguramente a las ceremonias públicas de moledura de las especias para la fabricación de la *Teriaca* o *Triaca* —un fármaco compuesto por unos sesenta ingredientes que incluían el opio y la carne de víbora— y que tenían lugar una vez al año en las vías públicas cerca de las principales farmacias de Venecia, como la de la *Testa d'Oro* en el puente de Rialto: en un ambiente festivo y bajo la supervisión de las autoridades, los peones especializados (llamados *facchini*, *bastazzi* o *pistatori*) se disponían en largas filas ataviados de blanco, azul y rojo, cada uno delante de un enorme mortero y acompañaban la machacadura con el canto.¹⁰⁵ En un grabado de finales del siglo XVII podemos apreciar a seis peones moliendo frente a otros seis que están tamizando las especias, con al fondo el puente de Rialto; el grabado transmite también el texto de una de las canciones populares relacionadas con la teriaca que probablemente se entonaban durante la preparación del medicamento.¹⁰⁶

En *Della prattica musica* (1601), Scipione Cerreto ilustra unas reglas parecidas a las de Zacconi para hacer un «contrapunto de improviso en coro, donde hay muchos haciendo contrapunto».¹⁰⁷ Para ello se pueden utilizar las

dos tipologías de «pasos sueltos» (*passaggi sciolti*), que se caracterizan, respectivamente, por tener solo consonancias y por alternar consonancias y disonancias: así, sobre cada nota del *cantus firmus* del valor de *semibreve*, un cantor puede improvisar una sola nota, *minimas*, *semiminimas*, *cromas* o *semicromas*.¹⁰⁸ En estos contrapuntos colectivos no se puede cantar el intervalo de sexta con el valor de *semibreve* o de *minima*, que corresponden, respectivamente, a un compás entero y a un pulso del compás, ya que «chocando con aquel [cantor] que canta una quinta, harían disonancia de segunda»; por otro lado, es permitido cantar una sexta con la velocidad de *semiminima*, *croma* o *semicroma*, porque la eventual disonancia de segunda «pasa rápido».¹⁰⁹ Aunque Cerreto no lo diga explícitamente, también las cuartas y las disonancias se podrán usar, pero solo en valores rápidos, ya que en los *passaggi sciolti* se alternan consonancias y disonancias a partir del valor de *semiminima*. Esta manera de hacer contrapunto es propia de «aquellos cantores que no son compositores»; por el contrario, los compositores saben hacer contrapuntos «con todas las especies y observaciones, no solo por escrito, sino también de improviso».¹¹⁰ De hecho, afirma Cerreto, «aquel contrapunto suelto que se hace en Coro» por cantores que no son compositores y no saben improvisar un contrapunto *osservato*, parece «una música hecha por cigarras».¹¹¹ para aclarar esta comparación y el juicio estético de Cerreto sobre los contrapuntos colectivos, podemos recurrir al *Vocabolario della Crusca*

¹⁰⁴ Zacconi, *Prattica di musica Seconda Parte*, 73: «Non è così mestiero da ogn'uno; e quando che questi tali incominciano ad imparare, non ne sono avvertiti più che tanto. Quindi è, che in molte Capelle quando si sentano i Contrapunti, perche i Cantori non v'auertano, ne tan poco vi vogliano poggare il loro pensiero, in luogo di sentime dolci e delicate maniere, pare die sentir tanti de quegl'huomini che in Venezia à Realto & altroue battano le spetie».

¹⁰⁵ Sobre la teriaca y el ritual para su fabricación, véase, por ejemplo, Julien Pierre, «Venise, la peste et la thériaque», *Revue d'histoire de la pharmacie* 245 (1980): 124-127; Marianne Stössl, *Lo spettacolo della Triaca. Produzione e Promozione della 'Droga Divina' a Venezia dal Cinque al Settecento* (Venecia: Centro Tedesco di Studi Veneziani, 1983); Piero Falchetta, «La preparazione della teriaca», en *Dalla scienza medica alla pratica dei corpi, fonti e manoscritti marcani per la storia della sanità*, ed. Nelli-Elena Vanzan Marchini (Vicenza: Neri Pozza, 1993), 178-182.

¹⁰⁶ Las dos hojas del grabado, que pertenece a la *Civica Raccolta delle Stampe* «Achille Bertarelli» (Milán, Castello Sforzesco), han sido publicadas en Achille Bertarelli, *Le stampe popolari italiane*, Milán: Rizzoli, 1974 y reproducidas en varias contribuciones como Pierre, «Venise», 127 o Stössl, *Lo spettacolo*, 24-25. La letra de la canción que aparece en la parte inferior del grabado, es la siguiente: «D'Antidoto Glorioso in ogni locho / Meglio è tacerne assai, che dirne pocho. / Per Veleni per Flati e mile mali / La triaca ghà el primo in sti Canali».

¹⁰⁷ Scipione Cerreto, *Della prattica musica, vocale et strumentale* [...] (Nápoles: Giacomo Carlino, 1601), 272: «[...] far contrapunto improviso in Coro, dove più sono a far contrapunto [...]».

¹⁰⁸ Cerreto, *Della prattica musica*, 272: «Dico ancora che volendose dal Contrapontista far contraponto improviso in Coro, dove più sono a far contrapunto, non sarà male servirse solo dei passaggi sciolti, quali se fanno in due modi, cioè Nota contra Nota, appresso di Minime 3. di Semiminime, 4. de Crome, & 5. de Semicrome». Cerreto no incluye las otras tipologías de pasos donde el contrapunto se mueve paralelamente y por síncopas con el *cantus firmus*; sobre las tipologías de pasos véase Cerreto, *Della prattica musica*, 265.

¹⁰⁹ Cerreto, *Della prattica musica*, 272: «Avertendo però di non ponere Seste tra le Semibreve, ne anco tra le Minime, perche incontrandosi con quello che da la Quinta, farebbono la disonanza seconda: ma nelle Semiminime, Crome, & Semicrome, si comportino, perché passa presto».

¹¹⁰ Cerreto, *Della prattica musica*, 272: «Et questo che ho detto sarà per quelli Contrapuntisti, che non sono compositori, li quali sanno fare il contrapunto con tutte le spetie, & osservazioni, non solo componendo con la Penna, ma anco all'improviso».

¹¹¹ Cerreto, *Della prattica musica*, 272: «[...] che certo quel contrapunto sciolto che si fa in Choro, me par sentire una Musica, fatta dalle Cecale».

de 1612, donde se define el verbo *cicalare* como «hablar demasiado, por comparación con el molesto e incesante canto de este animal».¹¹²

Gracias a Giovanni D'Avella tenemos más datos que permiten reconstruir las técnicas de improvisación colectiva. En el tratado *Regole di musica* (1657), este autor marca una distinción muy clara entre el *contrappunto a campagna* y el *contrappunto osservato*.¹¹³ En el *contrappunto a campagna* «muchos contrapuntistas cantan sobre el *cantus firmus*, cada uno a su manera por el grave, por el agudo y el sobreagudo», o sea, sin tomar en consideración lo que están haciendo los demás y sin tener que respetar estrictamente un ámbito concreto; además los contrapuntistas que improvisen *a campagna* tendrán que evitar cantar ligaturas (se refiere al uso controlado de la disonancia mediante preparación, percusión y resolución) y disonancias, sino que cantarán sobre todo intervalos consonantes, prevalentemente en el pulso fuerte de cada compás.¹¹⁴ Por el contrario, en el *contrappunto osservato* cada uno de los contrapuntistas, que en este caso serán solamente dos o tres en lugar de «muchos», tendrá que respetar el ámbito de su propia voz y coordinarse con los demás a la hora de entonar un intervalo u otro sobre el *cantus firmus*.¹¹⁵

¹¹² *Vocabolario degli accademici della Crusca* (Venecia: Giovanni Alberti, 1612), 181: «Da CICALA CICALARE, che vale parlar troppo, tratta la meta[fora] dal fastidioso, e continuo canto di questo animale».

¹¹³ Giovanni D'Avella, *Regole di musica, divise in cinque trattati con le quali s'insegna il canto fermo, e figurato per vere e facili regole [...]* (Roma: Francesco Moneta, 1657), 145.

¹¹⁴ D'Avella, *Regole di musica*, 145: «In due modi si può far' il contraponto; a campagna; & osservato. A campagna si dice, quando più Contrapontisti sopra il canto fermo cantano ognuno a suo modo per il grave, e per l'acuto, e sopr'acuto, con questo però, che non dovranno fare ligature, ne durezza, perché facendo un Contrapontista la durezza o ligatura, può esser che l'altro sopra la stessa nota, per la libertà faccia consonanza, e così fra li Contrapontisti sarebbe dissonanza grande, e col canto fermo, seconde bruttissime. Si ché, nel contraponto a campagna, quanto più si può, si devono evitar le ligature, &c., et farsi consonanze, & emelle sciolte, particolarmente le prime note della pausa».

¹¹⁵ D'Avella, *Regole di musica*, 145: «Ma nel contraponto osservato a ciascun Contrapontista si deve osservar il spatio e le corde, secondo l'habilità, dove dovrà fare il suo corso del contraponto, e di detto luogo non dovrà uscire, e detto spatio non dev'esser meno di 8 corde, se son tre Contrapontisti: se saran dua, se li può assegnar' a ciascuno dieci corde, secondo l'habilità [...]. Ma con destrezza il tenore osservi il contrabasso, cioè il canto fermo, e quando non può far l'ottava facci la quinta, e se nò la terza, ovvero lasci cantar alle tre parti quando

Además, en el contrapunto *osservato* se pueden cantar disonancias y ligaturas, pero siguiendo estrictamente las reglas para la conducta y disposición de consonancias y disonancias expuestas en los correspondientes capítulos del tratado.¹¹⁶ D'Avella aclara un elemento clave para entender el funcionamiento del contrapunto colectivo y que no es mencionado por otros autores, evidentemente porque se trataba de algo sobradamente conocido por todos: a diferencia de lo que ocurre con el contrapunto *osservato*, el contrapunto colectivo *a campagna* solo se puede improvisar por encima del *cantus firmus* puesto en la voz de bajo.¹¹⁷

Además de la teoría, D'Avella explica los primeros pasos para aprender a improvisar contrapunto *a campagna* ilustrándolos con dos ejemplos musicales (véase Ejemplos 5 y 6). Antes que nada, es necesario aprender a cantar la *contronota*, o sea a realizar un contrapunto nota contra nota en valores de semibreves, lo que constituye una operación fácil en el caso del contrapunto *a campagna*: además de la prohibición de cantar octavas y quintas paralelas con el *cantus firmus*, es necesario evitar también el intervalo de cuarta y el de sexta, ya que podrían dar lugar a segundas con otros contrapuntistas que canten terceras y quintas por encima del *cantus firmus*.¹¹⁸ Por lo

va troppo in alto la parte del contralto da g. à gg. Vada facendo quinta, e terza nell'alto, e lasci far' al soprano le ottave, e l'uno vada osservando l'altro, e sfuggirsi quanto più si può, per non unirsi in una corda delle confinali, e se pur si riducono, non importa [...].

¹¹⁶ D'Avella, *Regole di musica*, 145: «[...] basta che in questi spatii assegnati à ciascuno è lecito di far ligature, e durezza, ma brevi, stando sino che il compagno non gli andarà à dosso. Vedasi la disposizione delle consonanze e dissonanze nelli capitoli 95 e 96».

¹¹⁷ D'Avella, *Regole di musica*, 165: «[...] di sotto [il canto fermo] non si puol fare contrappunto più che a una voce e però non si possono assegnare quai luoghi del cap. 92 per farlo osservato: [il contraponto sotto il canto fermo] nè à campagna si può fare a più voci, perché dovendosi fare sopra la più bassa nota [...] non sapendosi da' compagni la più bassa nota è cagione che non si possa fare a più voci».

¹¹⁸ D'Avella, *Regole di musica*, 154: «E perché s'è detto nel cap. 92, che il contraponto è di due modi, e che nel contraponto a campagna non si devono fare dorezze, nè ligature per le cause dette colà, en el contraponto osservato si possono fare: dunque la contronota si dovrà fare per il contraponto a campagna & osservato differente. Per il contraponto a campagna sarà facile, osservando però le Regole di non far due quinte nè due ottave soceccivamente, saranno dette consonanze, quinte, terze, & ottave: le septe, le seconde, e le quarte s'è detto, che si porta



*1. En el original: Mi, Sol, Fa

Ejemplo 5. Giovanni D'Avella, *contronota* en el contrapunto *a campagna*. *Regole di musica*, 154.¹²⁰



Ejemplo 6. Giovanni D'Avella, dos notas por compás en el contrapunto *a campagna*. *Regole di musica*, 156.

tanto, para improvisar la *contronota* en el contrapunto *a campagna*, solo se pueden usar los intervalos de octava, quinta y tercera (así como los correspondientes intervalos compuestos) intentando, cuando sea posible, cantar por movimiento contrario con respecto al *cantus firmus* (véase Ejemplo 5). En cambio, a la hora de cantar la *contronota* en el contrapunto *osservato* se podrán usar también el intervalo de cuarta y de sexta.¹¹⁹

El siguiente paso es aprender a cantar dos mínimas contra cada semibreve del *cantus firmus*; también en este caso, debido a que cada mínima constituye un pulso del compás, en el contrapunto *a campagna* se podrán utilizar solo intervalos de octava, quinta y tercera para evitar disonancias «fuertes» con otros cantores; en el contrapunto

osservato, sin embargo, se podrán usar, además de sextas y cuartas, los intervalos de segunda y séptima respetando las reglas para cantar ligaturas y disonancias.¹²¹ Por lo demás, afirma D'Avella, a la hora de cantar *a campagna* es necesario seguir las reglas generales que rigen cualquier contrapunto, como la de empezar y terminar en especie perfecta, no realizar quintas y octavas paralelas, o la de cantar por movimiento contrario respecto al *cantus firmus* cuando sea posible.¹²²

Las combinaciones de intervalos ilustradas por D'Avella en los dos ejemplos son evidentemente limitadas; en el caso del contrapunto nota contra nota se utilizan principalmente terceras paralelas con respecto al *cantus firmus*, mientras que, en el contrapunto de mínimas, se alternan prevalentemente quintas y terceras sobre cada semibreve del *cantus firmus*. D'Avella no enseña algún

pericolo facendosi, che il compagno non faccia delle seconde, che l'uno faccia la quinta, per essemplio dove l'altro Contrapontista fa la sesta: e l'altro la terza dove l'altro fa la quarta, e facendosi la sudetta contronota s'osservino le regole generali come al cap. 95, cioè, che se il canto fermo sale, la contronota scenda & è converso quanto si può con quelle altre regole, eccone l'essemplio».

¹¹⁹ D'Avella, *Regole di musica*, 145.

¹²⁰ D'Avella aclara los intervalos entre las voces con números dentro del ejemplo musical: gracias a estas indicaciones es posible corregir un error de imprenta en los cc. 12-14 del *cantus firmus*.

¹²¹ D'Avella, *Regole di musica*, 156: «Fatta dunque la contronota, & essercitatosi il scolare, che la sappia far con qualche agilità, potrà essercitarsi in far due note per una pausa, quale due note siano di valore una pausa [...]. A campagna non si devono far dissonanze, ne in principio ne in fine, per le difficoltà dette di sopra A, ma osservando le 8 regole nel cap. 94 [...]. E per il contraponto osservato [...] dove si possono fare quarte, seste, e ligature senza timor, che il compagno non impedisca l'altro, con qualche pericolo di dissonanza».

¹²² D'Avella, *Regole di musica*, 145-146.



Ejemplo 7. Contrapunto *a campagna* con sextas, cuartas e intervalos disonantes (realizado a partir del ejemplo musical 6).

ejemplo de contrapunto *a campagna* con *semiminime* o *crome* donde sí es admitido el uso de disonancias, cuartas y sextas. En estos casos se mantendría la regla de usar solo terceras, quintas y octavas cuando las notas tuvieran valores de semibreves y mínimas o en correspondencia de la primera nota de cada pulso; los intervalos disonantes o las sextas se utilizarían en alternancia con los consonantes en valores rápidos. El Ejemplo 7 ha sido realizado a partir del Ejemplo 6, introduciendo cuartas, sextas e intervalos disonantes para glosar el contrapunto: en este caso la posibilidad de utilizar la sexta permite realizar una cadencia 6-8 sobre las dos últimas notas del *cantus firmus*.

Gracias a Adriano Banchieri es posible hacerse una idea de la complejidad que podía llegar a tener una improvisación colectiva a comienzos del siglo XVII. En el capítulo del tratado *Cartella musicale* (1614), titulado «Ejemplo de cómo componer varias voces sobre un bajo de *cantus firmus*, de tal manera que [la composición] parezca un hermoso contrapunto a la mente», Banchieri explica cómo componer una obra sobre canto llano que suene a contrapunto colectivo, alejándose de los parámetros y sonoridades del contrapunto *osservato*.¹²³ De hecho, afirma Banchieri, los contrapuntos sobre el canto llano de los introitos publicados por Costanzo Porta (ca. 1528-1601) y Giammatteo Asola (ca. 1532-1609), o los contrapuntos sobre las antifonas de vísperas compuestos por Girolamo Diruta (ca. 1554 - ca. 1610) y Girolamo Lambardi (fl- 1586-1623), son dignos de ser alabados; sin embargo, estos son contrapuntos «observados», ya que han sido compuestos «siguiendo las buenas reglas de la música», alejándose por lo tanto del estilo sonoro de aquellos contrapuntos *alla mente* que se suelen improvi-

sar en las iglesias sobre introitos y antifonas.¹²⁴ Banchieri describe así estas praxis de improvisación colectiva:

En Roma, en la capilla de N[uestra] S[eñora] de la Santa Casa de Loreto y en otras infinitas capillas, mientras cantan el contrapunto *alla mente* sobre el Bajo, nadie sabe lo que el compañero va a cantar, pero todos, gracias a ciertas pautas que han acordado entre ellos, consiguen producir un resultado sonoro muy placentero. Esto es solo una manera de decir, pero aunque estén cantando cien voces diferentes (por así decir) consonantemente sobre el Bajo, todas acuerdan y aquellas quintas paralelas y octavas, rarezas y choques son unas gracias que crean el verdadero efecto del contrapunto *alla mente*.¹²⁵

Aunque Banchieri se refiera a «cien voces» de forma hiperbólica, es evidente que está describiendo un con-

¹²³ Adriano Banchieri, *Cartella musicale nel canto figurato fermo, & contrapunto* (Venecia: Giacomo Vincenti, 1614), 230-231: «Esempio di Componere Varie Voci Sopra un Basso di Canto Fermo, che faccia con le parti in mano, effetto di un vago Contrapunto alla mente».

¹²⁴ Banchieri, *Cartella musicale*, 230: «Non hò dubbio alcuno, che gli Contrapunti sopra il Canto Fermo ne gl'Introiti di Costanzo Porta, & Gio. Matteo Asola, similmente sopra le Antifone Vespertine d'amendui Girolami, Diruta & Lambardo, si come di presente quelli di diversi Musici d'Italia composti a richiesta di Lodovico Viadana, non sieno degni di molta lode; Tutta via essendo questi composti con le buone, & osservate regole musicali, si devono nominare Contrapunti Osservati, e non alla mente, i quali non fanno quel sentire all'udito de gl'ascoltanti, che in quelle Capelle dove sono buoni Musici & Cantori si sente».

¹²⁵ Banchieri, *Cartella musicale*, 230: «In Roma nella Capella di N. S. Nella S. Casa di Loreto & altre infinite Capelle, mentre cantano il Contrapunto, alla mente sopra il Basso, niuno sa quello che cantar deve il compagno, ma tutti, con certe osservazioni tra di loro conferite rendono un udito gustosissimo, & è questa una Massima generale, cantino pure cento variate voci (per così dire) consonantemente sopra il Basso tutte accordano, & quelle cattive più Quinte. Ottave, stravaganze & urtoni sono tutte gratie che rendono il vero effetto del Contrapunto alla mente; hora vediamo queste Osservazioni di porre in scritto a ciascun cantore la di lor parte, che tutti assieme uniti rendino armonia di molto diletto».

trapunto colectivo donde pueden actuar numerosos cantores o todos los miembros de una capilla musical. Mientras en los contrapuntos *osservati* o concertados cada contrapuntista conoce, aunque de forma aproximada, lo que va a hacer el compañero o los compañeros, en el contrapunto colectivo nadie sabe qué harán los demás cantores. Sin embargo, aunque no se base en un concierto estricto, la improvisación colectiva se rige por unas normas comunes que todos los cantores siguen («osservationi tra di loro conferite») para que el resultado sonoro sea bueno. Banchieri afirma claramente que es imposible realizar un contrapunto colectivo sin que se produzcan quintas paralelas, octavas paralelas, disonancias y «rarezas», todos elementos que constituyen la gracia y la peculiaridad sonora de un contrapunto colectivo *alla mente*.

Banchieri pone por escrito en diez puntos las normas que rigen un contrapunto colectivo y que pueden ser utilizadas también para componerlo por escrito; estas normas serán recogidas con pequeños cambios también por Silverio Picerli en el tratado *Specchio secondo di musica* de 1631, por lo que tuvieron presumiblemente cierta difusión en ambientes musicales italianos.¹²⁶ Antes que nada, es necesario escoger un canto llano, transportarlo si fuera necesario y copiarlo en la línea de bajo en valores de semibreves; cada semibreve ocupará un compás entero.¹²⁷ Como se puede leer en el punto 6 del decálogo de Banchieri, «es necesario evitar disonancias, ligaturas, cadencias y sextas», mientras se puede cantar sin temor («baldanzosamente») por grados conjuntos, o por intervalos de terceras, quintas y octavas.¹²⁸ En este punto Banchieri resume lo que exponen también Cerreto, Zacconi o D'Avella, pero sin especificar que hay que evitar sextas y disonancias solo en correspondencia de los pulsos del compás (valores de semibreve y de mínimas). A la hora de escribir los intervalos principales sobre el *cantus firmus* que se pueden usar en el contrapunto colectivo, Picerli desarrolla la información de Banchieri sugiriendo unas «consonancias determinadas» para cada parte: así el bajo o el tenor podrá usar terceras y quintas, el contra

cantará con octavas y décimas y el soprano con duodécimas y quincenas, caminando las partes por movimiento contrario respecto al *cantus firmus*; si a esta sencilla y esquemática estructura a cuatro partes añadimos más voces, estas podrán cantar con más libertad.¹²⁹ Como aclaran tanto Banchieri (punto 7) como Picerli, las décimas paralelas al *cantus firmus* normalmente cantadas por un soprano, constituían otro recurso normalmente utilizado en los contrapuntos colectivos.¹³⁰

En el contrapunto colectivo descrito por Banchieri y Picerli no se emplean solamente intervalos de tercera, quinta, octava y décima paralelas. Usando disonancias, cuartas y sextas, cantadas en valores rápidos, se podrán improvisar o componer líneas melódicas complejas y articuladas. Así, tal y como es especificado en el punto 2 del decálogo de Banchieri, sobre al canto llano se podrá componer un soprano que realice pasos descendientes de «mínimas, semimínimas, pausas y fusas a voluntad».¹³¹ De forma parecida y usando los mismos valores rítmicos, se puede componer un tenor con pasos ascendientes, o sea con una dirección opuesta a los pasos del soprano (punto 3).¹³² Para el contralto (punto 4), Banchieri propone el uso de valores más lentos: se podrán cantar semibreves sincopadas por quintas o terceras con respecto al *cantus firmus* o mínimas que saltan para arriba o para abajo realizando evidentemente intervalos de tercera, quinta y octava.¹³³

¹²⁹ Picerli, *Specchio secondo*, 126: «[...] che tutte le parti cantino con alcune consonanze determinate, come per esempio, che il Tenore, o la parte più bassa, canti con terze, e quinte, l'Alto con ottave, e decime & il Canto con duodecime, e quintedecime, movendosi sempre tutte le parti con moti contrari co'l soggetto. Et aggiungendovisi altri parti, cantino come li piace [...]».

¹³⁰ Banchieri, *Cartella musicale*, 231: «7. Cantando un Soprano alla Decima del Basso in quantità farà bene». Cfr. también Picerli, *Specchio secondo*, 126.

¹³¹ Banchieri, *Cartella musicale*, 231: «2. Sopra tal Canto Fermo vi si tessa una voce sola di Soprano, che faccia effetti discendenti di Minime, Semiminime, riposi, & crome come più piace, & tal Soprano particolarmente sia copiato». Cfr. también Picerli, *Specchio secondo*, 126.

¹³² Banchieri, *Cartella musicale*, 231: «3. Similmente sopra l'istesso Canto Fermo si componga un Tenore che faccia effetti ascendenti con note simili al Soprano, & questo sij copiato».

¹³³ Banchieri, *Cartella musicale*, 231: «4. Resta il Contralto qual pottrassi fare di note sincopate, cioè Semibreve che cantino contra battuta in Terze ò quinte, ovvero Minime Saltanti all'in sú, ovvero all'in giù questo pure venghi copiato». Banchieri sugiere el uso de los pasos sincopados que Cerreto no admite en el contrapunto colectivo; de hecho, al usar estos pasos se produce

¹²⁶ Silverio Picerli, *Specchio secondo di musica* [...] (Nápoles: Matteo Nucci, 1631), 125-126.

¹²⁷ Banchieri, *Cartella musicale*, 231: «1. Si ponghi il Basso del Canto Fermo in Cartella trasportato (come sanno gli compositori) al tuono chorista secondo l'uso ordinario, & questo in tante semibreve per doversene cantare una per una battuta larga».

¹²⁸ Banchieri, *Cartella musicale*, «6. Si fughino le Durezza aspre, legature, Seste, & Cadenze, ma baldanzosamente si canti per gradi ovvero Salti di Terze, Quinte, & Ottave».

Queriendo añadir más voces (punto 5), se podrá componer otro soprano con movimientos contrarios con respecto al primer soprano descrito en el punto 2; siguiendo el mismo criterio, se podrá añadir otro tenor y otro alto, que tengan figuraciones melódicas opuestas a las del primer tenor y del primer alto; de esta manera será posible incluso triplicar y cuadruplicar las partes, cuidando que cada parte añadida tenga un perfil melódico opuesto al de la anterior.¹³⁴

En los últimos dos compases las voces tendrán que cantar en un estilo más homofónico usando «tercera, quinta, unísono y octavas todas en perfecta plenitud y armonía»:¹³⁵ evidentemente este recurso sustituye a la cadencia final que con su uso característico y reglado de las disonancias no es admitida en el contrapunto colectivo. A todas estas voces se pueden añadir unas partes instrumentales graves de trombones o violones (punto 9) y, además, se podrá entregar un bajo copiado del *cantus firmus* al organista para que realice un acompañamiento añadiendo más hermosura al conjunto (punto 10).¹³⁶ Desde luego, improvisar un acompañamiento al órgano para un contrapunto colectivo no tenía que ser una tarea ardua: de hecho, considerando que en los dos pulsos de cada compás las voces improvisan prevalentemente intervalos de unísono, tercera, quinta, octava, décima o doceava, desde el punto de vista armónico la estructura de un contrapunto colectivo estará constituida por secuencias de acordes en estado fundamental. Esta tipología de sonoridad podría parecer monótona; sin embargo, formaba parte de las características sonoras del contrapunto colectivo, junto a quintas y octavas paralelas, a los choques armónicos y las demás «rarezas».

Para realizar por escrito un contrapunto colectivo, afirma Picerli, se pueden componer por separado las va-

rias partes sin comprobar que acuerden entre sí, sino solo con el *cantus firmus* y a pesar de ello, como se podrá averiguar al cantar todas las partes juntas, el resultado sonará bien.¹³⁷ se trata, evidentemente, del mismo concepto que está en la base del «contrapunto suelto a la folla», o sea, un conjunto de contrapuntos sueltos simultáneos. Por otro lado, Banchieri considera «superfluo» poner por escrito un ejemplo de este contrapunto ya que «cada compositor podrá hacer en cantidad todos los que quiera»;¹³⁸ en el siguiente apartado seguiremos su consejo para intentar reconstruir las sonoridades del contrapunto colectivo.

5. LA PRAXIS DEL CONTRAPUNTO COLECTIVO EN LAS CATEDRALES ESPAÑOLAS

Si queremos realizar una improvisación colectiva sobre un *cantus firmus* no hay muchas opciones viables para que el resultado sonoro sea aceptable, más allá de aquellas descritas en los tratados italianos. Por lo tanto, podemos asumir que los principios que regían las improvisaciones colectivas en las capillas de las catedrales españolas eran básicamente los mismos utilizados en las capillas italianas y descritos en los tratados publicados en Italia. Además, hay que considerar que en el Renacimiento y en el Barroco los intercambios entre Italia y España de fuentes musicales, músicos, estilos y repertorios fueron continuos. Por ejemplo, solo por lo que se refiere a la teoría del contrapunto, Vicente Lusitano, que escribió el tratado más completo en castellano del siglo XVI, pasó muchos años enseñando en Italia y aquí publicó en italiano su *Introdutione facilissima*, mientras el teórico musical en lengua castellana más influyente de principios del siglo XVII fue el italiano Pietro Cerone.¹³⁹

un intervalo de cuarta o sexta en el segundo pulso del compás, lo que podría generar disonancias importantes con otras voces.

¹³⁴ Banchieri, *Cartella musicale*, 231: «5. Volendo più voci di nuovo sopra il Basso si componghi un Soprano contrario al di sopra, similmente Tenore & Alto, rinterzando & rinquantando le voci & contrapunti, tutte così in Duo». Cf. también Picerli, *Specchio secondo*, 126.

¹³⁵ Banchieri, *Cartella musicale*, 231: «Alla fine per dui battute s'osservi che le voci faccino empitura di Terza, Quinta, Unísono & ottave tutta perfetta pienezza e Armonia».

¹³⁶ Banchieri, *Cartella musicale*, 231: «9. Alla quantità di voci s'aggiunghino Bassi in corrispondenza Tromboni, overo Violoni; che tutto è buono. 10. Et per ultimo si potrà dare un Basso copiato dal Canto Fermo, all'Organista, che con ripieno corrispondente nell'Organo aggiungerà duplicata vaghezza».

¹³⁷ Picerli, *Specchio secondo*, 126: «[...] con farvi la prova in cartella, con farvi tutte le parti sopra qualche soggetto separatamente, senz'haver riguardo che accordino trà di loro, ma solo col soggetto, e copiatele, si cantino tutte insieme, che si vedrà riuscire quanto di sopra s'è detto».

¹³⁸ Banchieri, *Cartella musicale*, 231: «Di questo Contrapunto non porto esempio inatto pratico giudicandolo superfluo potendo ogni compositore farne con molta facilità quanti pare, & piace».

¹³⁹ Para una biografía revisada y actualizada de Lusitano, véase Giordano Mastrocola, «Vicente Lusitano entre historie et historiographie», en Canguilhem, ed., *Chanter sur le livre* (Turnhout: Brepols, 2013), 37-116. Sobre Cerone, su biografía y obra teórica, véase Antonio Ezquerro Estéban, *Pietro Cerone. El Mellopeo y Maestro*, Monumentos de la Música Española LXXIV (Barcelona: CSIC, 2007), 1:15-211.

Las técnicas y las tipologías de contrapunto improvisado no se transmitían exclusivamente mediante los tratados, sino también y sobre todo a través de los cantores y los maestros de capilla que dominaban dichas técnicas: la importante presencia de cantores españoles en las capillas romanas a lo largo de los siglos XVI y XVII es solo un ejemplo de cómo la movilidad de estos músicos pudiera impulsar la difusión de técnicas de improvisación entre Italia y España.¹⁴⁰

En el contrapunto colectivo o «a la folla» no era necesaria la coordinación estricta entre los cantores que era imprescindible para improvisar de concierto, sino que cada uno de ellos actuaba autónomamente teniendo como único punto de referencia el canto llano y siguiendo unas pocas normas que resumimos a continuación: 1) para notas del valor de *semibrevis* o *minima*, que corresponden a un compás entero o a un pulso del compás respectivamente, se pueden usar solo intervalos de tercera, quinta, octava, así como los correspondientes intervalos compuestos; 2) a partir de valores de *semiminima* es admitido el uso de sextas, cuartas e intervalos disonantes, siempre y cuando no coincidan con la primera nota de un pulso y se alternen con intervalos consonantes; 3) está prohibido realizar quintas y octavas paralelas con el *cantus firmus*. Estas normas no preveían un número definido de canto-

res y, en teoría, permitían la improvisación simultánea de cualquier conjunto de músicos, desde un mínimo de dos hasta comprender a todos los miembros de una capilla y a los ministriles. Tampoco era necesaria la presencia de unas tipologías de voces concretas, ya que el único requisito en este sentido era que se improvisara por encima del *cantus firmus*, tal y como ocurría en la catedral de Sigüenza cuando los cantores realizaban un contrapunto «a la folla».¹⁴¹ Como los músicos improvisaban de forma autónoma, sus actuaciones no requerían una disposición en el espacio que permitiera necesariamente su coordinación visual y sonora; de hecho, la distribución espacial de cantores y ministriles descrita por Elossu es totalmente compatible con las normas que rigen la praxis del contrapunto colectivo.¹⁴²

Uno de los aspectos más interesantes y fascinantes de la improvisación colectiva reside en el hecho de que sus principios son en realidad bastante básicos y en la práctica podían ser aplicados de formas muy diferentes en base a las capacidades de los cantores o a las tradiciones locales de cada capilla. Cantores poco competentes utilizarían casi exclusivamente intervalos de tercera, quinta y octava en valores de semibreves o mínimas, así como décimas paralelas, para improvisar en un estilo casi homofónico; Nassarre tenía probablemente en mente sonoridades parecidas (aunque realizadas de manera intuitiva o «al sentido») al describir la praxis del contrapunto colectivo «sin arte» empleada por «los que no saben de música» y que él denomina «cantar a fabordón».¹⁴³ Por otro lado, cantores más entrenados en contrapunto podrían improvisar utilizando figuras melódicas más articuladas y complejas. Por lo tanto, a diferencia de lo que ocurría con el contrapunto concertado que requería contrapuntistas muy entrenados y especializados, todos los cantores de una capilla serían capaces de improvisar siguiendo las normas del contrapunto colectivo, cada uno según sus habilidades. De todas formas, el contrapunto concertado y el contrapunto colectivo no eran mutuamente excluyentes, ya que en ocasiones podían ser alternados para improvisar sobre el mismo canto litúrgico, tal y como ocurría con los aleluyas de las misas de primera y segunda clase en la catedral de Sigüenza.¹⁴⁴

¹⁴⁰ Véase, por ejemplo, Richard Scherr, «The Roman Connection: The Spanish Nation in the Papal Chapel, 1492-1521», en Knighton, ed., *Companion to music*, 364-403; Noel O'Regan, «Victoria, Soto and the Spanish Archconfraternity of the Resurrection in Rome», *Early Music* 22, n.º 2 (1994): 279-295; Noel O'Regan, «Tomás Luis de Victoria's Roman Churches Revisited», *Early Music* 28, n.º 3 (2000): 403-418; Noel O'Regan, «Music in the service of Spanish Hegemony in early modern Rome», en *Festival Culture in the World of the Spanish Habsburgs*, ed. Fernando Checa Cremades y Laura Fernández González (Farnham: Ashgate, 2015), 245-262; Jean Lionnet, «La musique à San Giacomo degli Spagnoli au XVIIe siècle et les archives de la Congrégation des Espagnols de Rome», en *La musica a Roma attraverso le fonti d'archivio*, ed. Bianca Maria Antolini (Lucca: LIM, 1994), 479-505. Sobre músicos y música de la Nación Española en Roma durante el Renacimiento y el Barroco, véanse también las contribuciones recogidas en Michela Berti y Emilie Corswarem, eds., *Music and the Identity Process: The National Churches of Rome and their Networks in the Early Modern Period* (Turnhout: Brepols, 2020); sobre la presencia de los cantores españoles castrados en la Capilla Pontificia entre finales del siglo XVI y comienzos del siglo XVII, véase Josep Maria Llorens i Cisteró, «La parte del Cantus o soprano en la capilla pontificia», *Anuario Musical* 42 (1987): 81-92.

¹⁴¹ Cf. el apartado 3 de este artículo y Fiorentino, «Contrapunto improvisado y liturgia», 75.

¹⁴² Cf. el apartado 3 de este artículo.

¹⁴³ Cf. el apartado 4 de este artículo.

¹⁴⁴ Pérez, *Directorio*, IV, f. 373r-373v y 375v-376r. Cf. Fiorentino, «Contrapunto improvisado y liturgia», 75-78.

o = ◇

Tiple 1

Tiple 2

Tiple 3

Contra 1

Contra 2

Contra 3

Tenor 1

Tenor 2

Cantus Firmus

Ejemplo 8. Reconstrucción de un contrapunto colectivo sobre *cantus firmus*.

Por los comentarios de Cerone, Zacconi y Cerreto examinados en el apartado 4 de esta contribución, entendemos que el contrapunto colectivo, incluso cuando era practicado en las capillas por músicos profesionales, podía dar lugar a resultados poco agradables, por lo menos según los criterios estéticos de estos teóricos: la «discordia y confusión para Synagoga de Hebreos», los cantos de «muchos de aquellos hombres que [...] machacan las especias», la «musica fatta dalle cicale» o los graznidos de una «multitud de gansos y ansarones» son imágenes sonoras acomunadas entre sí y que describen una polifonía caótica, disonante, monótona realizada por conjuntos de muchos intérpretes. Sin embargo, a pesar de estas críticas, es evidente que en la mayoría de los casos los resultados sonoros de las improvisaciones colectivas resultarían

plenamente aceptables por parte de cantores, maestros de capilla, autoridades eclesiásticas y feligreses.

En el Ejemplo 8 he reconstruido un fragmento de improvisación colectiva para ocho voces (tres tiples, tres altos y dos tenores) sobre *cantus firmus* a la *semibrevis* basándome en las normas expuestas en los tratados italianos examinadas en el apartado anterior. Siguiendo las indicaciones de Banchieri, dos tiples (tiple 1 y 2) y los dos tenores tienen líneas melódicas más ornamentadas en valores de mínimas, semimínimas y fusas, empleando sextas o intervalos disonantes como notas de paso; el alto 1, el alto 2 y el tiple 3 se limitan a entonar intervalos de octava, décima y duodécima principalmente en valores de mínimas; el alto 3 se mueve por décimas paralelas al *cantus firmus* en valores de semibreves. Además, se

Tiple 1
 Tiple 2
 Contra 1
 Contra 2
 Tenor 1
 Tenor 2
 Bajo
 Cantus Firmus
 Di - xit Do - mi - nus, Do - mi - no me - o

Ejemplo 9. Reconstrucción de un contrapunto colectivo ornamentado sobre tono salmódico.

ha tratado de que dentro de cada grupo de voces hubiera cierta coordinación por lo que se refiere a la dirección de las figuraciones melódicas, tal y como sugiere Banchieri: de esta manera es posible evitar muchos intervallos disonantes y quintas paralelas, aunque la formación de numerosas octavas paralelas (por ejemplo, entre el tiple 1 y el contra 2) es inevitable debido a las características del proceso de improvisación. La distribución de los papeles entre las voces descrita por Banchieri no tiene que ser considerada vinculante, sino una de las muchas opciones posibles y probablemente un reflejo de la tradición de las capillas romanas. De todas formas, la disposición de los cantores descrita por Elossu para las improvisaciones colectivas en la catedral de Sevilla sugiere que también en este caso pudiera haber algún tipo de coordinación dentro de cada agrupación de cantores y ministriles. Por otro lado, a excepción del *cantus firmus*, ninguna parte del Ejemplo 8 tiene un papel estructural primordial, así que

cualquier voz podría ser suprimida sin que esto afectara al resultado polifónico en su conjunto.

Las normas que rigen la improvisación colectiva permitirían también el despliegue virtuosístico simultáneo de varios cantores, tal y como ocurría probablemente en las varillas de contrapunto —por lo menos según la tipología aparentemente descrita por Juan Pérez en su *Directorio*— o como indican los comentarios de Cerone, que se refieren a un contrapunto colectivo «sin concierto» caracterizado por un excesivo uso de pasajes glosados y de garganta.¹⁴⁵ Desde luego, las notas repetidas del tono salmódico utilizado como *cantus firmus* constituirían la base ideal para que los cantores realizaran pasajes rápidos «de garganta», compitiendo «uno con otros sobre esto imitándose y añadiendo cada uno o quitando según su

¹⁴⁵ Véanse los apartados 3 y 4 de esta contribución.

$\text{♩} = \text{♩}$

Tiple 1

Tiple 2

Contra 1

Contra 2

Tenor 1

Tenor 2

Bajo

Cantus Firmus

Di - xit Do - mi - nus, Do - mi - no me - o

Ejemplo 10. Reconstrucción de un contrapunto colectivo llano sobre tono salmódico.

habilidad». En el Ejemplo 9 he reconstruido una hipotética improvisación colectiva sobre el principio del salmo 109 *Dixit Dominus*, intentando reproducir la sensación de confusión y desorden a la que hacen referencia Pérez, Cerone, Zacconi o Cerreto. Como *cantus firmus* he utilizado el Tono I sin el Si bemol al comienzo de la cadencia mediante, típico de la tradición hispánica.¹⁴⁶ Con la finalidad de destacar la continuidad melódica y textual del salmo, en el Ejemplo 9 se han duplicado los valores «originales» en notación moderna (una *semibrevis* equivale a una blanca). En este caso, además de mínimas, semimínimas

y fusas aparecen también valores de semifusas, que según Cerreto eran empleadas en los contrapuntos colectivos.

La música del Ejemplo 9 refleja de varias formas la sensación de desorden y confusión descrita por autores como Pérez o Cerone: se producen numerosos intervallos disonantes y choques armónicos entre las voces (véase, por ejemplo, tenor 1 y contra 2, c. 7), octavas (tenor 1 y bajo, c. 8) y quintas paralelas (contra 1 y 2, c. 6); además, las imitaciones entre las partes son aproximadas, realizadas por los cantores sin orden y con afán competitivo para demostrar sus habilidades a la hora de cantar «de garganta» (la confrontación entre los dos tiples es particularmente encendida).

En algunas capillas, la improvisación colectiva sobre los salmos, así como sobre otros cantos litúrgicos, tendría una faceta menos virtuosística, más solemne y con unas sonoridades que probablemente se acercaban más a las de los fabordones (véase Ejemplo 10).

¹⁴⁶ Sobre las tradiciones hispánicas de los tonos salmódicos, véase Sergi Zauner, «El fabordón a la luz de las fuentes hispánicas del Renacimiento (ca.1480-1626). Fórmulas y fabordón elaborado en el marco del Oficio Divino» (tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2014), 30-56.

En efecto, aunque el principio estructural de un fabordón —donde el *cantus firmus* está puesto generalmente en la voz de tenor o de tiple— sea diferente, también una improvisación colectiva sobre el bajo puede producir una textura de tipo homofónico interpretable armónicamente como una serie de acordes en estado fundamental, tal y como se puede apreciar en el Ejemplo 10. En este caso, las mismas voces del Ejemplo 9 entonan sobre el tono salmódico principalmente intervalos de tercera, quinta y octava, así como los correspondientes intervalos compuestos, en valores de semibreves y mínimas; el tiple 1 se mueve siguiendo un patrón por décimas paralelas con respecto al *cantus firmus* y realiza un pasaje ornamentado en correspondencia de la cadencia mediante, tal y como ocurre en los fabordones. La música del Ejemplo 10, por su carácter más sobrio y solemne con respecto al Ejemplo 9, podría acercarse más al tipo de improvisaciones colectivas sobre tono salmódico que se realizaban para adornar el versículo del salmo y la doxología menor de un introito de una misa.¹⁴⁷

El contrapunto colectivo, o «a la folla», fue seguramente una herramienta muy útil y eficaz por su versatilidad y adaptabilidad en función de diferentes factores, como la habilidad y cantidad de cantores y ministriles, la solemnidad de una festividad, las características del canto llano o las tradiciones locales de cada capilla musical. Sin pretensión de recrear improvisaciones colectivas «auténticas», los Ejemplos 8, 9 y 10 constituyen solamente tres posibles aplicaciones de unas normas que ofrecen infinitas posibilidades; a partir de estas bases, tanto los musicólogos, como los músicos especializados en interpretaciones históricamente informadas, podrán encontrar otras muchas y diferentes aplicaciones prácticas.

6. CONCLUSIONES

No es posible establecer con exactitud cuándo en las capillas de las catedrales españolas se empezó a practicar el contrapunto colectivo, aunque las primeras fuentes documentales que atestiguan claramente su práctica datan de finales del siglo XVI y comienzos del XVII. Lo que es evidente es que ya a principios del siglo XVII, por lo menos en algunas capillas como la de la catedral de

Sigüenza, el contrapunto colectivo tenía un papel absolutamente central dentro del ceremonial; de hecho, según el *Directorio* de Pérez, era empleado para improvisar sobre el introito, el aleluya, la comunión y el ofertorio de la misa (y sobre el asperges y el tracto en período de Cuaresma), así como para ornamentar las antífonas de vísperas y completas y, probablemente, algunos salmos en la liturgia de las horas. En comparación, el uso del contrapunto concertado resulta ser bastante limitado, ya que se utilizaba solo en ocasiones muy especiales, como por ejemplo para improvisar sobre el aleluya en las festividades más solemnes. Por lo que se refiere al contrapunto a dos voces, los ceremoniales no suelen mencionar de forma explícita esta tipología de improvisación.

A pesar de la difusión del contrapunto colectivo, los tratados en castellano de los siglos XVII-XVIII parecen ignorar esta praxis, dedicando en cambio muchas páginas a las diferentes tipologías de contrapunto suelto a dos voces y concertado a tres o más voces. Por lo tanto, en la España del siglo XVII existió una brecha entre las praxis de improvisación normalmente empleadas en las capillas musicales y los contenidos de los tratados. Solo gracias a los tratados italianos del siglo XVII, que describen con cierto detalle las prácticas de improvisación colectivas, ha sido posible salvar la distancia entre teoría y práctica y reconstruir las normas que regían un contrapunto colectivo en las capillas de las catedrales españolas. Después de esta primera aproximación realizada gracias a fuentes teóricas y documentales, es posible afirmar que el contrapunto colectivo fue una praxis de improvisación radicalmente diferente del contrapunto concertado bajo numerosos puntos de vista.

La diferencia más evidente entre el contrapunto colectivo y el concertado reside en el número de los cantores implicados. Aunque en los tratados españoles se expliquen varias tipologías de contrapuntos concertados a tres, cuatro o más voces, el contrapunto concertado más practicado en las capillas a lo largo de los siglos XVI y XVII fue el contrapunto a tres, donde dos cantores improvisaban sobre el *cantus firmus* puesto generalmente en la voz más grave. Por otro lado, en el contrapunto colectivo, sobre el *cantus firmus* puesto en la voz más grave solían improvisar todos los cantores de una capilla musical a los que se sumaban en ocasiones también los ministriles. La importancia de la coordinación entre los cantores a la hora de improvisar un contrapunto concertado iba más allá de la simple observación de unas reglas comunes; de hecho, la realización de un contrapunto concertado implicaba siempre un trabajo previo de los cantores para concretar las estrategias a utilizar y las principales carac-

¹⁴⁷ Según el *Directorio* de Pérez (IV, f. 373), a la hora de echar contrapunto suelto a la folla sobre un introito, los cantores improvisaban sobre la antífona de introito, sobre el versículo del salmo y el *Gloria Patri* «desde la mediación de los versos en adelante» y, otra vez, sobre la antífona. Cf. Fiorentino, «Contrapunto improvisado y liturgia», 64-75.

terísticas de la improvisación y, además, era fundamental que los contrapuntantes estuvieran muy acostumbrados a improvisar juntos. Por lo contrario, para improvisar un contrapunto colectivo era suficiente seguir unas normas comunes que permitían una coordinación básica entre diferentes músicos que actuaban por lo demás con relativa independencia.

Mientras en el caso del contrapunto concertado la máxima aspiración de los contrapuntantes sería realizar una improvisación que se pareciera lo más posible a un contrapunto compuesto por escrito, el contrapunto colectivo tenía un carácter propio e inconfundible: las masas sonoras y tímbricas empleadas, la estructura armónica generada por el proceso de improvisación, las numerosas octavas y quintas paralelas, las disonancias y choques entre las voces, constituían el sello distintivo de estas improvisaciones. Sin embargo, mientras autores como Banchieri parecen apreciar estas características, otros teóricos como Cerone, Nassarre, Cerreto o Zacconi subrayan el aspecto caótico y disonante de las improvisaciones colectivas. De todas formas, según las habilidades de los cantores implicados, una improvisación colectiva podía dar lugar a diferentes resultados sonoros, desde las sencillas improvisaciones homofónicas en estilo casi acordal, hasta polifonías muy densas y repletas de pasajes imitativos, pasando por productos sonoros intermedios donde una voz o un grupo de voces destacarían sobre las demás.

Al margen de los resultados sonoros que podían agradar o menos, el contrapunto colectivo presentaba tres indudables ventajas con respecto al contrapunto concertado: 1) no se requerían contrapuntistas especializados, sino que todos los cantores y ministriles —incluidos aquellos que solo tenían unos conocimientos básicos del contrapunto— podían participar; el contrapunto colectivo podría haberse practicado también en centros menores y periféricos que carecían de músicos profesionales, tal y como indica Nassarre; 2) la cantidad de cantores y ministriles implicados podía variar en función de las posibilidades de la capilla o de la solemnidad litúrgica; y 3) era posible realizar improvisaciones «masivas». Esta última característica haría del contrapunto colectivo una herramienta muy eficaz, según los criterios estéticos del período Barroco, para crear efectos de contrastes sonoros a lo largo de una función litúrgica, en sinergia con otros recursos como la polifonía polioral, la monodia acompañada, la música instrumental de los ministriles, la música interpretada por el organista, el canto llano u otras tipologías de contrapunto improvisado. Debido a estas ventajas, la práctica del contrapunto colectivo en las capillas de las catedrales españolas contribuyó probable-

mente al abandono progresivo del contrapunto concertado en la liturgia a lo largo del período barroco. Según las evidencias recogidas en los tratados, ya a mediados del siglo XVIII el contrapunto concertado parece formar parte del aprendizaje de la composición escrita, en lugar de ser considerado como una competencia imprescindible requerida a todos los cantores para cantar de improviso; la práctica improvisada del contrapunto concertado quedaría así relegada a las competencias que se requerían en las oposiciones a los aspirantes maestros de capilla.

En el futuro, estudios pormenorizados de libros de ceremonial de los siglos XVII y XVIII todavía inéditos aportarán seguramente más datos sobre el uso del contrapunto colectivo en las capillas musicales y nos permitirán enmarcar con más precisión esta praxis y su evolución dentro de las tipologías de contrapunto improvisado y las prácticas musicales de los siglos XVI, XVII y XVIII. De momento, los resultados de este primer acercamiento nos confirman que las sonoridades peculiares de los contrapuntos colectivos «a la folla» formaron parte integrante del paisaje sonoro de las catedrales españolas en el período Barroco.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Bertarelli, Achille. *Le stampe popolari italiane*. Milán: Rizzoli, 1974.
- Berti, Michela y Emilie Corswarem, eds. *Music and the Identity Process: The National Churches of Rome and their Networks in the Early Modern Period*. Turnhout: Brepols, 2020.
- Bonastre i Bertran, Francesc, Antonio Martín Moreno y Josep Climent i Barber, eds. *Guía para los principiantes. Pere Rabassa (1683-1767)*. Barcelona: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 1990.
- Canguilhem, Philippe. «Singing upon the book according to Vicente Lusitano». *Early Music History* 30 (2011): 55-103.
- _____. ed. *Chanter sur le livre a la Renaissance: Les traits de contrepoint de Vicente Lusitano*. Turnhout: Brepols, 2013.
- _____. *L'improvisation polyphonique à la Renaissance*. París: Classique Garnier, 2015.
- Ezquerro Esteban, Antonio, ed. *Pietro Cerone. El Melpo y Maestro*, Monumentos de la Música Española LXXIV. Barcelona: CSIC, 2007.
- Falchetta, Piero. «La preparazione della teriaca». En *Dalla scienza medica alla pratica dei corpi, fonti e manoscritti marciiani per la storia della sanità*, editado

- por Nelli-Elena Vanzan Marchini, 178-182. Vicenza: Neri Pozza, 1993.
- Fernández Reyes, Beatriz. «La música en la Catedral de Córdoba durante el siglo XVIII: Agustín Contreras (1706-1751) y Juan Manuel Gaitán Arteaga (1752-1780)». Tesis doctoral, Universidad de Jaén, 2018.
- Fiorentino, Giuseppe. «Folia». *El origen de los esquemas armónicos entre tradición oral y transmisión escrita*. Kassel: Reichenberger, 2013.
- _____. «“Cantar por uso” and “cantar fabordón”: The Unlearned Tradition of Oral Polyphony in Renaissance Spain (and beyond)». *Early Music* 43, n.º 1 (2015): 23-35.
- _____. «Con ayuda de Nuestro Señor: Teaching Improvised Counterpoint in Sixteenth-Century Spain». En *New Perspectives on Early Music in Spain*, Iberian Early Music Studies I, editado por Tess Knighton y Emilio Ros-Fábregas, 356-379. Kassel: Reichenberger, 2015.
- _____. «Oral Traditions and Unwritten Music from the Time of the Catholic Monarchs». En *A Companion to Music in the Time of Ferdinand and Isabel*, editado por Tess Knighton, 504-548. Leiden: Brill, 2017.
- _____. «Las polifonías improvisadas en los libros de ceremonial: problemáticas, terminologías y prácticas en la España del Renacimiento». En *Poder, Identidades e Imágenes de la ciudad: música y libros de ceremonial religioso en España (siglos XVI-XIX)*, editado por María José de la Torre Molina y Alicia Carmen Marchant Rivera, 79-108. Madrid: Síntesis, 2019.
- _____. «El léxico del contrapunto (1410-1613)». En *Musique et lexique à la Renaissance. Une approche de la musique ancienne par ses mots*, editado por Cristina Diego Pacheco y Amaya García Pérez, 135-165. París: Classiques Garnier, 2022.
- _____. «Una praxis de improvisación sobre los tonos salmódicos: las varillas a través de las fuentes documentales (siglos XVII-XVIII)». *Revista de Musicología* 45, n.º 1-2 (2022): 17-68.
- _____. «Contrapunto improvisado y liturgia en la España de finales del Renacimiento: el *Directorio de coro* de Juan Pérez». En *Musicología en transición*, editado por Javier Marín, Ascensión Mazuela-Anguila y Juan José Pastor Comín, 63-84. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2022.
- _____. «El contrapunto improvisado: cambios y pervivencias en la época de Vivanco». En *Sebastián de Vivanco y la música de su tiempo*, editado por Manuel del Sol y Pepa Montero. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2024, próximamente.
- Galán Gómez, Santiago. *La teoría de canto de órgano y contrapunto en el Renacimiento español: la Sumula de canto de órgano de Domingo Marcos Durán como modelo*. Madrid: Alpuerto, 2016.
- _____. «Contrapunto en tiempos de los Reyes Católicos: Un tratado en catalán en el manuscrito 1325 de la biblioteca de Catalunya». *Estudios sobre patrimonio, cultura y ciencias medievales* 20 (2018): 211-234.
- Harrán, Don. «Tradition and Innovation in Jewish Music of the Later Renaissance». *The Journal of Musicology* 7, n.º 1 (1989): 107-130.
- Isusi Fagoaga, Rosa. *Sevilla y la música de Pedro Rabassa: Los sonidos de la catedral y su contexto urbano en el s. XVIII*. Sevilla: Consejería de Cultura y Deporte, 2012.
- Jambou, Louis. «La capilla de música de la catedral de Sigüenza en el siglo XVI. Ordenación del tiempo musical litúrgico: del Renacimiento al Barroco». *Revista de Musicología* VI, n.º 1 (1983): 271-298.
- Lambea, Mariano, ed. *Francesc Valls, Mapa armónico práctico*. Barcelona: CSIC, 2017.
- Lionnet, Jean. «La musique à San Giacomo degli Spagnoli au XVII^e siècle et les archives de la Congrégation des Espagnols de Rome». En *La musica a Roma attraverso le fonti d'archivio*, editado por Bianca Maria Antolini, 479-505. Lucca: LIM, 1994.
- Llorens i Cisteró, Josep Maria. «La parte del Cantus o soprano en la capilla pontificia». *Anuario Musical* 42 (1987): 81-92.
- López-Calo, José. *La música en la catedral de Palencia*, 2 vols. Palencia: Diputación Provincial, 1980.
- _____. *Catálogo del archivo de música de la Capilla Real de Granada*, 2 vols. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1994.
- Marín-López, Javier. «Dinámicas de género en un repertorio singular: las antifonas de la O en contrapunto de la Catedral de México». En *De música y cultura en la Nueva España y el México independiente: testimonios de innovación y pervivencia*, editado por Lucero Enríquez Rubio, 1:13-68. México DC: UNAM, 2014.
- Mastrocola, Giordano. «Vicente Lusitano entre historie et historiographie». En *Chanter sur le livre à la Renaissance: Les traités de contrepoint de Vicente Lusitano*, editado por Philippe Canguilhem, 37-116. Turnhout: Brepols, 2013.
- Mesquita i Joanes, David. «El Contrapunto se estudia para echarlo de repente. Improvisierter Kontrapunkt in Spanien um 1700». Tesis doctoral, Julius-Maximilians-Universität Würzburg, 2019.

- Noone, Michael. «An Early Seventeenth-Century Source for Performing Practices at Toledo Cathedral». En *Uno gentile et subtile ingenio: Studies in Renaissance Music in Honour of Bonnie J. Blackburn*, editado por Gioia Filocamo y Mary Jennifer Bloxam, 155-167. Turnhout: Brepols, 2009.
- O'Regan, Noel. «Victoria, Soto and the Spanish Archconfraternity of the Resurrection in Rome». *Early Music* 22, n.º 2 (1994): 279-295.
- . «Music in the Service of Spanish Hegemony in Early Modern Rome». En *Festival Culture in the World of the Spanish Habsburgs*, editado por Fernando Checa Cremades y Laura Fernández González, 245-262. Farnham: Ashgate, 2015.
- . «Tomás Luis de Victoria's Roman Churches Revisited». *Early Music* 28, n.º 3 (2000): 403-418.
- Pavia i Simó, Josep, ed. *Francesc Valls: Mapa armónico práctico (1742a)*. Barcelona: CSIC, 2002.
- Pierre, Julien. «Venise, la peste et la thériaque». *Revue d'histoire de la pharmacie* 245 (1980): 124-127.
- Ruiz Jiménez, Juan. «Música y devoción en Granada (siglos XVI-XVIII): Funcionamiento “extravagante” y tipología de plazas no asalariadas en las capillas musicales eclesiásticas de la ciudad». *Anuario Musical* 52 (1997): 39-75.
- . «Patronazgo musical en la Capilla Real de Granada durante el siglo XVI. 1. Los músicos prebendados». En *Encomium musicae: essays in memory of Robert J. Snow*, editado por David Crawford, 341-364. Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2000.
- Scherr, Richard. «The Roman Connection: The Spanish Nation in the Papal Chapel, 1492-1521». En *A Companion to Music in the Time of Ferdinand and Isabel*, editado por Tess Knighton, 364-403. Leiden, Brill, 2017.
- Stössl, Marianne. *Lo spettacolo della Triaca. Produzione e promozione della 'Droga Divina' a Venezia dal cinque al settecento*. Venecia: Centro Tedesco di Studi Veneziani, 1983.
- Suárez-Pajares, Javier. *La música en la catedral de Sigüenza, 1600-1750*, 2 vols. Madrid: ICCMU, 1998.
- Zauner, Sergi. «El fabordón a la luz de las fuentes hispánicas del Renacimiento (ca.1480-1626). Fórmulas y fabordón elaborado en el marco del Oficio Divino». Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2014.
- Avella, Giovanni D'. *Regole di musica, divise in cinque trattati con le quali s'insegna il Canto Fermo, e Figurato per vere e facili regole [...]*. Roma: Francesco Moneta, 1657.
- Banchieri, Adriano. *Cartella musicale nel canto figurato fermo, & contrapunto*. Venecia: Giacomo Vincenti, 1614.
- Bermudo, Juan. *Declaración de instrumentos musicales*. Osuna: Juan de León, 1555.
- Cerone, Pietro. *El Melopeo y Maestro. Tractado de música theórica y práctica*. Nápoles: Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613.
- Cerreto, Scipione. *Della prattica musica, vocale et strumentale [...]*. Nápoles: Giacomo Carlino, 1601.
- . *Constituciones [...] para el buen gobierno de la Capilla Real de Granada [...] de 1758*. Madrid: Pérez de Soto, 1762.
- Covarrubias, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Luis Sánchez, 1611.
- Elossu, Adrián de. *Días en que ay canto de órgano ó música en esta Sancta Yglesia Patriarchal y Metropolitana de Sevilla [...]*. Año 1685. Sevilla, Archivo de la Catedral, Sección III: Liturgia, libro 70.
- Lorente, Andrés. *El porqué de la música: en que se contiene los quatro artes de ella, canto llano, canto de órgano, contrapunto y composición [...]*. Alcalá de Henares: Nicolás de Xamares, 1672.
- Lusitano, Vicente. *Introdutione facilissima et novissima di Canto Fermo, Figurato, Contraponto semplice et in concerto [...]*. Roma: Antonio Blado, 1553.
- . *Trattado de canto de organo*. Paris, Bibliothèque Nationale de France, Esp. 219.
- Marcos Durán, Domingo. *Sumula de canto de órgano, contrapunto, composición vocal y instrumental, práctica y speculativa*. Salamanca: [Juan Gysser], ca. 1503-1505.
- Montanos, Francisco de. *Arte de música theórica y práctica*. Valladolid: Diego Fernández, 1592.
- Nassarre, Pablo. *Segunda parte de la Escuela Música*. Zaragoza: Herederos de Manuel Román, 1723.
- Neusidler, Hans. *Das ander Buch: ein new künstlich Lautten Buch für die anfahenden Schuler*. Nürnberg: Günther, 1544.
- Pérez, Juan. *Directorio de coro*. Sigüenza, Archivo de la Catedral, *Directorio de coro*, I-IV.
- Picerli, Silverio. *Specchio secondo di musica [...]*. Nápoles: Matteo Nucci, 1631.
- Puerto, Diego del. *Portus Musice*. Salamanca: [Johannes de Porras], 1504.
- . *Quaderno de las obligaciones que deben cumplir los músicos de voz, ministriles y demás Instrumentistas*.

FUENTES PRIMARIAS

Aranda, Matheo de. *Tractado de canto mensurable y contrapuncto*. Lisboa: German Galhard, 1535.

- Málaga: Impresor de la Dignidad Episcopal y de la Santa Iglesia Catedral, 1770.
- Rabassa, Pere. *Guía para los principiantes que dessean perfeccionarse en la compossicion de la mussica*. Valencia, Archivo Musical y Biblioteca del Real Colegio Seminario de Corpus Christi, Mus/VRP-288.
- Santa María, Francisco de. *Dialectos músicos en que se manifiestan los más principales elementos de la armonía*. Madrid: Joaquín Ibarra, 1778.
- Tovar, Francisco. *Libro de música práctica*. Barcelona: Johan Rosenbach, 1510.
- Valls, Francesc. *Mapa armónico práctico*. Barcelona, Biblioteca de la Universitat de Barcelona, Ms. 783.
- Vocabolario degli accademici della Crusca*. Venecia: Giovanni Alberti, 1612.
- Zacconi, Lodovico. *Prattica di Musica Seconda Parte*. Venecia: Alessandro Vincenti, 1622.

Recibido: 12.01.2023

Aceptado: 27.07.2023

