

FIORENTINO (Giuseppe), « El léxico del contrapunto (1410-1613) »

RÉSUMÉ – Le lexique musical de la Renaissance en espagnol se caractérise par l'utilisation d'un grand nombre de termes (substantifs, verbes, syntagmes...) construits à partir du mot "contrepoint" ou de sa racine. Ce chapitre examine le lexique en castillan lié à l'"art du contrepoint" utilisé dans des traités musicaux et aussi dans d'autres sources écrites, depuis les premières occurrences en 1410 (*Reglas de canto plano* de Fernand Esteban) jusqu'à la publication du *Melopeo* par Cerone en 1613.

MOTS-CLÉS – Contrepoint, polyphonie *ex-tempore*, improvisation, traités musicaux de la Renaissance

## EL LÉXICO DEL CONTRAPUNTO (1410-1613)

El lunes día 31 de marzo del año 1410, Fernand Esteban terminaba de escribir sus *Reglas de canto plano*, primer tratado de teoría musical en castellano y testigo temprano de la existencia en España de una enseñanza de la música en lengua vulgar<sup>1</sup>. Esteban, «sacristán de la Capilla de sant Clemente» en Sevilla, se define como «maestro de canto plano y de contra punto, *quod dicitur per [contr]arium*, y de canto de organo», mencionando así los tres principales ámbitos de enseñanza y práctica musical que configuran, según las palabras del mismo autor, «el arte de la música<sup>2</sup>». Los tres términos castellanos tienen origen en el léxico musical latín tardomedieval, procediendo canto llano de *cantus planus*, canto de órgano de *cantus organi* u *organicus* (sinónimo de *cantus mensurabilis* y *cantus figuratus*) y contrapunto de *contrapunctus*<sup>3</sup>. Estos términos no están recogidos en los diccionarios bilingües latín-castellano y castellano-latín de Nebrija (1492 y 1495)<sup>4</sup>. Sin embargo, en la entrada «Cantar» del primer diccionario monolingüe del castellano publicado por Sebastián de Covarrubias en 1611, aparecerán mencionados como las tres artes relacionadas con el canto, lo que indica un proceso de difusión y popularización del léxico musical en lengua vulgar a lo largo del siglo XVI<sup>5</sup>.

1 F. Esteban, *Reglas de canto plano*, 1410 (Toledo, Biblioteca Pública, ms. 329), fol. 41.

2 *Ibid.*, fol. 41 y 24v: «Otrosi todos tres mandan faser una obra en una viña, significa el arte de la musica, que es canto llano e [canto de] organo e contra punto.»

3 Véase M. Bernhard (ed.), *Lexicon musicum latinum Medii Aevi. Wörterbuch der lateinischen Musikterminologie des Mittelalters bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts*, Munich, Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 2006, vol. 1, p. 410-411, 413-418 y 693-709.

4 A. de Nebrija, *Vocabulario latino-español*, Salamanca, 1492. A. de Nebrija, *Diccionario Español-Latino*, Salamanca, [ca. 1495].

5 S. de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Luis Sánchez, 1611, fol. 189v: «CANTO o es simple de una sola voz [...] o muchas voces juntas, y estas hazen melodia y harmonia. De aqui nace la diferencia de canto llano, canto de órgano, contrapunto; y de cada cosa destas ay su arte.»

Estas artes, o sea la lectura e interpretación del «canto llano», la lectura e interpretación de la música escrita en notación mensural («canto de órgano») y el «contrapunto», caracterizaron la actividad de las capillas musicales españolas a lo largo de todo el Renacimiento y fueron explicadas en los correspondientes apartados de los libros de teoría musical en lengua vulgar escritos o publicados en los siglos xv y xvi<sup>6</sup>: para cada una de ellas existe por tanto un léxico musical específico en castellano, acuñado en mayor o menor medida a partir del léxico latino. En particular, como es fácil comprobar mediante una simple búsqueda en la base de datos del proyecto *Lexique musical de la Renaissance*, resulta impactante la cantidad de términos (sustantivos, verbos, sintagmas nominales o sintagmas verbales), cuyo significado es a veces de difícil interpretación, construidos a partir del sustantivo «contrapunto» o de su raíz y que forman un complejo entramado léxico y semántico<sup>7</sup>. Además, el mismo concepto de contrapunto en el ámbito de la teoría y la praxis musical del Renacimiento español, entendido como conjunto de recursos y técnicas empleados para cantar polifonía «de improviso» o *ex-tempore*, ha sido investigado en detalle solamente en tiempos recientes<sup>8</sup>. Por estas razones el léxico del contrapunto constituye un campo de estudio particularmente interesante y parcialmente inexplorado en su conjunto.

- 
- 6 Véase por ejemplo G. Fiorentino, «Canto llano, canto de órgano y contrapunto improvisado: el currículo de un músico profesional en la España del Renacimiento», *Francisco Salinas. Música, teoría y matemática en el Renacimiento*, ed. A. García Pérez y P. Otaola González, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2014, p. 147-160.
- 7 <<http://www.lexiquemusical.eu>>. La búsqueda, realizada el día 4/12/2017 dio como resultado 59 términos formados a partir del sustantivo *contrapunto* o de su raíz.
- 8 Véase por ejemplo G. Fiorentino, «*Folia. El origen de los esquemas armónicos entre tradición escrita y transmisión oral*», Kassel, Reichenberger, 2013; P. Canguilhem, «Singing upon the book according to Vicente Lusitano», *Early Music History*, nº 30, 2011, p. 55-103; G. Fiorentino, «“Con ayuda de Nuestro Señor”: teaching improvised Counterpoint in sixteenth-Century Spain», *New Perspectives on Early Music in Spain*, Iberian Early Music Studies I, ed. T. Knighton y E. Ros-Fábregas, Kassel, Reichenberger, 2015, p. 356-379; P. Canguilhem, *L'Improvisation polyphonique à la Renaissance*, Paris, Classique Garnier, 2015; S. Galán Gómez, *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; G. Fiorentino, «Oral traditions and unwritten music from the time of the Catholic Monarchs», *A Companion to Music in the Time of Ferdinand and Isabel*, ed. T. Knighton, Leiden, Brill, 2017, p. 504-548; G. Fiorentino, «Contrapunto and fabordón. Practices of extempore polyphony in Renaissance Spain», *Studies in Historical Improvisation: from 'Cantare super Librum' to Partimenti*, ed. M. Guido, Farnham, Ashgate, 2017, p. 72-89.

En esta contribución se estudiará el léxico en castellano relacionado con el «arte de contrapunto» desde su primera aparición en el tratado de Esteban (1410), eslabón entre la teoría musical de la Edad Media y los tratados en lengua vulgar del primer Renacimiento español, hasta la publicación de *El Melopeo* de Pietro Cerone (1613) que a pesar de la fecha tardía y de las influencias de la tratadística italiana, puede ser considerado una suma de la teoría musical española de la segunda mitad del siglo xvi<sup>9</sup>. Además de los tratados de teoría musical en castellano, escritos o publicados entre 1410 y 1613, se considerará también el léxico empleado en las colecciones de música instrumental, en los documentos normativos catedralicios y en las fuentes literarias. Como objeto de estudio se tomarán en consideración principalmente aquellos sustantivos, verbos, sintagmas nominales y verbales construidos a partir del sustantivo «contrapunto» o de su raíz.

### EL CONTRAPUNTO: DEFINICIONES Y SIGNIFICADOS

Podemos suponer que a principios del siglo xv no solo el arte del canto llano, objeto del tratado de Fernand Esteban, sino también las artes de contrapunto y de canto de órgano tuvieron un léxico en lengua vulgar plenamente desarrollado y normalmente empleado en la enseñanza de la música. Sin embargo, es llamativo que Esteban explique sucintamente el significado de «contrapunto» recurriendo al latín («*quod dicitur per [contr]ariorum*»), refiriéndose al movimiento contrario de las partes o a su contraposición nota contra nota, tal y como ocurre en las definiciones de *contrapunctus* de la tratadística tardo medieval<sup>10</sup>.

A pesar del título y de una primera parte en latín dedicada a «algunas cuestiones de la musica según los doctores las escribieron», los tres capítulos del anónimo manuscrito escurialense *Ars cantus mensurabilis*

9 P. Cerone, *El melopeo y maestro. Tractado de música theorica y practica*, Nápoles, Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613.

10 F. Esteban, *op. cit.*, fol. 41. – Para una selección de definiciones de *contrapunctus* véase M. Bernhard (ed.), *op. cit.*, vol. 1, p. 693-709.

*et inmensurabilis* (1480) dedicados respectivamente al *canto llano*, *canto de órgano* y *contrapunto*, indican la existencia de un léxico en castellano completo y desarrollado para la enseñanza y la práctica del canto llano y de la polifonía<sup>11</sup>. Debido quizás al carácter eminentemente práctico de estos apartados en castellano, el autor anónimo no proporciona una definición de contrapunto, aunque define el término *Discantus* en el capítulo en latín del tratado (véase p. 146 de este mismo artículo)<sup>12</sup>.

Siguiendo la tendencia de la tratadística en latín del siglo XV, la primera definición en castellano de contrapunto en la *Sumula* de Domingo Marcos Durán (ca. 1503-1505), es básicamente una breve aclaración etimológica del término más que una explicación del concepto: «Contrapunto quiere decir que va un punto contra otro<sup>13</sup>.» Resulta más interesante otro pasaje del tratado donde el autor aclara el concepto de canto de órgano en relación al contrapunto, afirmando que «como el canto de órgano no es sino contrapunto puntado el qual va sobre el canto llano, así todas las bozes del canto de órgano van y se fundan sobre el tenor<sup>14</sup>». Por lo tanto, canto de órgano y contrapunto comparten el mismo principio estructural con respecto al Tenor y el mismo proceso de improvisación-composición, aunque el canto de órgano se pone por escrito.

Francisco Tovar (1510) es el primer teórico que proporciona una definición de contrapunto en lengua castellana, donde se subraya la naturaleza no-escrita de este arte que es una «[...] recta consonancia subintelecto<sup>15</sup>». Más adelante el autor afirma que «del contrapunto a la composición de canto de órgano no ay ninguna diferencia salvo que el contrapunto es subintelecto y el canto de órgano es figurado en representación de boz [...]»<sup>16</sup>. El contrapunto no es definido como improvisación, sino como una composición realizada «subintelecto» sin el soporte de la escritura. En estas definiciones Tovar

11 Anónimo, *Ars cantus mensurabilis et inmensurabilis*, 1480 (San Lorenzo de El Escorial, Real Biblioteca del monasterio de El Escorial, Ms c-III-23); se ha consultado la copia manuscrita de Felipe Pedrell (Madrid, Biblioteca Nacional de España, M/1282).

12 *Ibid.*, p. 24-25.

13 D. Marcos Durán, *Sumula de canto de órgano, contrapunto, composición vocal y instrumental, práctica y speculativa*, Salamanca, [Juan Gysser], ca. 1503-1505, fol. b4v. – De este tratado existe un reciente estudio y edición crítica a cargo de S. Galán Gómez (*op. cit.*).

14 D. Marcos Durán, *op. cit.*, fol. b3v.

15 F. Tovar, *Libro de música práctica*, Barcelona, Johan Rosebach, 1510, fol. 32v: «Contrapunto es recta consonancia subintelecto para lo qual se nos representan dentro del diapasón quattro especias [...], 3<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup> y 8<sup>a</sup>.»

16 *Ibid.*, fol. 35.

no renuncia a emplear una expresión en latín, *sub intelecto*, que Matheo de Aranda (1535), traduce con la locución adverbial «de memoria»:

Contrapuncto es a distincion de vozes s[cilicet] cantando al contrario del canto llano por orden distinta y formacion de consonancias obrandose de memoria lo que se dize musica memorativa s[cilicet] musica ordenada en la memoria y memorialmente obrada<sup>17</sup>.

La definición de Aranda es mucho más completa y sistemática con respecto a las anteriores ya que describe el *contrapunto* en su dimensión horizontal como «distinción de voces» que cantan «al contrario del canto llano por orden distinta», y en su dimensión vertical como «formación de consonancias», remarcando que todo el proceso, descrito con los verbos «obrar» y «ordenar» es llevado a cabo «de memoria», «en la memoria» y «memoralmente». Además, según Aranda el contrapunto puede ser considerado sinónimo de «música memorativa» y de «discanto»: de la fusión de estas expresiones surge una segunda definición de contrapunto como «música de memoria al contrario discantada<sup>18</sup>».

El concepto de contrapunto como música memorativa no implica necesariamente una realización sonora, por lo menos para Lusitano que aporta un importante matiz sugiriendo que el contrapunto puede ser simplemente «pensado», pero también «improvisado» o puesto por escrito en «compostura» que «no es sino contrapunto<sup>19</sup>». Lusitano es probablemente el primer autor que asocia al contrapunto el verbo «improvisar». En los mismos años (1554) unos *Capítulos* de la catedral de Burgos registran la expresión «cantar de improviso<sup>20</sup>» en relación

17 Matheo de Aranda, *Tractado de canto mensurable y contrapunto*, Lisboa, German Galhard, 1534, fol. e1.

18 *Ibid.*, fol. e2: «[...] de donde y de todo lo sobredicho resultan tres nombres. s[cilicet] musica memorativa y contrapunto como dicho es y discanto que en unidad demuestran ser musica de memoria al contrario discantada.»

19 V. Lusitano, *Trattato de canto de órgano* (Paris, Bibliothèque nationale de France, Esp. 219), fol. 23v: «Lo qual vale mucho ansi para [contrapunto] de improviso como pensado, y mucho mas para la compostura» y fol. 25v: «[...] todo lo que se hace en compostura se puede hacer en contrapunto a solas, porque la compostura no es sino contrapunto.» - El segundo libro sobre contrapunto del tratado ha sido recientemente estudiado y editado por P. Canguilhem (ed.), *Chanter Sur Le Livre a la Renaissance: Les Traités de Contrepoint de Vicente Lusitano*, Turnhout, Brepols, 2013.

20 Burgos, Archivo Catedralicio, Actas Capitulares, vol. 1, fols. 601-602v: «Capítulos que ha de cumplir el maestro de capilla para servir bien en esta iglesia, 28 de mayo de 1554», citado en J. López Calo, *La música en la Catedral de Burgos*, Burgos, Caja de Ahorros del

al contrapunto, mientras el adjetivo «improviso» es empleado por Bermudo (1555) para subrayar uno de los aspectos que caracterizan el «arte de contrapunto» con respecto al «arte de composición» (con la aparición del concepto de improvisación, desaparece de los tratados en castellano la definición del contrapunto como arte «memorativa» o *sub intelecto*):

Ay arte de contrapunto y de composición. Diffieren estos nombres en alguna manera, que la composición llaman colección y ayuntamiento de muchas partes discretas, y distintas de harmonia, con particulares concordancias, y especiales primores. El contrapunto es una ordenacion improvisa sobre canto llano, con diversas melodías<sup>21</sup>.

Si para los autores anteriores contrapunto y composición se basan en un mismo proceso de improvisación-composición, Bermudo introduce una distinción que recuerda la célebre diferenciación de Tinctoris entre *contrapunctus* y *resfacta*<sup>22</sup>: en la composición prima una concepción armónica y simultánea del conjunto polifónico ya que todas las «partes discretas y distintas de armonía» están atadas entre sí «con particulares concordancias, y especiales primores»; en el contrapunto prevalece la dimensión horizontal y una relación «sucesiva» ya que cada una de las «diversas melodías» del conjunto polifónico, es improvisada en relación con el canto llano. Sin embargo, también para Bermudo, los conceptos de composición y contrapunto pueden llegar a sobreponerse hasta confundirse ya que «ay hombres en ello [en el contrapunto] tan expertos, de tanta cuenta y erudición, que así lo hechan a muchas bozes y tan acertado y fugado que parece composición sobre todo el estudio

Círculo Católico, 1996, vol. 3, p. 112: «[...] e como vayan entendiéndolo un poco los dichos niños vuelvan hacer licencias sobre aquel otro canto llano, y continuándolo mucho y cantando con ellos de improviso se ayudarán luego y lucirán mucho en el coro.»

21 J. Bermudo, *Declaración de instrumentos musicales*, Osuna, Juan de León, 1555, fol. 128.

22 J. Tinctoris, *Liber de arte contrapuncti*, 1477, libro II, cap. 20 (edición electrónica en *Tesaurus musicarum latinarum* <<http://boethius.music.indiana.edu/tms/15th/TINCON2>>): «Porro tam simplex quam diminutus contrapunctus dupliciter fit, hoc est aut scripto aut mente. Contrapunctus qui scripto fit communiter resfacta nominatur. At istum quem mentaliter conficimus, absolute contrapunctum nos vocamus; et hunc qui faciunt super librum cantare vulgariter dicuntur. In hoc autem resfacta a contrapuncto potissimum differt, quod omnes partes reifactae sive tres, sive quatuor, sive plures sint, sibi mutuo obligentur, ita quod ordo lexque concordantiarum cuiuslibet partis erga singulas et omnes observari debeat [...]. Sed duobus aut tribus, quatuor aut pluribus super librum concinentibus alter alteri non subjicitur.»

del mundo [...]» y por esta razón «algunos no quieren [que] este arte llámesel de contrapunto, sino de composición<sup>23</sup>».

El enfoque conceptual sobre contrapunto y composición que encontramos en el tratado de Bermudo queda reflejado en la distribución de las materias en este tratado con respecto a los anteriores. Del Puerto, Marcos Durán y Tovar, tratan la composición a tres o más voces en los libros de sus tratados dedicados al contrapunto sin llevar a cabo una distinción neta entre la terminología empleada para la composición escrita y la empleada para la composición de memoria<sup>24</sup>. Lusitano explica la composición en el capítulo quinto del libro de su tratado dedicado al contrapunto realizando sin embargo una distinción más clara entre los contenidos de las dos materias<sup>25</sup>. Con Bermudo el contrapunto es explicado en el Libro V del tratado, dedicado a la *composición* («De composición»)<sup>26</sup>: esta jerarquía invertida entre las dos materias está reflejada en una segunda definición de contrapunto proporcionada por Bermudo, como «sciencia inventiva de hallar las partes de lo que se ha de componer<sup>27</sup>». Después de Bermudo, tanto Montanos como Cerone tratarán al contrapunto y a la composición como dos artes independientes y separadas, dedicándoles capítulos específicos dentro de sus tratados<sup>28</sup>. Esta progresiva diferenciación

23 J. Bermudo, *op. cit.*, fol. 128.

24 Véase G. Fiorentino, «Oral traditions and unwritten music from the time of the Catholic Monarchs» (*op. cit.*). La superposición semántica aparece evidente en los capítulos «Forma de componer a tres voces» y «Para echar los contras altos» del tratado de del Puerto (fol. b2v-b3), en los capítulos «Del modo de la composición de toda la armonía [...]», «Del modo de componer todas las especies con la sexta y sus compuestas [...]» (Diego del Puerto, *Portus Musice*, Salamanca, [Juan de Porras], 1504); y en «Para cantar Contras baxas» de Marcos Durán (fol.b5v-b6), en el «capítulo viii de la composición de diversas bozes o sones» de Tovar (fol. 35-35v).

25 El libro II, «De contrapunto» (V. Lusitano, *op. cit.*, fol. 13-62) se divide en cinco capítulos: «Del arte de contrapunto» (fol. 13-38), «Del contrapunto concertado» (fol. 38v-44), «De las fugas» (fol. 44-48v), «Del contrapunto sobre canto de órgano» (fol. 48v-57v) y «De la compostura» (fol. 57v-62) - Como ha subrayado Philippe Canguilhem, en este tratado la composición es considerada no tanto como un fin en sí, sino como un medio para progresar en el arte del *contrapunto*: véase P. Canguilhem (ed.), *Chanter Sur Le Livre a la Renaissance* (*op. cit.*), p. 22.

26 J. Bermudo, *op. cit.*: el Libro V «De composición» (fol. 121-141v) se centra en las características y propiedades de los modos (capítulos i-ix), en la composición de canto llano (capítulos x-xv), en el contrapunto (capítulos xvi-xxvi) y en la composición del canto de órgano (capítulos xxvii-xxxiii).

27 J. Bermudo, *op. cit.*, fol. 128.

28 F. de Montanos, *Arte de musica theorica y practica*, Valladolid, Diego Fernández, 1592. Montanos dedica sendos libros al «Arte de Contrapunto» y al «Arte de composición»

entre las dos artes, que refleja el alejamiento del término «composición» del campo semántico del contrapunto, encuentra su formulación más evidente en Cerone:

[...] la profesion del Contrapuntista es muy diferente de la del Compositor: y assi nadie se admire, si avezes se viene a encontrar en un Contrapuntista que no sabe componer; o en un Compositor, que no sabe hazer Contrapunto de repente<sup>29</sup>.

A pesar de ello, el mismo Cerone advierte que el contrapunto es imprescindible para el compositor que quiera alcanzar la perfección en la «compostura», así como «a un Letrado para ser acabado en su facultad, le conviene y es necesario ser buen Gramatico<sup>30</sup>». Asimismo Bermudo subraya la diferencia entre «componer por cuenta» y «componer por contrapunto», indicando que el segundo es «el modo mas usado, y acertado<sup>31</sup>».

Además de centrarse en las diferencias y las relaciones entre arte de contrapunto y de composición, Bermudo proporciona también una tercera definición de contrapunto basada en la *auctoritas* del teórico griego Baquio el Viejo y mediada probablemente por el tratado *Practica musicae* (1496) de Gaffurius<sup>32</sup>: «Dizese contrapunto (según quiere Bacheo) quasi contrapuestas las bozes en una concordancia concertada con arte aprobada. O quiere dezir contrapunto, yr un punto contra otro [...]»<sup>33</sup>. Montanos y Cerone no aportan novedades en sus definiciones de contrapunto ya que se limitan a proporcionar, siguiendo a Bermudo, explicaciones etimológicas en latín del término basadas en autoridades como Baquio,

(en cada libro hay una nueva foliación), mientras la distribución de contenidos en el tratado de Cerone es más articulada: libro IX «del Contrapunto Choral o comun» (p. 565-594), libro X «de los Contrapuntos artificiosos y doctos» (p. 595-608), libro XI «de la Composicion» (p. 609-611), libro XII «de unos avisos necesarios para la perfecta composicion» (p. 652-695).

29 P. Cerone, *op. cit.*, p. 608.

30 *Ibid.*, p. 595: «Cosa cierta y averiguada es el Contrapunto ser tan importante y necesario para el Compositor, assi para entender lo que compone, como para hallar invenciones y dellas sacar provecho, que sin ello es imposible, que ninguno en la compostura pueda ser perfecto. Porque assi como a un Letrado para ser acabado en su facultad, le conviene y es necesario ser buen Gramatico [...] assi al Compositor le es importante y necesario para ser perfecto en la composicion, el ser excelente Contrapuntista.»

31 J. Bermudo, *op. cit.*, fol. 129v.

32 F. Gaffurius, *Practica musicae*, Milán, Guilelmus Signer Rothomagensis, 1496, Libro III, cap. I, fol. C6.

33 J. Bermudo, *op. cit.*, fol. 128v.

Gaffurius o Faber Stapulensis<sup>34</sup>. La concepción enciclopédica de estos tratados explica tanto el recurso a las autoridades como la vuelta al uso del latín en las definiciones.

Analizando el uso del vocablo contrapunto en los tratados emerge también otra acepción del término que es empleado por algunos teóricos (Tovar, Aranda, Montanos, Cerone) para indicar no solo el «arte» de contrapunto, sino también la voz improvisada con respecto al *cantus firmus*<sup>35</sup>. También frecuente es el uso del término «contrapunto» o de la expresión «de contrapunto» para indicar una composición escrita (generalmente instrumental) o un género musical que refleja los procesos de improvisación típicos del contrapunto improvisado<sup>36</sup>.

### DEL CANTOR QUE CANTA CONTRAPUNTO AL CONTRAPUNTISTA QUE CONTRAPUNTA

El autor del *Ars cantus mensurabilis* no emplea el sustantivo «contrapuntante» o el verbo «contrapuntar» sino que se refiere simplemente

34 F. de Montanos, *op. cit.*, libro III, fol. 2v: «[...] dize Bachio, *Contra punctus est quasi contrapositus vocibus concors concentus arte probatus, vel est numerus ex diversitate consonantiarum constitutus*. Dize esta ultima que contrapunto es un numero constituido de diversidad de consonancias [...]. Que sea consonancia, dize Stapulense libro 3. *Est mixtura sini subiter, uniformiterque auribus incidens, vel est sonus qui simul dulciterque auribus convenit.*» - P. Cerone, *op. cit.*, p. 569: «La parte que en la Musica llaman Ritmica, conviene à la Compostura; y como á principio suyo al Contrapunto. Sera bien, pues haviendose de tratar del, comenzar por su diffinicion; la qual, segun Gaforo en el prim. del 3 lib. de su mus. pra. dize; *Est ars flectendi cantabiles sonos proportionabili dimensione, & temporis mensura.* Mas Baccheo dize: *Contrapunctus est quasi contrapositus concors concentus arte probatus: vel est numerus ex diversitate consonantiarum constitutus*. Dize esta ultima, que Contrapunto es un canto ó concerto concorde con bozes casi contrapuestas, aprobado por arte: ó es un numero constituido de diversidad de consonancias.»

35 Por ejemplo, M. Aranda, *op. cit.*, fol. b4: «Lo segundo es si el canto llano fuere subiente el contrapunto sea descendiente»; F. de Montanos, *op. cit.*, libro III, fol. 5v: «Si el canto llano baxare un punto, el contra punto subira dando el compas en unisono, o tercera arriba [...].»

36 Véase por ejemplo las «Seys diferencias de contrapunto sobre el igno O Gloriosa Domina», las «Diferencias de contrapunto sobre Y la mi cinta dorada», el «Contrapunto sobre el villancico Con que la lavaré», o la «Baxa de contrapunto» en L. de Narváez, *Los seys libros del Delphin de música de cifras para tañer vihuela*, Valladolid, Diego Hernández de Córdoba, 1538, fols. 50, 72v, 78, 90v.

a los «cantores» que «cantan contrapunto<sup>37</sup>». Sin embargo, a partir de la *Sumula* de Marcos Durán (ca. 1503-1505) se hace frecuente el empleo tanto del verbo «contrapuntar» para indicar el proceso de improvisación, como del sustantivo derivado del participio presente «contrapuntante», para indicar el cantor que contrapunta<sup>38</sup>. El verbo «contrapuntar» era seguramente utilizado a mediados del siglo XV, ya que lo encontramos en una de las estrofas del poema *En Ávila por la A* (ca. 1463)<sup>39</sup>, mientras que no existen testimonios tan antiguos de «contrapuntante». Tanto «contrapuntar» como «contrapuntante», que tienen expresiones homólogas en latín (*contrapunctare* y *contrapunctans*), no son empleados en el léxico castellano de manera sistemática a lo largo del siglo XVI. Por ejemplo del Puerto (1504), Tovar (1510), Bizcargui (1511), Aranda (1535) o Montanos (1592) no hacen uso de estos términos, que son normalmente empleados por Marcos Durán, Lusitano (ca. 1550), Bermudo (1555) y Cerone (1613).

La locución verbal «echar contrapunto» es utilizada como sinónimo de «contrapuntar» tanto en tratados (sobre todo por del Puerto, Lusitano y Bermudo) como en actas capitulares<sup>40</sup>. El verbo «contrapuntar» es intransitivo, mientras «echar» es siempre acompañado por un complemento directo que puede referirse también a una voz («echar los contras altos»; «echar la contrabaxa<sup>41</sup>»), unas tipologías concretas de intervalos («echar [...] v o viii encima del contrabajo», «echar especies perfectas<sup>42</sup>»), unas figuras de duración («sobre un breve de canto llano hechan tres semi-breves o tres minimas, o seys minimas, o nueve minimas<sup>43</sup>») o a una tipología específica de contrapunto («echar contrapunto suelto», «echar contrapunto concertado<sup>44</sup>»). En el ámbito de la música instrumental se

37 Anónimo, *Ars cantus mensurabilis* (*op. cit.*), p. 157: «esto no lo alcanzan todos aunque presumen de cantores, porque si cantan contrapunto es más por uso que por arte.»

38 D. Marcos Durán, *op. cit.*, fol. b4v: «Has de comenzar y acabar contrapuntando solo en especie perfecta y la más alta que pudieres alcanzar sobre el canto llano. E si hay dos contrapuntantes o más no se guarda esta regla.»

39 London, British Library, Add. 33382, fol. 195v-206, v. 354-356: «Porque tiene buen sentido / Mossen Johan de Villalpando / Señora qual soy venido / Entrará contrapuntando.»

40 Por ejemplo, J. Bermudo, *op. cit.*, fol. 133v: «Si el contrapuntista supiere muchos passos de buena musica: quando hechare contrapunto: sera tan bueno, como la musica echa a propósito.»

41 D. del Puerto, *op. cit.*, fol. b2v.

42 *Ibid.*

43 J. Bermudo, *op. cit.*, fol. 134.

44 J. Pérez, *Directorio de coro* (Sigüenza, Archivo de la catedral, Directorio de coro, I-IV), vol. IV, fol. 370v: «La Capilla ha de responder en las primeras Visperas al Deus in

señala la expresión verbal «tañer contrapunto» empleada por Tomás de Santa María<sup>45</sup>.

Mientras el participio presente «contrapuntante» denota simplemente un cantor que canta contrapunto, el uso del sufijo «-ista» en el término «contrapuntista», usado a partir de mediados del siglo XVI (en Bermudo y Cerone), parece indicar más bien una profesión concreta o un cantor especializado en la improvisación del contrapunto<sup>46</sup>. Este término surge en relación al progresivo alejamiento entre arte de composición y de contrapunto y a la especialización de los músicos en las respectivas disciplinas. De hecho, mientras para Bermudo el cantor es el que «pone en obra la speculación del músico» componiendo por escrito o «de improviso (lo que es de mayor admiración)<sup>47</sup>», para Cerone el «contrapuntista o contrapuntante» queda por debajo del compositor ya que «sabe formar una parte sobre el Cantollano o de Organo, sin aver llegado al conocimiento de saber unir con buena orden tres, quatro, o mas bozes<sup>48</sup>». Asimismo, Cerone se refiere a la del contrapuntante como a una «profesión» específica que «es muy diferente de la del Compositor» y compara las dos profesiones con los oficios de «çurrador» y el de «çapatero» respectivamente, manteniendo así una distinción jerárquica precisa a favor de los compositores<sup>49</sup>.

---

adjutorium [...] en Canto de Organo, y echar contrapunto suelto en la primera antifona ambas veces [...]. En algunas iglesias acostumbran echar contrapunto concertado en la primera antifona ambas veces.»

45 Por ejemplo T. de Santa María, *Libro llamado arte de tañer fantasía*, Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, 1565, libro II, fol. 122: «El que quisiere ser perfecto tañedor, procure darse y exercitarse poco a poco, en tañer contrapunto [...] sobre canto llano, y sobre todo de organo [...].»

46 En castellano el sufijo «-ista» es usado para formar «nombres concretos de género común que denotan profesión, oficio, hábito u ocupación». Cfr. J. Alemany Bolufer, *Tratado de la formación de palabras en la lengua castellana*, Madrid, Victoriano Suárez, 1920, p. 91.

47 J. Bermudo, *op. cit.*, fol. 4v.

48 P. Cerone, *op. cit.*, p. 218.

49 P. Cerone, *op. cit.*, p. 608.

## DISCANTE: ¿UN SINÓNIMO?

Aunque el uso del término contrapunto sea generalizado tanto en tratados como en actas capitulares, en algunas fuentes encontramos la palabra «discante» o «discanto», que tiene su origen en *discantus*, término que en el léxico en latín de los siglos XIV y XV es empleado a menudo como sinónimo de *contrapunctus*, así como el verbo derivado «discantar<sup>50</sup>». Ya en la segunda mitad del siglo XV el autor del *Ars cantus mensurabilis* parece indicar una sinonimia entre «contrapunto» y «discante<sup>51</sup>»; a pesar de no proporcionar una definición de contrapunto, en el capítulo en latín de este tratado define el término *discantus* como «*aliquorum diversorum quantum duarum vel plurium vocum secundum modum et tempus ad aures pervenientium dulcis melodia*<sup>52</sup>», citando, sin mencionarlo, el *Compendium de discantu mensurabili* de Pedrus «dictus Palma Ocosa» (fl. 1336)<sup>53</sup>.

Aranda es el primer autor en indicar explícitamente la equivalencia de «contrapunto» y «discanto» (véase p. 139), aunque en otro pasaje de su tratado sugiera un matiz específico para el último término que es asociado a la variedad melódica que caracteriza al contrapunto diminuido<sup>54</sup>. También Marcos Durán parece emplear «discante» en este sentido para indicar las diminuciones que se pueden realizar sobre intervalos melódicos ascendentes y descendentes de contrapunto<sup>55</sup>. Aunque

50 Sobre la relación entre los términos *contrapunctus* y *discantus* véase M. Bernhard (ed.), *op. cit.*, p. 693-709.

51 Anónimo, *Ars cantus mensurabilis et inmensurabilis* (*op. cit.*), p. 157: «[...] esto será segunt el saber del discante porque esto no lo alcanzan todos aunque presumen de cantores, porque si cantan contrapunto es más por uso que por arte.»

52 Anónimo, *Ars cantus mensurabilis et immensurabilis* (*op. cit.*), p. 24-25.

53 Cfr. Johannes Wolf, «Ein Beitrag zur Diskantlehre des 14. Jahrhunderts», *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, nº 15, 1913-1914, p. 505-34, esp. p. 507 - Según Ruiz Jiménez, el uso del verbo latín *discantare* para indicar una praxis de improvisación vocal es atestiguado en España por el *Libro de la regla vieja* de la Catedral de Sevilla; véase J. Ruiz Jiménez, «The *Libro de la Regla Vieja* of the Cathedral of Seville as a Musicological Source», *Cathedral, City and Cloister: Essays on Manuscripts, Music and Art*, ed. C. Nelson, Ottawa, 2011, p. 245-273, esp. p. 265.

54 M. de Aranda, *op. cit.*, fol. e2: «En la quarta conclusión contrapunto diminuto es mistion de figuras diminutas como dicho es por la qual mistion el contrapunto diminuto es de mayor harmonia y discanto y de mas diferentes passos que el contrapunto llano.»

55 D. Marcos Durán, *op. cit.*, fol. d1-d1v. Véase S. Galán Gómez, *op. cit.*, p. 244-245.

otras fuentes, como el libro de costumbres del Monasterio del Escorial, sugieren la existencia de un matiz entre «discantar» y «contrapuntar»<sup>56</sup>, Cerone vuelve a confirmar la identidad entre el latín *discantus* y el castellano *contrapunto*<sup>57</sup> y también Covarrubias emplea «discantar» como sinónimo de «contrapuntar»<sup>58</sup>.

En el ámbito de la música instrumental, «discante» y «discantar» son empleados con frecuencia. Sorprendentemente, en lugar de «contrapuntar» Diego Ortiz emplea el verbo «discantar» en la versión en castellano del *Trattado de glosas* (1553) para traducir el verbo «contrapuntare» de la versión en italiano<sup>59</sup>. Según Ortiz tocar el violón «discantando con otro instrumento» (o «contrapuntando con un altro instrumento») implica diferentes tipologías y técnicas de improvisación: la fantasía, el contrapunto «sobre canto llano», la improvisación «sobre tenores», la glosa y el contrapunto «sobre compostura»<sup>60</sup>. De manera análoga Cabezón emplea el término «discante» para referirse a obras para tecla donde se emplean diferentes técnicas relacionadas con la improvisación como la variación, la glosa o el contrapunto sobre *cantus firmus*<sup>61</sup>. Valderrábano, Narváez y Pisador, en sus colecciones de música para vihuela, detallan que las diferencias sobre los tenores de *Conde Claros*, *Guárdame las vacas* y el *Compás de atambor* son «para descantar»<sup>62</sup>. Salinas explica cómo los mejores tañedores («*optimi*

56 Véase M. Noone, *Music and musicians in the Escorial liturgy under the Habsburgs, 1563–1700*, Rochester, Rochester University Press, 1998, p. 304-305: «Item en esta casa no se acostumbra cantar canto de órgano ni aver capilla dello, porque assi lo ordenó su Mag[is]t[er]o el Rey don Philippe n[uest]ro fundador y señor por los respectos q[ue] el ha sido servido, pero permite se contrapuntear, y descantar los q[ue] tienen voces yabilidad.»

57 P. Cerone, *op. cit.*, p. 228: «[...] la palabra Discantus, significa multiplicacion de partes, variadas de modulacion ; como son los Contrapuntos, que se hazen con diversas arias.»

58 S. de Covarrubias, *op. cit.*, fol. 529v: «LLANO: [...] Canto llano en música, es el punto cuadrado y la introducción para el canto de órgano. Y assí dezimos llevar el canto llano quando va muy sucinto, dando lugar a que otros discanten sobre lo que ha dicho.»

59 D. Ortiz, *Trattado de glosas sobre clausulas y otros generos de puntos en la musica de violones*, Roma, Valerio e Luigi Dorico, 1553, fol. 3 de la versión en italiano: «[...] questo instrumento si sona di doi maniere, overo in concerto di Viole, overo contrapuntando con un altro instrumento»; *Ibid.*, fol. 3 de la versión en castellano: «[...] este instrume[n]to se suena de dos maneras en concierto de vihuelas, o discantando con otro Instrumento.»

60 Véase G. Fiorentino, «“Discantar sobre Conde Claros”. Técnicas de improvisación instrumental en la tradición española del Renacimiento», *Acta Lauris*, nº 2, 2015, p. 59-87.

61 A. de Cabezón, *Obras de música para tecla, arpa y vihuela recopiladas y puestas en cifra por Hernando de Cabezón su hijo*, Madrid, Francisco Sánchez, 1578, fol. 185-201v.

62 L. de Narváez, *op. cit.* fol. 131 (portada del vi libro); D. Pisador, *Libro de Música de Vihuela*, Salamanca, el autor, 1552, fol. 2v; E. de Valderrábano, *Libro de música de vihuela, intitulado*

*moludatores*) solían emplear el tenor de *Conde Claros* «para discantar, tal y como suelen decir» («*ad discantandum, ut dicunt*<sup>63</sup>»); la expresión verbal *ut dicunt* referida a los *optimi modulatores* confirma que el verbo *discantar* pertenecía al léxico específico del gremio de los tañedores. Por lo tanto, mientras en el ámbito de la música vocal «discante» y «discantar» suelen ser empleados ocasionalmente como sinónimos de «contrapunto» y «contrapuntar», estas expresiones parecen tener un uso más extendido en el ámbito de la música instrumental en relación con tipologías concretas de improvisación.

## EL LENGUAJE DE LA TÉCNICA

Como en todas las demás artes, el léxico del «arte de contrapunto» presenta unos términos específicos relacionados con la técnica y el aprendizaje de la disciplina. En este apartado se considerarán aquellos que se construyen como sintagmas nominales empleando el sustantivo «contrapunto».

Tal y como indican los tratados, todos los contrapuntantes noveles tenían que empezar por el estudio de las «especies de contrapunto» o «especias de contrapunto» (encontramos por vez primera esta expresión en las ordenanzas de la catedral de Ávila de 1465<sup>64</sup>), es decir, los intervalos consonantes, perfectos o imperfectos, que se pueden echar sobre cada punto de canto llano. La expresión «especie» o «especia» procede del latín *species* que según Tinctoris era uno de los sinónimos más utilizados de *concordantia* o *consonantia*<sup>65</sup>. También en el léxico castellano «especie» es frecuentemente usado junto a «consonancia», tanto en

*Silva de Sirenas*, Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, 1547, fols. 97v, 99v, 103v.

63 F. de Salinas, *De musica libri septem*, Salamanca, Mathias Gastius, 1577, p. 342.

64 Ávila, Archivo de la catedral, Sección Códices, 411 B, «Obligación de Mauricio cantor [...] 1465, 11 de enero», citado en C. Luis López (ed.), *Estatutos y ordenanzas de la iglesia catedral de Ávila (1250-1510)*, Ávila, Institución Gran Duque de Alba, 2004, p. 110: «[...] que enseñe todas las especias del contrapunto, quantas pasan por cada punto de canto llano.»

65 J. Tinctoris, *op. cit.* libro 1, cap. 2: «Et quamvis ab auctoribus diversis concordantia, nunc consonantia, nunc concrepantia, nunc euphonia, nunc symphonie, nunc species nominetur, quia tamen illud nomen istis multo communius est, eo prae omnino decrevi.»

el siglo xv como en el siglo xvi, mientras Cerone emplea, además de «especie de contrapunto» y «consonancia», el sinónimo «elemento<sup>66</sup>». Aranda es el único teórico que no emplea el sintagma nominal «especies de contrapunto» prefiriendo la expresión «intervalos que se forman en contrapunto» o simplemente el sustantivo «consonancias<sup>67</sup>».

Los contrapuntantes tenían que aprender «el arte [de contrapunto] por la mano» visualizando las «especies perfectas e imperfectas [que] se pueden echar sobre punto de canto llano<sup>68</sup>», no solo dentro de los hexacordos naturales, duros y bemoles del sistema guidoniano, sino incluyendo también todas o algunas de las conjuntas. Es este el concepto de «contrapunto de las conjuntas», expresión que encontramos en el tratado de Esteban (1410) y en la *Sumula* de Marcos Durán («Contrapuntos de las deducciones y de las conjuntas<sup>69</sup>»). Para visualizar sobre la mano los intervalos consonantes según las deducciones y las conjuntas, los cantores tenían que aprender todas las «gamas de contrapunto», expresión empleada en las ordenanzas de la Catedral de Ávila (1465) y por teóricos como el Anónimo del *Ars cantus mensurabilis* (1480) o Gonzalo Martínez de Bizcargui (1508, 1515)<sup>70</sup>.

En lugar de aprender las gamas de contrapunto, muchos cantores visualizaban directamente los intervalos sobre el canto llano teniendo que transportar mentalmente las notas visualizadas en el caso de que la extensión vocal del contrapuntante se alejara de la tesitura del canto llano. Esta técnica es conocida como «contrapunto por el viso» (*Ars cantus mensurabilis*), «contrapunto del viso» (Marcos Durán), o «inviso» (Bizcargui, 1515), expresiones que tienen también en este caso voces

66 Véase, por ejemplo, Anónimo, *Ars cantus mensurabilis* (*op. cit.*), p. 156: «Devemos comenzar e fenescer por especie perfecta [...]. Item no devemos hacer dos consonancias perfectas semejantes una después de otra»; Bermudo, *op. cit.*, fol. 129v: «De las consonancias de contrapunto»; Cerone, *op. cit.*, p. 565-566.

67 M. de Aranda, *op. cit.*, fol. d8v-e1.

68 Burgos, «Capítulos que ha de cumplir el maestro de capilla [...], 28 de mayo de 1554», *op. cit.*, p. 112.

69 F. Esteban, *op. cit.*, fol. 39; D. Marcos Durán *op. cit.*, fol. b6. Sobre el contrapunto de las conjuntas véase S. Galán Gómez, *op. cit.*, p. 206-230.

70 Ávila, «Obligación de Mauricio cantor [...] 1465, 11 de enero», *op. cit.*, p. 110; Anónimo, *Ars cantus mensurabilis* (*op. cit.*), p. 158; G. Martínez de Bizcargui, *Arte de canto llano y contrapunto y canto de órgano con proporciones y modos*, Zaragoza, 1508, fol. b8; G. Martínez de Bizcargui, *Arte de canto llano y contrapunto y canto de órgano con proporciones y modos [...] nuevamente añadida y glosada*, Burgos, Fadrique de Basilea, 1515, fol. d5.

análogas en el léxico latino: «*Contrapunctus visus*» (del Podio y del Puerto) o «*contrapunctus visualis*» (del Podio)<sup>71</sup>.

Que el aprendizaje del contrapunto «por el viso» constituía una técnica alternativa y más sencilla con respecto al estudio de las gamas de contrapunto, es atestiguado tanto en el manuscrito escurialense como en la *Sumula* de Marcos Durán (ca. 1503-1505) y en el tratado de Bizcargui (en la edición de 1515): «Estas especies muchos las enseñan por gamas infra escritas como nos las enseñamos, otros las enseñan por el inviso que llaman [...]. La verdad es que mejor y mas cierta manera de enseñar hallamos por las gamas<sup>72</sup>». A pesar de ser considerado un método más eficaz por los teóricos, el aprendizaje de las «gamas de contrapunto» y del «contrapunto de las conjuntas» no se vuelve a mencionar en los nuevos tratados publicados después de 1515. Por otro lado, los teóricos posteriores a Bizcargui siguen describiendo la técnica de visualización de los intervalos sobre el canto llano, pero sin emplear expresiones como «contrapunto de viso» que desaparecen de los tratados<sup>73</sup>.

El recurso técnico-didáctico conocido como «paso de contrapunto» aparece mencionado en el tratado de Aranda en 1535 y adquiere creciente importancia a partir de mediados del siglo XVI en los tratados de Lusitano, Bermudo, Montanos y Cerone<sup>74</sup>. Esta expresión se refiere a una determinada combinación de notas que un cantor puede echar sobre dos o más «puntos» consecutivos de canto llano. Dependiendo del movimiento del canto llano y de la primera consonancia empleada en el contrapunto, el cantor podía elegir entre una serie de «pasos» para seguir improvisando. Tanto para Bermudo como para Montanos y Cerone el aprendizaje mnemotécnico de los «pasos de contrapunto» constituía la base para el estudio de este arte, así como la «variedad de pasos» era uno de los elementos que caracterizaban un «buen contrapunto<sup>75</sup>». Lusitano

71 Anónimo, *Ars cantus mensurabilis* (*op. cit.*), p. 158; D. Marcos Durán, *op.cit.*, fol. b5v; G. Martínez de Bizcargui (1515), *op. cit.*, fol. d5; D. del Puerto, *op. cit.*, fol. b1v; Guillermo de Podio, *Ars musicorum*, Valencia, Petrum Hagenbach, 1495, fol. 47: «[...] unde hoc modo contapunctus visus seu visualis a modernis optime dicitur.»

72 G. Martínez de Bizcargui (1515), *op. cit.*, fol. d5. Sobre el contrapunto de viso en el anónimo escurialense y en Marcos Durán véase S. Galán Gómez, *op. cit.*, p. 154-161.

73 Véase por ejemplo V. Lusitano, *op. cit.*, fol. 19v; J. Bermudo, *op. cit.*, fol. 132v; F. Montanos, *op. cit.*, libro III, fol. 5.

74 M. de Aranda, *op. cit.*, fol. e2: «[...] el contrapunto diminuto es de mayor harmonia y discanto y de mas diferentes passos que el contrapunto llano.»

75 Bermudo, *op. cit.*, fol. 133-133v: «Lo tercero sea saber de memoria los passos que puede hechar a dos segundas de canto llano, y a dos terceras, y assi a todas las otras distancias,

especifica varias tipologías como «pasos largos» (expresión empleada por Montanos y Cerone), «pasos subientes» y «descendientes», «pasos semejantes», «paso fugado» o «paso forçoso» (también mencionado por Aranda y Bermudo)<sup>76</sup>. Los «pasos semejantes» o «fugados» son motivos repetidos a diferentes alturas; el «paso forçoso», es un motivo ostinato, cuyas notas, aun manteniendo siempre el mismo nombre, pueden ser cantadas en diferentes hexacordos<sup>77</sup>. Para aprender el «Contrapunto común» Cerone propone ejemplos de «passos comunes», «passos variados», «passos para cuando el Cantollano profiere punto doblado» y «passos mezclados» o «cortados» («que ni siempre suben, ni siempre baxan»)<sup>78</sup>. En el ámbito del contrapunto instrumental, Santa María emplea a menudo las expresiones «passos travados» (cuando una segunda voz entra antes de que la primera haya acabado su paso) y «passos sueltos» (cuando una segunda voz entra una vez que la primera haya acabado su paso)<sup>79</sup>.

Bermudo pone en relación «los pasos de contrapunto» con las «diferencias de contrapunto<sup>80</sup>», expresión que aparece ya en el *Ars cantus mensurabilis* (1480)<sup>81</sup> y en las ordenanzas de la catedral de Ávila (1465)<sup>82</sup> en relación con el contrapunto disminuido; para expresar el mismo concepto, Lusitano emplea la expresión «diferencias de pasos<sup>83</sup>». En lugar

---

assi subiendo el canto llano, como descendiendo [...]. Si el contrapuntista supiere muchos passos de buena musica: quando hechare contrapunto : sera tan bueno, como la musica echa a propósito.» – Véase también F. de Montanos, *op. cit.*, libro III, fol. 13v y P. Cerone, *op. cit.*, p. 593 «El contrapunto para ser bueno ha de tener tres cosas, buen ayre, diversidad de pasos, buena imitacion.»

76 V. Lusitano, *op. cit.*, fol. 26v, 27v, 28, 28v, 29v-30; F de Montanos, *op. cit.*, libro III, fol. 17v; P. Cerone, *op. cit.*, p. 592; M. de Aranda, *op. cit.*, fol. c2; J. Bermudo *op. cit.*, fol. 129v.

77 V. Lusitano, *op. cit.*, fol. 29v-30: «Llaman los musicos paso forçado quando siempre se dize un paso, aonque sea diferente.»; J. Bermudo *op. cit.*, fol. 129v: «Contrapunto de paso forçoso usan los ecercitados en este arte. Puede ser que digan unos mesmos puntos en diversos signos: pero no siempre de una calidad.»

78 P. Cerone, *op. cit.*, p. 582-587.

79 T. de Santa María, *op. cit.*, Libro II, fol. 64v.

80 J. Bermudo *op. cit.*, fol.133v: «Cosa difficultosa sería (y aun impossible) dar por escripto todos los passos, y diferencias de contrapunto.»

81 Anónimo, *Ars cantus mensurabilis* (*op. cit.*), p. 157: «Estas reglas se guardan máxime en el contrapunto llano porque en lo disminuido según los modernos cantan, no se guardan todas veces mas ante se apartan dellas por hazer muchas diferencias de contrapunto [...].»

82 Ávila, «Obligación de Mauricio cantor [...] 1465, 11 de enero», *op. cit.*, p. 110: «Yten que enseñe contrapunto de mayor que se dize de tres mínimas, porque afermosa mucho al otro contrapunto, faziendo diferencia entre uno y otro.»

83 V. Lusitano, *op. cit.*, fol. 24v: «Puede se aon echar contrapunto mas artificiosos llevando mas falsas y mas diferencias de pasos, y haziendo algunas mas ligaduras.»; *Ibid.*, fol. 28:

de *diferencia*, Cerone emplea la expresión «diminución» de contrapunto, explicando cómo improvisar diminuciones sobre dos intervalos de contrapunto llano mediante un procedimiento parecido a la glosa instrumental y a los discantes de Marcos Durán (véase p. 146)<sup>84</sup>. Bajo esta acepción, el término «diferencia» tiene un significado parcialmente distinto de aquel que adquirirá en el ámbito de la música instrumental, ya que se refiere a la variedad de combinaciones de contrapunto disminuido que se pueden echar sobre dos «puntos» de canto llano. Sin embargo, si consideramos la praxis de discantar sobre «tenores» como una técnica de contrapunto (véase p. 146-147) aparece evidente la relación entre la diferencia instrumental y la «diferencia de contrapunto», relación subrayada por Covarrubias al afirmar que sobre la tonada de *Guárdame las vacas* «se han hecho grandes diferencias de contrapunto y pasos forzados<sup>85</sup>».

## TAXONOMÍA DEL CONTRAPUNTO

### CONTRAPUNTO A DOS VOCES

Las ordenanzas de la catedral de Ávila fechadas a 11 de enero de 1465 constituyen posiblemente el primer documento que transmite los sintagmas nominales «contrapunto llano» y «contrapunto diminuto», acuñados sobre el latín *contrapunctus planus* y *contrapunctus diminutus*<sup>86</sup>. Esta distinción terminológica empleada para indicar las dos principales tipologías de contrapunto a dos voces (una voz improvisada sobre canto llano) permanecerá estable a lo largo del Renacimiento, aunque en las fuentes posteriores además del adjetivo «diminuto» (empleado

«Puedese echar otra manera, que es siendo todo el contrapunto pasos largos o descendientes o subientes; y de todas estas maneras se pueden echar ynumerables diferencias.»

84 P. Cerone, *op. cit.*, p. 587: «Para aprovechar desta diversidad de passos comunes y grosseros, se tenga este aviso que contra los dos puntos de Cantollano, le damos otros dos puntos de Contrapunto (llamandolos Guía) los quales sirven para saber los dos lugares principales, sobre de que fondamos la diminucion.»

85 S. de Covarrubias, *op. cit.*, fol. 61v.

86 Ávila, «Obligación de Mauricio cantor [...] 1465, 11 de enero», *op. cit.*, p. 110. Sobre la terminología en latín véase M. Bernhard (*op. cit.*), vol. 1, p. 705-706 (*Contrapunctus diminutus*) y p. 708-709 (*Contrapunctus planus*).

por Aranda y Lusitano<sup>87</sup>) se utiliza también el sinónimo «disminuido» (Anónimo escurialense, Marcos Durán<sup>88</sup>) o su variante gráfica «diminuido» (Bermudo y Cerone<sup>89</sup>). Algunos teóricos emplean ocasionalmente otros sinónimos de «contrapunto disminuido» como «contrapunto traviado» (Aranda<sup>90</sup>), «contrapunto compuesto», «contrapunto florecido» o «contrapunto decorado» (Cerone<sup>91</sup>). Como sinónimo de «contrapunto llano», se señalan los sintagmas nominales «contrapunto desligado», o sea sin ligaduras (Aranda<sup>92</sup>), «contrapunto simple» y «contrapunto igual» (Cerone<sup>93</sup>).

Mientras Marcos Durán especifica una distinción entre «contrapunto partido» («cuando sobre un punto de canto llano damos dos especies de contrapunto») y «contrapunto disminuido» («cuando sobre un punto de canto llano pasamos inclusive de tres species adelante quantas disminuyendo bastaren en un compás»)<sup>94</sup>, otras fuentes presentan mayor

- 
- 87 M. de Aranda, *op. cit.*, fol. b7v: «Despues de entender y saber el contrapunto llano que se demuestra de un sonido a otro ygualmente con el canto llano de todos los modos, se ha de entender y saber el contrapunto diminuto el qual es de mistion de figuras diminutas y semibreves.» - V. Lusitano, *op. cit.*, fol. 17v: «Destas cuatro especies y sus descendientes usamos en contrapunto, entremetiendo algunas de las falsas para ornamento y gracia del tal contrapunto; esto es en lo diminuto aonque las tales falsas se pueden dar solas [...].»
- 88 Anónimo, *Ars cantus mensurabilis* (*op. cit.*), p. 157: «Estas reglas se guardan máxime en el contrapunto llano porque en lo disminuido según los modernos cantan, no se guardan [...]; D. Marcos Durán, *op. cit.*, fol. b4: «Item tenemos contrapunto llano, partido y disminuido. Llano es cuando a cada compás o punto de canto llano damos otro de contrapunto. Partido es cuando sobre un punto de canto llano damos dos especies de contrapunto. Disminuido es cuando sobre un punto de canto llano pasamos inclusive de tres species adelante quantas disminuyendo bastaren en un compás [...].»
- 89 J. Bermudo, *op. cit.*, fol. 129: «Ay dos maneras de contrapunto. Uno es llano, quando sobre cada punto de canto llano va otro de contrapunto [...]. El segundo contrapunto (que es dicho diminuydo) se podia llamar de semejantes el qual es en muchas maneras.» P. Cerone, *op. cit.*, p. 574: «[...] ay dos maneras de Contrapunto, Simple o Ygual, y compuesto o diminuydo [...]. El Contrapunto diminuydo o florecido es aquel adonde se passan dos, tres, quatro y mas Figuras, segun sus valores, contra a un punto de Cantollano.»
- 90 M. de Aranda, *op. cit.*, fol. e2: «[...] y danse los semibreves sincopados por que el contrapuncto sea trauado: y no desligado como el contrapuncto llano.»
- 91 P. Cerone, *op. cit.*, p. 574 y p. 576: «Quien quiere deprender a hazer Contrapunto decorado sobre Cantollano, primeramente contra cada punto ande todas las especies mas comunes [...]» - No he podido comprobar el uso de la expresión «contrapunto ligado» que según Canguilhem es empleada en el tratado de Lusitano: véase P. Canguilhem (ed.), *Chanter Sur Le Livre a la Renaissance* (*op. cit.*), p. 10.
- 92 M. de Aranda, *op. cit.*, fol. e2
- 93 P. Cerone, *op. cit.*, p. 574.
- 94 D. Marcos Durán, *op. cit.*, fol. b4.

precisión en detallar las tipologías de contrapunto disminuido. En las ordenanzas de Ávila se emplea el sustantivo «espejas de contrapunto» para indicar la cantidad de combinaciones que se pueden cantar sobre cada punto de canto llano, «dupla e tripla e quádrupla e sesquinona e sesquiáltera e sesquioctava, en que consiste toda la diminución del contrapunto ordinario diminuto», añadiendo al final «el contrapunto de [prolación] mayor que se dice de tres mínimas<sup>95</sup>». En su tratado manuscrito, Lusitano refleja la misma metodología en la enseñanza del contrapunto disminuido que puede presentar «dos figuras sobre una», «cuatro mínimas sobre una breve», «ocho semimínimas sobre una breve», «tres semibreves sobre el canto llano a modo de proporción», «seis mínimas sobre un compás», doce «semimínimas a modo de proporción<sup>96</sup>». Las tipologías de pasos empleados determinan diferentes «maneras de contrapunto», como el contrapunto «de pasos semejantes», de «pasos ymitados», de «pasos largos», de «pasos fugados» o de «paso forçado» o «sincopado<sup>97</sup>». Cuando el cantor mezcla con más libertad el número y los valores de las notas, así como las tipologías de pasos («diferencias de pasos»), Lusitano emplea la expresión «contrapunto mixto<sup>98</sup>».

También Bermudo distingue entre «contrapunto dimynuido» o «contrapunto de semejantes», que puede ser «de máximas, de longos, de breves syncopados, de semibreves, de mínimas, de semimínimas», «de proporción sesquialtera» (tres semibreves o seis mínimas sobre una breve), de «proporción sesquioctava» («nueve semimínimas contra el breve») y los «contrapuntos mixtos de todos los sobredichos puntos<sup>99</sup>». El «contrapunto mixto» y «el contrapunto de semejantes» son también llamados por Bermudo respectivamente «contrapunto libertado» y «contrapunto forzoso», expresión que no hay que confundir con «contrapunto de paso forzoso», empleada en la *Declaración* con la misma acepción que tiene en el tratado de Lusitano<sup>100</sup> (véase p. 151). El

95 Ávila, «Obligación de Mauricio cantor [...] 1465, 11 de enero», *op. cit.*, p. 110.

96 V. Lusitano, *op. cit.*, fol. 19-34v.

97 *Ibid.* fol. 24v-28v, 30-30v, 36.

98 *Ibid.* fol. 36: «De proporcion puede aon ser el contrapunto mixto, scilicet de pasos ymitados y largos, y de otra proporción, y de algunos pasos diminutos, la cual manera de contrapunto, como ya es dicho, es muy galana y de ombre suficientes.»

99 J. Bermudo, *op. cit.*, fol. 129 y 134.

100 *Ibid.* fol. 133v: «Ay contrapunto forçoso y libertado. Forçoso llamo al que se haze de puntos semejantes, conviene a saber de longos, breves, semibreves, minimas o semiminimas. El contrapunto libertado es hecho de todos los dichos puntos.»

contrapunto «de breves syncopadas» mencionado por Bermudo pertenece a la amplia tipología de «[contrapunto] sincopado» (de longas, breves, semibreves y mínimas) al que Lusitano dedica 32 ejemplos musicales<sup>101</sup>.

Otros teóricos se alejan de la taxonomía del contrapunto disminuido ilustrada por Lusitano y Bermudo. Para Aranda las tipologías del contrapunto diminuto «el qual es de mistion de figuras diminutas y semibreves», dependen de las características del canto llano y pueden ser «sobre canto llano en semibreves», «sobre el canto llano en breves binarias» y «sobre el canto llano en breves ternarias<sup>102</sup>». Montanos presenta un caso aparte, ya que no distingue entre contrapunto llano, disminuido y mixto como otros autores, sino que detalla diferentes «maneras de contrapunto»: nota contra nota («primera manera de contrapunto»), «dos figuras» contra cada punto de canto llano («segunda manera de contrapunto»), «cuatro figuras con cada punto de canto llano» («tercera manera de contrapunto» o «primera diminución»), «ocho figuras al compás» («segunda diminución»)<sup>103</sup>. Cerone, que define el «contrapunto diminuido o florecido» como «aquel adonde passan dos, tres, quatro y más Figuras, según sus valores, contra a un punto de Cantollano», después de enseñar algunos ejemplos de contrapunto llano, se dedica a ilustrar directamente el «contrapunto mixto<sup>104</sup>». Además, recomienda a los contrapuntistas noveles que empiecen cantando «contrapunto simple o yugal», para después pasar a la «segunda manera» («dos puntos contra cada punto de canto llano»), y sucesivamente usar «algunas semimínimas [...]», «mínimas» o «corcheas<sup>105</sup>».

Algunos autores clasifican el contrapunto a dos voces también en base al ámbito vocal del contrapuntante con respecto al canto llano. Bermudo distingue entre «contrapunto de tiple», «contrapunto de contra» y «contrapunto mixto» dependiendo de si el contrapunto va por arriba del canto llano, por debajo o alterna las dos maneras<sup>106</sup>. Montanos y Cerone usan la expresión «contrapunto de voces iguales» cuando el canto llano es entonado por la voz más aguda «y en comun el Contrapunto anda mas bajo<sup>107</sup>».

101 V. Lusitano, *op. cit.*, fol. 31-34v.

102 M. de Aranda, *op. cit.*, fol. b7v.

103 F. de Montanos, *op. cit.*, libro III, fol. 4, 4v, 5v, 8v.

104 P. Cerone, *op. cit.*, p. 575 -582.

105 *Ibid.*, p. 576.

106 J. Bermudo, *op. cit.*, fol. 132v.

107 F. de Montanos, *op. cit.*, libro III, fol. 20v. P. Cerone, *op. cit.*, p. 591.

A partir de mediados del siglo XVI, en algunas fuentes como los tratados de Lusitano, Montanos y Ortiz o el *Directorio de coro* (ca. 1581-1609) de Juan Pérez que describe el ordenamiento litúrgico musical en la catedral de Sigüenza, se utiliza la expresión «contrapunto suelto» para indicar en general el contrapunto a dos voces en contraposición al «contrapunto concertado<sup>108</sup>»: efectivamente en el contrapunto suelto el cantor es libre de improvisar sobre el canto llano sin estar atado (como indica Covarrubias, una «cosa suelta» es «la que no está atada<sup>109</sup>») a otros contrapuntantes, tal y como ocurre en el «contrapunto concertado» a tres o más voces, también llamado «contrapunto de concierto» o «contrapunto a concierto», donde los cantores que improvisan sobre el canto llano tienen que coordinarse entre sí<sup>110</sup>.

#### CONTRAPUNTO CONCERTADO Y SIN CONCIERTO

La expresión «contrapunto concertado», que se refiere a la improvisación simultánea de dos o más cantores sobre un *cantus firmus*, aparece por vez primera en la *Sumula* de Marcos Durán (ca. 1503-1505). Es significativo que este autor no presente el «contrapunto concertado a dos o tres o quattro voces» en el Capítulo III «Quantas maneras hay de contrapunto» donde describe solamente el «contrapunto llano, partido y disminuido», sino que lo menciona en el Capítulo IV «De las reglas

108 V. Lusitano, *op. cit.*, fol. 43; D. Ortiz, *op. cit.*, fol. 30; F. de Montanos, *op. cit.*, libro IV, fol. 27; J. Pérez, *op. cit.*, vol. IV, fol. 371v: «La capilla ha de responder en las primeras Vísperas al Deus in adjutorium en Canto de Órgano, y echar contrapunto suelto en 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 la Magnificat.»

109 S. de Covarrubias, *op. cit.*, fol. [636v].

110 La primera definición de la expresión «contrapunto suelto» en contraposición a «contrapunto a concierto» es bastante tardía y se encuentra en P. Nassarre. *Escuela Música según la práctica moderna [...] Segunda parte*, Zaragoza, Herederos de Manuel Román, 1723, p. 141: «Dividese el *Contrapunto*, en *Contrapunto suelto*, y en *Contrapunto a concierto* [...]. El distinguirse llamándose el uno *suelto*, y el otro *a concierto* es, porque el *suelto* no tiene precision: pues tan solamente la voz que va sobre el *Canto Llano*, no haze más que formar las consonancias con él [...]. Llámense *Contrapuntos a concierto*, las composiciones a tres sobre *Canto Llano*, por la precision con que van ordenadas las voces; pues a mas de usar las especies perfectas de el modo que en el otro, tiene la de imitarse una voz a otra, y como qualquiere de ellas ha de concertar, no solo con el *Canto Llano*, sino es una con otra, ya en las especies consonantes, ya en las ligaduras, y ya en las imitaciones, por esso se llaman con propiedad *Contrapuntos a concierto* semejantes composiciones.»

universales para todos los contrapuntos [...]<sup>111</sup>». En el mismo capítulo, al comentar la regla de «comenzar y acabar contrapuntando solo en especie perfecta», Durán afirma que «si hay dos contrapuntantes o más, no se guarda esta regla, salvo aguardarse concertadamente unos a otros según adelante se afirma en la composición<sup>112</sup>». Por lo tanto, según Marcos Durán, los procesos inherentes al contrapunto concertado pertenecen al ámbito de la «composición de toda la armonía» que él explica mediante el uso de tablas de consonancias verticales<sup>113</sup> y su esencia reside en el hecho de que los contrapuntantes tienen que ponerse de acuerdo previamente («aguardarse concertadamente») para poner en práctica estos procesos simultáneamente. Del Puerto y Tovar no emplean la expresión «contrapunto concertado», aunque las reglas que describen para la «composición de diversas boces o sones» (Tovar), para «componer a tres voces» y «para echar los contras altos» (del Puerto), están concebidas tanto para el contrapunto como para la composición de canto de órgano<sup>114</sup>.

Aranda es el único teórico que emplea además de «contrapunto concertado», el sinónimo «contrapunto en armonía<sup>115</sup>», subrayando así el aspecto vertical del proceso de improvisación-composición («[...] assi para contrapunto concertado como para poder componer<sup>116</sup>») tal y como hace Marcos Durán. Aranda enseña «cuatro maneras de contrapunto en armonia» explicando diferentes esquemas de intervalos que cada voz tiene que realizar sobre el canto llano «para recto concierto y conocimiento unas voces de otras<sup>117</sup>»: la primera, segunda y cuarta manera son a tres voces y el canto llano es puesto respectivamente en el Bajo, Tenor y Tiple; la tercera manera de contrapunto es a cuatro voces y el canto llano se encuentra en el Tenor<sup>118</sup>.

111 D. Marcos Durán, *op. cit.*, fol. b4v: «para cantar contrapunto concertado a dos o tres o quattro voces, has de mirar que no se toque una boz con otra en especie falsa [...]»

112 *Ibid.*, fol. b4v.

113 D. Marcos Durán, *op. cit.*, fol. b5v-b6.

114 D. del Puerto, *op. cit.*, fol. b2v-b3; F. Tovar, *op. cit.*, fol. 35-35v.

115 M. de Aranda, *op. cit.*, fol. c4v.

116 *Ibid.*, fol. e3v.

117 *Ibid.*, fol. e3: según las palabras de Aranda los «intervalos principales» explicados para cada manera constituyen un esquema que puede ser variado. «[...] y los intervalos después de los principales que ponemos que se pueden formar son para que las voces se estiendan a mas contrapunto.»

118 *Ibid.*, fol. c4v-c7v.

Al explicar «como se puede cantar en concierto dos y tres y quattro y mas contrapuntantes», Lusitano remarca la importancia del acuerdo previo entre los cantores ya que «[...] concertar apenas se haze bien de improviso, por abiles que sean [los cantores], y conviene que se conoscan para saber el uno los terminos del otro, por que mas facilmente se concierten<sup>119</sup>». Lusitano es el autor que con más detalles indica las diferentes tipologías de contrapunto concertado en base a las voces que tienen que concertar entre sí para improvisar sobre el canto llano: «concierto de tiple y alto» sobre bajo o sobre tiple, «concierto de tiple y tenor» sobre bajo, «concierto de tiple y baxo» sobre tenor, «concierto de alto y baxo», «concierto de dos altos» sobre bajo o sobre tiple, «concertado a quattro», «concierto a cinquo<sup>120</sup>». Según Bermudo, el contrapunto concertado es «quando dos cantores sobre un canto llano hazen de improviso musica concertada», aunque en otro pasaje del tratado afirma que puede ser «a tres y a quattro bozes<sup>121</sup>». También para Bermudo lo más importante para cantar contrapunto concertado, además de practicar la composición de canto de órgano, ya que básicamente se trata de «composición de improviso», es «que los cantores se cognoscan, y sepa el uno los terminos que el otro tiene en hechar contrapuntos para que lo sepa aguardar y seguir en los passos que le diere<sup>122</sup>». Tanto Montanos como Cerone enseñan el contrapunto concertado, que es «quando diferentes partes hazen Contrapunto<sup>123</sup>», mediante el uso de los «pasos largos generales» explicados para el contrapunto a dos voces<sup>124</sup>. Según Santa María, para «tañer a concierto» o sea «ordenando y concertando todas las voces unas con otras», el tañedor tiene que «yimaginar y hazer cuenta que las quattro voces son quattro hombres de buena razon, de los quales cada uno en particular habla quando deue hablar, y callar quando deve callar, y responder quando deve responder<sup>125</sup>».

Las definiciones que encontramos en el diccionario de Covarrubias del verbo «concertar» («lo mismo que componer, ajustar, acordar. *Lat[ine] componere*»), del sustantivo «concierto» («acuerdo composición, avenencia, consonancia») y de la expresión «ir concertados o de concierto» («ir ya

119 V. Lusitano, *op. cit.*, fol. 38v.

120 *Ibid.* fol. 39-44v.

121 J. Bermudo, *op. cit.*, fol. 129v y fol. 134.

122 *Ibid.*, fol. 134.

123 P. Cerone, *op. cit.*, p. 592.

124 F. Montanos, *op. cit.*, libro III, fol. 17v; P. Cerone, *op. cit.*, p. 592.

125 T. de Santa María, *op. cit.*, libro II, fol. 63.

prevenidos y comunicados de lo que han de hacer») reflejan todas las características del contrapunto concertado explicadas en los tratados, aunque el significado del «concierto» como acuerdo previo entre los contrapuntantes parece tener el peso mayor<sup>126</sup>. Efectivamente, todos los autores que enseñan técnicas básicas de contrapunto concertado explican cómo los cantores pueden coordinarse entre sí: Marcos Durán usando tablas de consonancias, Aranda mediante el uso de secuencias de intervalos fijos entre las voces, Lusitano escogiendo previamente estructuras en décimas paralelas con respecto al *cantus firmus*, Montanos y Cerone mediante el uso coordinado de los pasos de contrapunto. Sin embargo, tal y como relata Cerone, los cantores pueden improvisar contrapunto a más voces también «sin concierto»:

Y por dezir verdad, el hazer el Contrapunto sobre Cantollano sin concierto, y de la manera, que oyendia se accostumbra hazer en las Capillas, produze un ciertoque de mal effeto; y aveces tanto, que el sentirle es cosa odiosa y de mucha risa<sup>127</sup>.

Es probable que en este pasaje Cerone no esté criticando a los que no saben cantar adecuadamente contrapunto concertado, sino que describe una praxis efectivamente practicada en las capillas musicales donde los cantores, sin considerar lo que hacían los demás contrapuntantes («sin concierto»), improvisaban directamente sobre el canto llano: según Canguilhem la expresión «contrapunto suelto a la folía» que aparece únicamente en el *Directorio* de Juan Pérez tendría un significado análogo<sup>128</sup>. Esta expresión es aparentemente enigmática y de étimo incierto, ya que resulta difícil asociar el término «folía» con alguna praxis de contrapunto<sup>129</sup>. Sin embargo, una revisión paleográfica del Volumen I del *Directorio* nos ha permitido comprobar cómo la expresión «contrapunto suelto a la folía» es el resultado de una interpretación equivocada del manuscrito y que la expresión empleada por Juan Pérez es en realidad «contrapunto suelto a la folla<sup>130</sup>». Podemos entender así el significado

126 S. de Covarrubias, *op. cit.*, fol. 63.

127 P. Cerone, *op. cit.*, p. 593.

128 P. Canguilhem, *L'Improvisation polyphonique à la Renaissance*, *op. cit.*, p. 170-171.

129 G. Fiorentino, «*Folia*»..., p. 1-14.

130 La expresión «contrapunto suelto a la folía» normalmente empleada por los musicólogos en la actualidad, fue utilizada por Jambou en las primeras investigaciones sobre el *Directorio*, principalmente basadas en la transcripción de los folios 367v-416v del IV

de la expresión gracias a la definición del término «folla» proporcionada por Covarrubias: «[...] llamamos la folla 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<sup>131</sup>». El «contrapunto suelto a la folla» sería por tanto un contrapunto «sin orden ni concierto» donde más cantores improvisan sin tener en cuenta lo que hacen los demás (contrapunto «a la folla»), cada uno basándose exclusivamente en el canto llano (contrapunto «suelto»), a diferencia de lo que ocurre en el contrapunto concertado.

El *Directorio* de Juan Pérez constituye también la primera fuente de otro término de étimo incierto, «varillas de contrapunto», que aparecerá con frecuencia en los documentos normativos a partir del siglo XVII (en la forma «varillas» o «varetas») en relación con la interpretación de los salmos:

[...] En todos los cantos llanos de himnos, antífonas, salmos, responsos, introitos, graduales, aleluyas, ofertorios, sanctus, agnus y comunicanda [...] (no habiendo contrapunto o canto de órgano) está obligado el sochante y es su oficio llevar el compás, aunque sobre los salmos echen varillas de contrapunto, como se hace en los días solemnes [...]<sup>132</sup>.

Según fuentes más tardías la expresión se refiere a una sencilla interpretación del salmo por intervalos paralelos, praxis que se originó probablemente de las técnicas de improvisación relacionadas con el fabordón<sup>133</sup>. En otra sección del *Directorio* de Juan Pérez para indicar la improvisación sobre los salmos «en los días solemnes» en lugar de «varillas de contrapunto» se emplea «contrapunto *ad placitum*», expresión

volumen del manuscrito. Sin embargo, Suárez-Pajares, que estudió el *Directorio* basándose en el volumen I (una versión anterior del volumen IV), transcribió la misma expresión correctamente como «contrapunto suelto a la folla». Cfr. L. 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*, nº 6, vol. 1, 1983, p. 271-298; J. Suárez Pajares, *La música en la catedral de Sigüenza, 1600-1750*, Madrid, ICCMU, 1998. Agradezco enormemente al profesor Suárez-Pajares su disponibilidad y amabilidad en ayudarme a despejar las dudas sobre la expresión en cuestión.

131 S. de Covarrubias, *op. cit.*, fol. 410v.

132 J. Pérez, *op. cit.*, vol. I, fol. 19v.

133 Véase G. Fiorentino, «“Cantar por uso” and “cantar fabordón”: the unlearned Tradition of oral Polyphony in Renaissance Spain (and beyond)», *Early Music*, nº 43, vol. 1, 2015, p. 23-35.

que revela cómo también las varillas eran consideradas una tipología de contrapunto «sin concierto» («*ad placitum*»)<sup>134</sup>.

#### CONTRAPUNTO SOBRE CANTO DE ÓRGANO, CONTRAPUNTOS COMUNES Y ARTIFICIOSOS

Además de improvisar sobre canto llano, los cantores podían improvisar contrapunto sobre una o más voces escritas en notación mensural («canto de órgano»). Aunque esta tipología de contrapunto, llamada por Tinctoris «*contrapunctus super figuratum cantum*<sup>135</sup>» era difundida anteriormente, la expresión «contrapunto sobre canto de órgano» aparece en las fuentes en castellano solo a partir de mediados del siglo XVI. Por ejemplo, en las actas capitulares de la catedral de Sevilla redactadas el día 11 de septiembre de 1551 leemos cómo Francisco Guerrero tenía que enseñar a los seises «contrapunto ansí sobre canto llano como sobre canto de órgano<sup>136</sup>». Lusitano dedica a esta materia un capítulo entero de su tratado con ejemplos sobre una, dos y tres voces de canto de órgano<sup>137</sup>. La expresión es empleada también en los tratados de Santa María, Bermudo, Montanos y Cerone<sup>138</sup>.

Solamente los cantores más expertos podían cimentar su interpretación en las tipologías más difíciles de contrapunto manejando las que Lusitano y Bermudo llaman «habilidades [de contrapunto]<sup>139</sup>». Cerone es el autor que de manera más sistemática clasifica las tipologías de contrapunto según el nivel de dificultad, dedicando los libros VIII y IX de su tratado respectivamente al «Contrapunto choral o común, [...] que se usa en las Capillas» y a los «Contrapuntos artificiosos y doctos que se suelen hacer en los exercicios y recreaciones musicales<sup>140</sup>». Al «contrapunto

134 J. Pérez, *op. cit.*, vol. IV, fol. 371v-372: «De las fiestas de primera clase [...] Asimesmo han de echar contrapunto *ad placitum* sobre algunos versos de los salmos y podranlo echar también sobre el cantollano de las antífonas. Y por esta razón en semejantes fiestas y solemnidad ha de tener cuidado el Sochantre de entonar ansí antífona como salmos en tono moderado y grave.»

135 J. Tinctoris, *op. cit.*, libro II, cap. 22.

136 Véase por R. Stevenson, *La Música en la Catedral de Sevilla, 1478-1606. Documentos para su estudio*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1985, p. 38.

137 V. Lusitano, *op. cit.*, fol. 48v-57.

138 T. de Santa María, *op. cit.*, fol. 122; J. Bermudo, *op. cit.*, fol. 129-129v; P. Cerone, *op. cit.*, p. 593-594; F. Montanos, *op. cit.*, libro III, fol. 25v.

139 Véase P. Canguilhem (ed.), *Chanter Sur Le Livre a la Renaissance (op. cit.)*, p. 16-21.

140 *Ibid.*, fol. 2 (antes de la paginación): «Los libros que se contienen en este tractado.»

común» pertenecen las tipologías más sencillas de «contrapunto a dos bozes» tanto «simple» como «diminuydo» sobre canto llano, así como el «contrapunto de bozes iguales<sup>141</sup>» (véase p. 150-152); por lo general se trata de contrapunto sin imitación, aunque Cerone enseña en este capítulo el «Modo común de hacer las Fugas sobre Cantollano», donde la voz improvisada imita el *cantus firmus* al unísono, en tercera, cuarta o quinta<sup>142</sup>. Al «contrapunto común» pertenecen también las tipologías más sencillas de «contrapunto concertado» a tres voces sin imitación y el «contrapunto sobre canto de órgano» a dos voces<sup>143</sup>.

Los «contrapuntos artificiosos», generalmente objeto de examen en las oposiciones a maestro de capilla («exercicios musicales») son prerrogativa de los «doctos y preminentnes Contrapuntantes<sup>144</sup>». A estas categorías pertenecen los contrapuntos a dos voces «sin dissonancias», «sin Terceras», «sin Quintas», «sin Sextas», «sin Octava», «en número Ternario» (de proporción) o los «Contrapuntos de un solo paso» que Lusitano y Bermudo llaman «Contrapunto de paso forçoso<sup>145</sup>». Entre los «contrapuntos artificiosos» Cerone incluye también los contrapuntos a dos voces «sobre Cantollano o de Órgano» donde es posible repetir («replicar») la melodía improvisada a un intervalo diferente (por ejemplo, «Contrapunto que se puede replicar en Tercera», «Contrapunto que se puede replicar en Octava grave», «Contrapunto que se puede replicar en Octava, Dezena y en Dozena grave...») o transportando también el *cantus firmus* (por ejemplo «Contrapunto que en la réplica queda firme y el Cantollano canta una Quinta mas en alto», «Contrapunto el qual en la replica se puede abaxar una Tercera, subiendo una Quinta al Cantollano...»)<sup>146</sup>. La última parte del Libro IX está dedicada a los contrapuntos concertados «sobre Cantollano o sobre Canto de Órgano» donde las dos voces que improvisan sobre el *cantus firmus* se imitan realizando una «fuga» o canon («[...] siguiendo una voz a otra en Fuga») al unísono, a la cuarta, a la quinta o a la octava<sup>147</sup>. Lusitano es el teórico que con más detalles explica como «hacer algunas fugas», dedicando

141 *Ibid.*, p. 565-591.

142 *Ibid.*, p. 592.

143 *Ibid.*, *op. cit.*, p. 592-594.

144 *Ibid.*, *op. cit.*, p. 595.

145 *Ibid.*, *op. cit.*, p. 595-597.

146 *Ibid.*, *op. cit.*, p. 597-604.

147 *Ibid.*, *op. cit.*, p. 604-607.

a esta técnica 32 ejemplos musicales<sup>148</sup>. «Del modo de hazer fugas» a distancia de cuarta, quinta u octava constituye también uno de los temas centrales del contrapunto instrumental para improvisar fantasías, aunque en este caso las voces improvisadas no están vinculadas a un *cantus firmus*<sup>149</sup>. Las otras «habilidades» mencionadas por Bermudo y Lusitano o en las actas capitulares inherentes a las oposiciones a maestros de capilla, como por ejemplo improvisar una cuarta voz sobre tres de canto de órgano, adaptar *ex tempore* la melodía de un villancico a una obra polifónica, improvisar simultáneamente dos o tres voces cantando una y señalando las demás en la mano guidoniana, indican el nivel de complejidad que podían tener los «contrapuntos artificiosos» practicados en el Renacimiento<sup>150</sup>.

## CONCLUSIONES

Entre los teóricos que proporcionan una definición de contrapunto, algunos (Esteban, Marcos Durán, Montanos y Cerone) se centran en la explicación etimológica del término, mientras otros (Tovar, Aranda y Bermudo), subrayan el carácter improvisado o no escrito de este arte. Otros (el anónimo escurialense, del Puerto, Bizcargui, Lusitano) no dan una definición del término: sin embargo, también en estos casos, leyendo los contenidos de los tratados resulta evidente que en el léxico en castellano de los siglos XV-XVI el sustantivo «contrapunto» se refiere siempre a un proceso realizado «de improviso» o «de memoria», manteniendo así el significado literal del término latín *contrapunctus* tal y como es definido por Tinctoris («*At istum quem mentaliter conficimus, absolute contrapunctum nos vocamus*<sup>151</sup>»). El léxico castellano se diferencia así respecto de otras tradiciones, como la italiana donde para indicar el arte improvisado, sobre todo a partir de mediados del siglo XVI, se tiende a especificar

148 V. Lusitano, *op. cit.*, fol. 44v-61.

149 T. de Santa María, *op. cit.*, fol. 64-69.

150 V. Lusitano, *op. cit.*, fol. 49v; J. Bermudo, *op. cit.*, fol. 129-129v. Véase P. Canguilhem (ed.), *Chanter Sur Le Livre a la Renaissance* (*op. cit.*), p. 16-21.

151 J. Tinctoris, *op. cit.*, libro II, cap. 20.

*contrappunto alla mente*, o la francesa donde se prefiere utilizar la expresión verbal *chanter sur le livre* en lugar de algún sustantivo derivado de *contrapunctus*.

En los tratados y documentos normativos del siglo xv escritos en España, el sustantivo «contrapunto» se refiere al contrapunto a dos voces, que puede ser llano o disminuido. Sin embargo, a partir de los primeros años siglo xvi los teóricos describen otras tipologías de contrapunto, cuya cantidad y diversificación van creciendo con el paso de las décadas. El impresionante desarrollo del léxico del contrapunto a lo largo del siglo xvi, que alcanza su punto álgido con los tratados de Lusitano, Bermudo, Montanos y Cerone, es paralelo al alejamiento, desde el punto de vista conceptual, teórico, práctico y semántico, entre «arte de contrapunto» y «arte de composición», lo que llevará también a la especialización del cantor en las figuras del contrapuntante (o contrapuntista) y del compositor.

Es difícil establecer si la gran variedad de tipologías de contrapunto descritas en el tratado de Lusitano a mediados del siglo xvi con respecto a tratados anteriores (en el de Aranda de 1537 solo se enseñaban «cuatro maneras de contrapunto en armonía») se debe a un florecimiento de técnicas y praxis de improvisación en las capillas musicales o a la voluntad de este teórico de describir con más precisión el arte de contrapunto. De todas formas, la detallada taxonomía del contrapunto que aparece en los tratados (sobre todo a partir de mediados del siglo xvi) nos permite aclarar muchos aspectos relativos a la enseñanza y las praxis de polifonía improvisada practicada en las capillas musicales. De hecho, la variedad léxica de los tratados es raramente reflejada en los documentos normativos y libros de ceremonial, aunque por otro lado tenemos también ejemplos opuestos, como el *Directorio* de Juan Pérez donde aparecen expresiones y tipologías de contrapunto («contrapunto suelto a la folla», «varillas de contrapunto») que no se mencionan en los tratados.

También el lenguaje relacionado con los aspectos más técnicos del contrapunto sufre unos cambios significativos a lo largo del Renacimiento: desde una concepción del contrapunto basada en consonancias verticales visualizadas directamente sobre el canto llano mediante la técnica del «contrapunto de viso» o en la mano guidoniana mediante el aprendizaje de las «gamas de contrapunto» (manuscrito escurialense, Marcos Durán, del Puerto, Bizcargui, Tovar) se pasa a una concepción más horizontal

basada en el aprendizaje y aplicación de esquemas de intervalos fijos (Aranda y Lusitano) o de los diferentes «pasos de contrapunto» (Lusitano, Bermudo, Montanos y Cerone).

La terminología empleada en los tratados y los criterios de clasificación del contrapunto pueden variar no solo según la época sino también dependiendo del autor. De hecho, no existen dos textos donde el contrapunto sea explicado o clasificado de la misma manera y la razón de ello es aclarada por Bermudo cuando afirma que «cada uno de los maestros tiene su modo de enseñar Contrapunto<sup>152</sup>». Seguramente debido a su relación con la oralidad, el léxico en castellano del «arte de contrapunto» resulta ser particularmente amplio, multiforme, diversificado y cambiante con respecto al léxico de otras artes, reflejando técnicas y tradiciones locales diferentes.

Giuseppe FIORENTINO  
Universidad de Cantabria

---

152 J. Bermudo, *op. cit.*, fol. 133.