

CONTRAPUNTO IMPROVISADO Y LITURGIA EN LA ESPAÑA DE FINALES DEL RENACIMIENTO: EL DIRECTORIO DE CORO DE JUAN PÉREZ

Giuseppe FIORENTINO

Universidad de Cantabria

ORCID iD: 0000-0001-6832-4034

RESUMEN: En la España del Renacimiento, el contrapunto improvisado constituía un recurso normalmente empleado en la liturgia. Los tratados de los siglos XV y XVI nos proporcionan una idea bastante clara sobre las tipologías de polifonías no escritas que se practicaban en la época. Sin embargo, resulta a veces difícil establecer las características del contrapunto improvisado que efectivamente se practicaba en las capillas musicales o cuáles eran los momentos de la liturgia en los que se improvisaba polifonía. Mientras los estatutos, las consuetas y las actas capitulares de los siglos XV y XVI transmiten una información fragmentaria y poco sistemática sobre el uso de las polifonías no escritas en la liturgia, a partir de finales del siglo XVI encontramos unas tipologías de libros de ceremonial mucho más completas. Se trata de documentos como el Directorio de coro de Juan Pérez, escrito para la Catedral de Sigüenza, donde se detalla información valiosísima sobre el desarrollo de la liturgia y las praxis de improvisación polifónica. En esta contribución, examinando los contenidos del Directorio de Pérez, se estudiará el uso práctico del contrapunto improvisado en la Catedral de Sigüenza hacia finales del Renacimiento. Además, se examinarán más en detalle dos tipologías de contrapunto que se mencionan por primera vez en este documento: el «contrapunto suelto a la folla» y las «varillas» o «varillas de contrapunto».

PALABRAS CLAVE: contrapunto improvisado, liturgia, Catedral de Sigüenza, Juan Pérez.

IMPROVISED COUNTERPOINT AND LITURGY IN LATE RENAISSANCE SPAIN: JUAN PÉREZ'S DIRECTORIO DE CORO

ABSTRACT: In Renaissance Spain, improvised counterpoint was customarily used during the liturgy. Musical treatises from the 15th and 16th centuries describe in some detail the main typologies of unwritten polyphonies that were usually practiced in that age. Nevertheless, establishing the characteristics of the counterpoint, which was actually improvised in chapels, and when unwritten polyphony was normally performed, can be a difficult task in some cases. While *consuetas*, *estatutos* and chapter acts from the 15th and 16th centuries usually transmit fragmented and unsystematic information about the use of unwritten polyphony during the liturgy, from the end of the 16th century we find a much more complete typology of ceremonial books, such as the *Directorio de coro* written by Juan Pérez for the Sigüenza Cathedral. In this source, a considerable amount of valuable details about the organization of the liturgy and the praxis of improvised counterpoint are described. This contribution

is focused on the practical use of unwritten polyphonies at the Sigüenza Cathedral according to the contents of Perez' *Directorio*. Besides, particular attention will be paid to two typologies of counterpoint that are mentioned for the first time in this source: «contrapunto suelto a la folla» and «varillas de contrapunto».

KEYWORDS: improvised counterpoint, liturgy, Sigüenza Cathedral, Juan Pérez.

INTRODUCCIÓN

Siguiendo una tradición que tiene sus raíces en la Edad Media y que se fue consolidando y desarrollando a lo largo de todo el Renacimiento, en las festividades más importantes, además de interpretar polifonía escrita en notación mensural, o «canto de órgano», los cantores de las capillas solían «echar» contrapunto sobre algunos cantos llanos del Propio de la Misa y de las Horas más importantes¹. Mientras los tratados de los siglos XV y XVI nos proporcionan una idea bastante clara sobre las tipologías de polifonías no escritas que se practicaban en la época, los estatutos, las consuetas y las actas capitulares de las instituciones catedralicias transmiten una información fragmentaria y poco sistemática sobre el uso de las polifonías no escritas en la liturgia. Como consecuencia, resulta a veces difícil establecer las características del contrapunto improvisado que efectivamente se practicaba en las capillas musicales o cuáles eran los momentos de la liturgia en los que se improvisaba polifonía². Con respecto a ceremoniales anteriores, el *Directorio de coro* redactado por el sochantre Juan Pérez entre finales del siglo XVI y comienzos del siglo XVII para la Catedral de Sigüenza constituye una excepción ya que presenta numerosos detalles sobre el uso y las praxis de la polifonía improvisada en la liturgia³.

El *Directorio* de Pérez, fuente de primordial importancia para el estudio de la liturgia y del ceremonial en las catedrales españolas entre finales del Renacimiento y comienzos del período barroco, ha sido estudiado con cierta profundidad por Louis Jambou en un artículo sobre la capilla de música de la Catedral de Sigüenza en el siglo XVI y por Javier Suárez-Pajares en el ámbito de una investigación más amplia sobre la vida musical de esta catedral en el siglo XVII⁴. Juan Pérez estuvo

¹ Sobre el contrapunto improvisado en el Renacimiento español, véanse CANGUILHEM, Philippe. «Singing Upon the Book According to Vicente Lusitano». *Early Music History*, 30 (2011), pp. 55-103; FIORENTINO, Giuseppe. «*Folia*. El origen de los esquemas armónicos entre tradición oral y transmisión escrita». Kassel, Reichenberger, 2013; FIORENTINO, Giuseppe. «“Con ayuda de Nuestro Señor”: Teaching Improvised Counterpoint in Sixteenth-Century Spain». *New Perspectives on Early Music in Spain*. Tess Knighton y Emilio Ros-Fábregas (eds.). Iberian Early Music Studies, 1. Kassel, Reichenberger, 2015, pp. 356-379; GALÁN GÓMEZ, Santiago. *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; FIORENTINO, Giuseppe. «Oral Traditions and Unwritten Music from the Time of the Catholic Monarchs». *A Companion to Music in the Time of Ferdinand and Isabel*. Tess Knighton (ed.). Leiden, Brill, 2017, pp. 504-548.

² Cf. FIORENTINO, Giuseppe. «Las polifonías improvisadas en los libros de ceremonial: problemáticas, terminologías y prácticas en la España del Renacimiento». *Poder, identidades e imágenes de la ciudad: música y libros de ceremonial religioso en España (siglos XVI-XIX)*. María José de la Torre Molina y Alicia Carmen Marchant Rivera (eds.). Madrid, Síntesis, 2019, pp. 79-108.

³ Sigüenza, Archivo de la Catedral, *Directorio de coro*, I-IV.

⁴ 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*, 6, 1 (1983), pp. 271-298; y SUÁREZ-PAJARES, Javier. *La música en la Catedral de Sigüenza, 1600-1750*, 2 vols. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1998.

al servicio de la Catedral de Sigüenza a partir del año 1581 hasta su fallecimiento en 1622⁵. En su testamento, redactado en 1611, Pérez menciona su «directorio de coro y diario», dividido en tres tomos, «el primero Dominical, el segundo Santoral y el tercero de difuntos», legándolo al cabildo de la catedral y afirmando que empezó a redactarlo treinta años antes, o sea, desde que comenzó su trabajo al servicio de la Catedral de Sigüenza⁶: en el archivo de la catedral se conservan los tres tomos del *Directorio*, más un cuarto volumen que es copia del primero⁷. En los folios 367v-404r del primer tomo (y del cuarto tomo, que tiene foliación casi idéntica al primero), Juan Pérez elaboró un «tratado» donde se concentra toda la información relativa al uso de la polifonía y de la música instrumental para las tres principales clases de solemnidades –fiestas *duplex* de Primera, Segunda y Tercera clase–, para las Misas sabatinas de Nuestra Señora y las Misas dominicales; en el caso de las fiestas móviles –como Cuaresma, Semana Santa, la Ascensión de Nuestro Señor o la fiesta del SS. Sacramento– y de las fiestas «de todo el año», se detalla la conformidad de cada festividad con las tres categorías principales y se describen las variantes y particularidades de festividades específicas: de esta manera es posible tener una idea bastante precisa sobre el uso del contrapunto improvisado a lo largo de todo el año litúrgico. Debido a la cantidad de detalles proporcionados, esta sección del *Directorio* constituye una fuente particularmente valiosa para investigar las praxis de contrapunto improvisado y sus funciones dentro de la liturgia.

En esta contribución, se estudiará el primer tomo del *Directorio* de Juan Pérez con los siguientes objetivos⁸: 1) averiguar las tipologías de contrapunto improvisado normalmente empleadas en la Catedral de Sigüenza; 2) aclarar los detalles de las praxis de improvisación; y 3) establecer el papel y las funciones del contrapunto dentro de la liturgia y del ceremonial.

1. LAS TIPOLOGÍAS DE CONTRAPUNTO EN EL DIRECTORIO DE JUAN PÉREZ

¿Qué clases de contrapunto se mencionan en el ceremonial de Pérez? Antes que nada, el contrapunto suelto y el contrapunto concertado, tipologías de contrapunto improvisado largamente empleadas a lo largo de todo el siglo XVI y explicadas con más o menos detalles en todos los tratados de contrapunto de la época. Sobre el canto llano entonado en valores iguales (generalmente de la duración de *semibrevis* o de *brevis*) podían «echar contrapunto» uno o más cantores: expresiones como «contrapunto a dos» o «contrapunto suelto» indicaban la improvisación de una voz sobre el *cantus firmus*, mientras que para designar la improvisación simultánea de dos o más voces sobre el

⁵ JAMBOU, L. «La capilla de música...», p. 272.

⁶ Guadalajara, Archivo Histórico Provincial, Protocolo n. 2154 de Alonso Moreno, citado en JAMBOU, L. «La capilla de música...», p. 272.

⁷ Sin embargo, según Suárez-Pajares, existiría una copia completa del directorio por un total de seis volúmenes. *Cfr.* SUÁREZ-PAJARES, J. *La música...,* p. 15.

⁸ Debido a la pandemia de COVID-19 me ha sido imposible acceder al archivo de la Catedral de Sigüenza para realizar un estudio sobre la fuente original; así que para la realización del presente trabajo me he basado en las preciosas transcripciones que hicieron Javier Suárez-Pajares y Louis Jambou de los Tomos I y IV (copia del Tomo I), respectivamente. Las transcripciones de Suárez-Pajares son accesibles en su monografía sobre *La música en la catedral de Sigüenza*; la transcripción de Jambou de los folios 367v-416v del Tomo IV del directorio es parcialmente accesible, además que en el artículo «La capilla de música...», en la página web <<http://lexiquemusical.eu>>, actualmente en construcción; agradezco enormemente al profesor Jambou el haberme dejado consultar una copia mecanografiada de la transcripción.

cantus firmus se utilizaba la expresión «contrapunto concertado»⁹. En el contrapunto a dos, el cantor era libre de improvisar sobre el canto llano sin estar «atado» (de aquí la expresión «contrapunto suelto») a otros contrapuntistas; sin embargo, para improvisar contrapunto concertado era imprescindible que los cantores practicaran juntos a menudo y se coordinaran entre sí, poniéndose de acuerdo («concertar») sobre las estrategias a seguir durante la improvisación, los puntos de cadencia o los esquemas interválicos empleados¹⁰. Además, en el *Directorio* de Pérez se mencionan dos tipologías de contrapunto que representan una novedad con respecto a las praxis mencionadas en ceremoniales y tratados del siglo XVI: el «contrapunto suelto a la folla» y las «varillas de contrapunto».

Jambou había llamado la atención sobre la enigmática expresión «contrapunto suelto a la folía [sic]» que aparece únicamente en el *Directorio*¹¹. Philippe Canguilhem, basándose en los trabajos de Jambou, notó que, según las indicaciones del *Directorio*, esta tipología de contrapunto era a menudo interpretada por todos los cantores de la capilla, llegando así a la conclusión de que se trataba de un contrapunto colectivo, pero sin coordinación estricta entre los cantores, a diferencia de los que ocurre en el contrapunto concertado¹². La expresión «contrapunto suelto a la folía» es enigmática y de étimo incierto, ya que resulta difícil asociar el término «folía» con alguna praxis de contrapunto. De hecho, una revisión paleográfica del volumen I del *Directorio*, que he podido realizar gracias a una reproducción fotográfica de los fols. 373r-373v que me ha proporcionado el profesor Suárez-Pajares, al que estoy enormemente agradecido, ha permitido comprobar que, en realidad, la expresión empleada por Juan Pérez es en realidad «contrapunto suelto a la folla»¹³. Podemos entender así el significado de esta expresión gracias a la definición del término «folla» proporcionada por Sebastián de Covarrubias: «[...] llamamos la folla el concurso de mucha gente, que sin orden ni concierto hablan todos, o andan rebueltos por alcançar alguna cosa, que se les echa a la rebatiña»¹⁴. 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»). Efectivamente, en varios pasajes del *Directorio*, Juan Pérez indica que «todos» los cantores de la capilla eran llamados a improvisar sobre el canto llano («echan todos contrapunto suelto a la folla», «cantarán todos contrapunto suelto a la folla», «todos echarán contrapunto a la folla»)¹⁵. Además, el «contrapunto suelto a la folla» constituía un recurso que se podía emplear para sustituir el contrapunto concertado en la liturgia, por ejemplo, cuando no había «en la Iglesia y Capilla disposición para cantar Alleluia en contrapunto de concierto»¹⁶: mientras en determinadas ocasiones podían faltar cantores capaces de improvisar «en contrapunto de concierto», se supone que todos los miembros de la capilla podían improvisar un contrapunto a la folla». Por lo tanto, con respecto a un contrapunto concertado a tres o cuatro voces, el contrapunto suelto a la folla requería menos competencias técnicas, aun siendo una praxis de improvisación colectiva.

⁹ Para un estudio detallado sobre terminología y tipologías de contrapunto improvisado en los tratados españoles del Renacimiento véase FIORENTINO, Giuseppe. «El léxico del contrapunto (1410-1613)». *Musique et lexique à la Renaissance. Une approche de la musique ancienne par ses mots*. Cristina Diego Pacheco y Amaya García Pérez (eds.). París, Classiques Garnier, 2022, pp. 135-165.

¹⁰ *Ibid.* pp. 152-161. Cf. también CANGUILHEM, P. «Singing Upon the Book ...», pp. 70-95.

¹¹ JAMBOU, L. «La capilla de música...», pp. 289-291.

¹² CANGUILHEM, P. *L'Improvisation polyphonique...*, pp. 170-171.

¹³ Cfr. también FIORENTINO, G. «El léxico...», pp. 159-160.

¹⁴ COVARRUBIAS, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid, Luis Sánchez, 1611, fol. 410v.

¹⁵ PÉREZ, J. *Directorio...*, tomo IV, fol. 373r-373v.

¹⁶ PÉREZ, J. *Directorio...*, tomo IV, fol. 373v.

En los tratados españoles o libros de ceremonial existen otras referencias a esta tipología de contrapunto. Por ejemplo, Cerone critica el «Contrapunto sobre Cantollano sin concierto, y de la manera que oyendia se accostumbra hazer en las Capillas», que «produze un ciertoque de mal effeto; y aveces tanto, que el sentirle es cosa odiosa y de mucha risa, pues antes parece sentir una dissonancia que una consonancia de bozes [...]»¹⁷. Un siglo más tarde, Nassarre relata cómo «en los días solemnes», en las iglesias se suele realizar una improvisación colectiva sobre el canto llano («forman consonancias muchos sobre el Canto Llano que se canta»); se trata de una praxis de improvisación «sin arte» y «los modernos» la llaman «cantar a fabordón» para diferenciarla del «contrapunto» que es «con arte»; en el «cantar fabordón», cada cantor forma las consonancias «según el antojo» y preocupándose únicamente «en que suene bien» con respecto al canto llano, sin tener una visión general del resultado colectivo¹⁸. Evidentemente, Nassarre no se refiere aquí al género del fabordón, sino a una praxis de improvisación («cantar a fabordón») que produce sonoridades acordales parecidas a las del fabordón.

En otros ceremoniales del siglo XVII, hay indicios de que en algunos casos se improvisara contrapunto colectivo; por ejemplo, en el *Memorial* de la Catedral de Toledo, leemos como el Sábado Santo, en la Misa los cantores «dizen la Alleluia, todos en contrapunto»¹⁹. Según el ceremonial de Adrián de Elossu escrito para la Catedral de Sevilla en 1685, en Vísperas todos los cantores de la capilla y los ministriles echaban contrapunto sobre salmos y antífonas, distribuyéndose a lo largo y a lo ancho de la sillería junto al coro de canto llano: una disposición que refleja muy bien la expresión «contrapunto suelto a la folla» usada por Juan Pérez²⁰. Otro testigo interesante que describe el uso de un contrapunto colectivo, «voluntario» y sin concierto procede del ceremonial de la Capilla Real de Granada de 1712, donde leemos que el coro tenía que cantar con toda solemnidad los introitos de las Misas y las antífonas de Vísperas, echando contrapunto «el que supiere»²¹.

¹⁷ CERONE, Pietro. *El Melopeo y maestro. Tractado de música theorica y practica*. Nápoles, Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613, p. 593.

¹⁸ NASSARRE, Pablo. *Segunda parte de la Escuela Música [...]*. Zaragoza, Herederos de Manuel Román, 1724, p. 150: «En muchas partes que no ay Capilla de músicos, los días Solemnies forman consonancias muchos sobre el *Canto Llano* que se canta; a lo que llamaron los antiguos *Contrapunto*, y los Modernos llaman cantar à *fabordón*, por distinguir al *Contrapunto*, que es con arte, de este, que es sin él; aunque uno, y otro no es más que formación de diversas consonancias, y en el que se llama *fabordón*, se forman según el antojo de el que canta, sin poner atención más que en que suene bien: en el que es con arte, và ceñido à las reglas que dexo escritas en el Capítulo antecedente. [...] Los que no saben Música, forman las consonancias al sentido; los que la saben, según las reglas, con que se les enseñaron; y unos, y otros lo exercitan en la Iglesia sobre el Canto Eclesiástico, como comúnmente lo hazen los Músicos sobre los *Introitos* de las Missas, y algunas *Antifonas* [...]».

¹⁹ NOONE, Michael. «An Early Seventeenth-Century Source for Performing Practices at Toledo Cathedral». *Uno gentile et subtile ingenio: Studies in Renaissance Music in Honour of Bonnie J. Blackburn*. Gioia Filocamo y Mary Jennifer Bloxam (eds.). Turnhout, Brepols, 2009, pp. 155-167: 165.

²⁰ 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, fols. 444r-462v), fol. 449v: «Ay música a la tercia esto es a los tres psalmos y a la antiphona echando contrapunto todos para lo qual se diuiden 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 [...]. Agradezco al profesor Juan Ruiz Jiménez por haberme proporcionado la transcripción de esta fuente.

²¹ Acta Capitular del día 30 de junio de 1712 (Archivo de la Real Capilla de Granada, Actas Capitulares, vol. 12, fol. 159r); en LÓPEZ-CALO, José. *Catálogo del archivo de música de la Capilla Real de Granada*, 2 vols. Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1994, vol. 2, p. 99.

Aunque resulte difícil imaginar un contrapunto colectivo realizado por todos los cantores de una capilla sin coordinación estricta, podemos hacernos una idea examinando algunas fuentes teóricas italianas donde se describen praxis similares al contrapunto suelto a la folla. En Italia, el contrapunto colectivo sin concierto era conocido con las expresiones *contrappunto a campagna* o *contrappunto sciolto*, en contraposición al contrapunto *osservato*²². Según el teórico Giovanni D'Avella (1657) en el contrapunto *a campagna*, varios contrapuntistas cantan sobre el canto llano, cada uno a su manera («*a suo modo*») en el registro «grave, agudo o sobreagudo» («*per il grave, per l'acuto, e sopr'acuto*»), mientras en el contrapunto *osservato* cada cantor tiene que coordinarse con los demás y respetar estrictamente el ámbito de su voz («*il spatio et le corde*»); para que un contrapunto *a campagna* funcione, es necesario evitar cantar retrasos («*ligature*») o disonancias («*durezze*») sobre el canto llano, porque otro cantor podría entonar una consonancia sobre esa misma nota, dando lugar a un efecto discordante; por lo tanto, según D'Avella, los cantores utilizarán sobre todo consonancias perfectas e imperfectas («*consonanze & emelle*»), principalmente sobre la primera parte de cada pulso («*particolaramente le prime note della pausa*»)²³; además, para improvisar un contrapunto *a campagna* colectivo era imprescindible que el *cantus firmus* estuviera puesto en la voz más grave²⁴. El resultado de este proceso de improvisación sería una música de tipo acordal, aunque no estíctamente homofónica, fundamentada en el bajo, donde no serían infrecuentes choques armónicos y sucesiones interválicas prohibidas: podría tratarse, por lo tanto, de un proceso de improvisación análogo al «cantar a fabordón» descrito por Nassarre o al contrapunto «sin concierto» mencionado por Cerone.

El *Directorio* de Juan Pérez es una de las primeras fuentes que hacen referencia a la costumbre de improvisar «varillas de contrapunto» sobre los salmos «en los días solemnes»²⁵. Las «varillas de contrapunto» constituyen una praxis de improvisación específica para los tonos salmódicos, que será mencionada con frecuencia en los ceremoniales de los siglos XVII y XVIII²⁶. En las fuentes posteriores al *Directorio*, esta praxis es indicada a veces como «contrapunto sobre los salmos», otras como «varillas de contrapunto» o, más sencillamente como «varillas» (o «varetas»); algunas fuentes utilizan exclusivamente una de las tres expresiones, mientras en algunos documentos, como el *Directorio* de Pérez, estas expresiones son empleadas como sinónimos; como indican

²² Cf. CANGUILHEM, P. *L'Improvisation...,* pp. 167-169.

²³ D'AVELLA, Giovanni. *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, p. 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 il grave, e per l'acuto, e sopr'acuto, con questo però, che non dovranno fare ligature, ne durezze, 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 evitare le ligature, &c., et farsi consonanze, & emelle sciolte, particolarmente le prime note della pausa. Ma nel contraponto osservato a ciascun contrapuntista si deve osservar il spatio e le corde, secondo l'abilità, dove dovrà fare il suo corso del contraponto, e i detto luogo non dovrà uscire [...]».

²⁴ Ibid., p. 165: «[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».

²⁵ PÉREZ, J. *Directorio...,* tomo I, fols. 19v-22r, citado en SUÁREZ-PAJARES, J. *La música...,* p. 63: «En todos los cantos llanos [...] está obligado el Sochanter y es su oficio llevar el compás, aunque sobre los salmos echen varillas de contrapunto, como se hace en los días solemnes».

²⁶ Cfr. PRECIADO, Dionisio. «¿Qué son las “varillas” o “varetas” musicales?». *Revista de Musicología*, 2, 2 (1979), pp. 345-347; y FIORENTINO, Giuseppe. «Una praxis de improvisación sobre los tonos salmódicos: las varillas a través de las fuentes documentales (siglos XVII-XVIII)». *Revista de Musicología*, 45, 1-2 (2022), pp. 17-68.

muchos ceremoniales de los siglos XVI y XVII, a la hora de echar varillas podían actuar «algunos» o incluso «todos» los cantores de la capilla, a los que sumarán a partir de mediados del siglo XVII, los ministriales²⁷. Es difícil reconstruir las características de una praxis como las varillas que parece variar a lo largo de casi tres siglos de existencia. Sin embargo, Juan Pérez, proporciona una descripción muy interesante de las varillas que se interpretaban en Sigüenza a comienzos del siglo XVII:

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 pervaerte el buen orden y aún la debida atención y así debe el sochante 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 diviertan²⁸.

A la hora de improvisar sobre los salmos interpretados por el coro de canto llano «en las fiestas solemnes», los cantores de la capilla actuaban de forma despreocupada y con afán competitivo; el resultado de esta praxis parece alejarse de una sencilla improvisación en estilo homofónico, ya que los cantores cantaban «imitándose» aunque de una manera bastante libre, cada uno «añadiendo» o «quitando» según sus habilidades; los cantores tampoco parecen improvisar de forma concertada, sino que actúan con mucha libertad individual, conformándose cada uno «con su voz y garganta», o sea, con su habilidad a la hora de improvisar pasajes rápidos y disminuidos. El resultado de este contrapunto parece ser bastante caótico, ya que los cantores se olvidaban de las letras del salmo y los cantollanistas se confundían y se atropellaban en el canto. Por esta razón, el sochante que era el encargado del correcto desarrollo de la salmodia en el coro de canto llano, tenía que estar «muy sobre aviso» para que los versos fueran interpretados enteramente, poniendo particular atención a las cadencias mediante y final («los finales en la mediación y al fin del verso»), y coordinando los dos coros que se iban alternando²⁹.

Como leemos en el Capítulo 18 del Tomo I del *Directorio*, titulado «Del compás que se ha de llevar en el coro y quién lo ha de echar [...]»³⁰, en Sigüenza los cantores improvisaban generalmente el contrapunto directamente sobre el *cantus firmus* entonado por el coro de canto llano en valores medidos e iguales³¹: de hecho, durante las interpretaciones del canto llano «en el coro [...], no habiendo contrapunto ni canto de órgano», el sochante era el encargado de marcar el compás; sin embargo, cuando los cantores echaban «contrapunto suelto o concertado» sobre el canto llano o cuando el canto llano tenía «concierto con el canto de órgano», el maestro de capilla era quien

²⁷ FIORENTINO, G. «Una praxis de improvisación...».

²⁸ PÉREZ, J. *Directorio...*, tomo I, fols. 19v-22r, citado en SUÁREZ-PAJARES, J. *La música...*, pp. 63-64.

²⁹ La praxis de las varillas será objeto de numerosas críticas por parte de los cabildos catedralicios a lo largo de los siglos XVII y XVIII; véase FIORENTINO, G. «Una praxis de improvisación...».

³⁰ PÉREZ, J. *Directorio...*, tomo I, fols. 19v-22r, citado en SUÁREZ-PAJARES, J. *La música:...*, pp. 63-64.

³¹ Por otro lado, tal y como será comentado más adelante, los pasajes del *Directorio* dedicados a la interpretación de las antífonas en las Primeras Vísperas de Primera Clase y del Aleluya en las Misas de Primera y Segunda clase, sugieren que en el caso del contrapunto concertado, se solía improvisar sobre el *cantus firmus* cantado por un solista en lugar que por el coro de canto llano.

llevaba el compás en lugar del sochantre; solamente cuando se improvisaban las «varillas de contrapunto» sobre los salmos, el sochantre tenía que llevar el compás, muy probablemente para evitar los desajustes que, como hemos visto, se ocasionaban en el coro de canto llano en estas ocasiones³². Mientras que para la interpretación del canto llano sin contrapunto el sochantre marcaba el compás solamente al comienzo de cada canto, cuando se improvisaba polifonía el maestro de capilla tenía que llevar el compás de principio al fin, aunque los valores medidos fueran de la misma duración, porque «en el contrapunto hay disminución y las figuras se varían no se pueden ajustar ni conformar sin la continuación del compás»³³.

Según leemos en varios pasajes del *Directorio*, cuando se improvisaba contrapunto, el sochantre solía entonar el canto llano en tono «moderado y grave» o «más bajo», evidentemente para que los cantores pudieran añadir voces por encima del *cantus firmus*:

Así como en todas las cosas hay diversidad de pareceres y diversos gustos, hay también esta misma diversidad y a las veces mayor y de más eficacia en la música, y así unos cantores quieren que se cante alto, otros bajo, y para que el Sochantre pueda escoger lo más acertado debe lo primero advertir la solemnidad del día, porque si hay contrapunto es necesario entonar más bajo para que puedan echar contrapunto³⁴.

Sin embargo, cuando se improvisaba contrapunto concertado, no era el sochantre quien daba el tono, sino el maestro de capilla, seguramente debido a la exigencia de entonar el *cantus firmus* según los registros de los cantores previamente escogidos para improvisar de concierto:

Y por esta razón en semejantes fiestas y solemnidad ha de tener cuidado el Sochantre de entonar ansí Antífonas como Psalmos en tono moderado y grave de forma que se pueda solemnizar y echar contrapunto y si lo hubiere en concierto, el Maestro de Capilla nombrará las personas que lo hayan de cantar y dará el tono, y sino el Sochantre seguirá su orden³⁵.

Estas evidencias indican que, mientras en el caso del «contrapunto suelto» o del «contrapunto suelto a la folla», se improvisaba principalmente por encima del canto llano tal y como ocurría con el contrapunto *a campagna* italiano, en el caso del contrapunto concertado podían darse más combinaciones por encima y por debajo del canto llano.

³² *Ibid.*: «§2. En todos los cantos llanos [...] y en todo tiempo y en toda solemnidad de cualquier manera que sea y se cante en el coro (no habiendo contrapunto o canto de órgano) está obligado el Sochantre y es su oficio llevar el compás, aunque sobre los salmos echen varillas de contrapunto, como se hace en los días solemnes, y el Sochantre entona los cantos llanos todos y el coro prosigue. §3. Cuando sobre el canto llano echan contrapunto suelto o concertado, o el canto llano tiene concierto con el canto de órgano, ha de llevar el compás el Maestro de Capilla, porque en esta Sta. Iglesia el Sochantre gobierna el canto llano en el coro y el Maestro de Capilla lo enseña en la escuela y gobierna el canto de órgano y contrapunto en el coro [...].»

³³ *Ibid.*: «§4. El Sochantre lleva el compás en los cantos llanos (como está dicho arriba) y basta llevarle al principio de cada cosa y no es necesario llevarlo siempre, sino cuando la necesidad lo pide lo cual es diferente cuando hay contrapunto, porque entonces siempre es necesario llevar el compás porque aunque las figuras del canto llano sean iguales porque en el contrapunto hay disminución y las figuras se varían no se pueden ajustar ni conformar sin la continuación del compás».

³⁴ PÉREZ, J. *Directorio*..., tomo I, fol. 17r, citado en SUÁREZ-PAJARES, J. *La música*..., p. 63.

³⁵ PÉREZ, J. *Directorio*..., tomo IV, fol. 372r.

2. EL CONTRAPUNTO EN LA LITURGIA DE LAS HORAS

Según leemos en el *Directorio* de Juan Pérez, dentro de la liturgia de las Horas, las Vísperas constituyen el lugar donde más se empleaba el contrapunto improvisado. En las Primeras Vísperas de las fiestas *duplex* de Primera clase, después de cantar la invocación *Deus in adjutorium* en canto de órgano, los cantores de la capilla solían «echar contrapunto suelto» sobre la antífona del primer salmo «ambas veces» (antes y después del salmo); de la misma manera tenían que improvisar «contrapunto suelto» sobre la antífona del Magníficat (Tabla 1)³⁶. Sin embargo, nos avisa Juan Pérez, «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 Magníficat»³⁷. Esta anotación es muy interesante, ya que delata unas diferencias en las costumbres de las capillas musicales a la hora de improvisar contrapunto, suelto o concertado, sobre las antífonas; además, nos indica que, a la hora de echar contrapunto concertado sobre la antífona, no se improvisaba sobre todo el canto llano, sino solo sobre «la entrada», probablemente aquella parte de la antífona que solía ser entonada por un solista.

TABLA 1. La música en las Primeras Vísperas de las fiestas de Primera clase según el *Directorio* de Pérez³⁸.

Partes de las Vísperas	Modalidades interpretativas
<i>Deus in adjutorium</i>	Canto de órgano (capilla)
Antífona del salmo I (ambas veces)	Contrapunto suelto (o concertado)
Salmo I	Canto de órgano («alternando órgano, capilla y ministriles»)
Antífonas de los salmos II-V	Contrapunto <i>ad placitum</i>
Salmo II	Contrapunto <i>ad placitum</i> [varillas de contrapunto]
Salmo III	Con voces o instrumentos al órgano
Salmo IV	Contrapunto <i>ad placitum</i> [varillas de contrapunto]
Salmo V	Canto de órgano («alternando órgano, capilla y ministriles»)
Himno	Canto de órgano («alternando órgano, capilla y ministriles»)
Antífona del Magnificat (ambas veces)	Contrapunto suelto (o concertado)
Magnificat	Canto de órgano («alternando órgano, capilla y ministriles»)
<i>Benedicamus Domino</i>	Canto de órgano («alternando órgano, capilla y ministriles»)

Los salmos I y V de las Primeras Vísperas, así como el «himno, Magnificat y Benedicamus Domino», se cantaban «en canto de órgano, alternando órgano, capilla y ministriles»³⁹. Para el salmo III se admitían más posibilidades interpretativas, ya que «lo pueden cantar [...], o subir con voces e instrumentos al órgano, o como lo ordenare el Maestro de Capilla»⁴⁰. Por lo que se refiere a la interpretación de los demás salmos (II y IV) y de las antífonas de los salmos II, III, IV y V, Pérez añade que los cantores «han de echar contrapunto *ad placitum* sobre algunos versos de los salmos,

³⁶ PÉREZ, J. *Directorio...*, tomo IV, fol. 371v: «La capilla ha de responder en las primeras Vísperas al Deus in Adjutorium [...] en Canto de Órgano alternando Organo, Capilla y Ministriles y echar contrapunto suelto sobre la primera antifona ambas veces y de la misma manera a la antifona de la Magnificat».

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*, fols. 371v-372r.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.*

y podranlo echar también sobre el Canto Llano de las antífonas»⁴¹. Mientras la improvisación del contrapunto *ad placitum* sobre los salmos II y IV era preceptiva («han de echar»), en el caso de las antífonas II, III IV y V era optativa («podranlo echar»). El contrapunto *ad placitum* sobre los salmos corresponde seguramente a las «varillas de contrapunto» mencionadas por Pérez en otro capítulo del *Directorio* anteriormente analizado; sin embargo, no queda clara la tipología de contrapunto que se improvisaba sobre las demás antífonas. De todas formas, otros ceremoniales de los siglos XVII y XVIII confirmaron la costumbre de improvisar «varillas» sobre los salmos II y IV de Vísperas y sugieren que, sobre las correspondientes antífonas, las capillas solían improvisar un contrapunto colectivo⁴².

Después de describir el uso del contrapunto en la salmodia y en las antífonas, Pérez añade una nota aclaratoria para el correcto desarrollo de las improvisaciones. Así, el sochantre tendrá que entonar «ansí antífonas como salmos en tono moderado y grave de forma que se pueda [...] echar contrapunto», mientras si hubiera contrapunto «de concierto», el maestro de capilla «nombrará las personas que lo hayan de cantar y dará el tono»⁴³. Por lo tanto, aunque la costumbre de la Catedral de Sigüenza fuera improvisar contrapunto suelto sobre las antífonas, en algunos casos cabía la posibilidad de cantar contrapunto concertado como en otras catedrales: en este caso, el maestro de capilla tenía que seleccionar los cantores de la capilla que improvisarían el contrapunto, además de «dar el tono» y marcar el compás.

Siguiendo un orden preciso basado en la solemnidad de cada momento litúrgico, las Primeras Vísperas de las fiestas *duplex* de Segunda clase tenían un despliegue de recursos interpretativos inferior con respecto a las de Primera clase. Para las Primeras Vísperas de Segunda clase, Juan Pérez prescribe el uso del «contrapunto suelto» solo «sobre la antífona de Magnificat ambas veces, en el fascistor del primer coro»⁴⁴; tal y como ocurría en las Vísperas de Primera clase, «Himno, Magnificat y Benedicamus Dominus se cantan en Canto de Órgano alternando Órgano, Capilla y Ministriles». En el caso de los salmos, solo se señala que «se ha de cantar en Fabordón el quinto Salmo alternando Órgano, Capilla y Ministriles»;⁴⁵ los demás salmos y antífonas los interpretaría el coro de canto llano. En las Primeras Vísperas de las fiestas *duplex* de Tercera clase, la presencia de la polifonía se hace más escasa todavía y los ministriles no participan en la celebración litúrgica. Se canta en canto de órgano «Himno, Magnificat y Benedicamus Domino alternando Órgano y Capilla» y no se menciona la interpretación del contrapunto ni del fabordón⁴⁶.

En las Segundas Vísperas de Primera clase «se cantan en Canto de Organo, Himno y Magnificat y Benedicamus Domino alternando Órgano, Capilla y Ministriles» y «echan contrapunto suelto en la Antífona del Magnificat ambas veces»⁴⁷; en las Segundas Vísperas de Segunda clase Juan Pérez pres-

⁴¹ *Ibid.*, fol. 372r.

⁴² FIORENTINO, G. «Una praxis de improvisación...».

⁴³ PÉREZ, J. *Directorio...*, tomo IV, fol. 372r: «Y por esta razón, en semejantes fiestas y solemnidad ha de tener cuidado el Sochantre de entonar ansí antífonas como salmos en tono moderado y grave de forma que se pueda solemnizar y echar contrapunto y si lo hubieren de concierto, el Maestro de Capilla nombrará las personas que lo hayan de cantar y dará el tono, y si no el Sochantre seguirá su orden».

⁴⁴ PÉREZ, J. *Directorio...*, tomo IV, fol. 375r.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.*, fol. 377r.

⁴⁷ *Ibid.*, fol. 374r.

cribe que se cante «la Magníficat en fabordón alternando órgano y capilla», mientras «al Himno y Benedicamus Domino tañen [...] el órgano a versos con el canto llano y un hay música en otra cosa»⁴⁸.

Además de en Vísperas, en la Catedral de Sigüenza se improvisaba contrapunto también en ocasión de otras Horas litúrgicas, como en las «horas de prima y tercia» de las fiestas de Primera clase, cuando «acostumbran echar contrapunto sobre algunos versos de los salmos procurando tener cuidado con la letra y acabar con el verso de cada Coro»; en estos casos, «el Sochantre entonará de forma que se pueda echar contrapunto y tendrá cuenta con todos los versos del Canto Llano en Ambos Coros»⁴⁹. Los particulares cuidados necesarios a la hora de echar contrapunto sobre los salmos de Prima y Tercia sugieren que, también en este caso, se improvisarían varillas de contrapunto que, como hemos visto, constituyan un problema para el correcto desarrollo de la salmodia. Efectivamente, ceremoniales posteriores al de Pérez confirman que la salmodia de Prima y Tercia constituía otro momento litúrgico donde se solían improvisar «varillas» o «varetas»⁵⁰.

En ocasión de festividades especiales, el *Directorio* señala el uso del contrapunto también en Completas y Laudes. Por ejemplo, para «los sábados de Cuaresma y Vísperas de la Anunciación de Nuestra Señora, si se celebrare en Cuaresma», Pérez describe la «costumbre» arraigada en la Catedral de Sigüenza de cantar las Completas «en muy grande solemnidad de música de voces, órgano y ministriles»⁵¹. Esta solemnidad que atañe a todo el oficio resulta particularmente evidente en el caso de los tres salmos, cuyos versos son interpretados *alternatim* por el órgano, dos coros de cantores que van alternando canto llano y fabordón, los ministriles y un tercer coro de cantores (dos tiples, un contralto y un tenor) encargado de cantar «en canto de órgano muy solemnemente»⁵². En esta ocasión, sobre «el canto llano de la antífona Miserere», interpretada antes y después de los tres salmos de Completas, los cantores «echan todos contrapunto»⁵³. Aunque no se especifica la tipología de contrapunto, en este caso la referencia explícita a «todos» los cantores, indica que se improvisaría un contrapunto colectivo «a la folla». Asimismo, en estas Completas solemnes «echan todos Contrapunto» sobre la antífona *Salva nos* que acompaña el cántico *Nunc dimittis*, interpretado por «un cantor [...] al órgano» en alternancia con «toda la capilla junta (estando entre los dos fascistores) en Fabordón»⁵⁴. También las Completas de Sábado Santo seguían un ceremonial especial, aunque más sobrio: la interpretación del cántico *Nunc dimittis* era idéntica a la descrita anteriormente y los cantores improvisaban «todos contrapunto» sobre la antífona, que en este caso es *Vespere autem Sabati*⁵⁵. Por lo que se refiere a la hora de Laudes, que se solía celebrar sin solución de continuidad después de Maitines, Pérez prescribe en cuatro ocasiones —«Sábado Santo», «Fiesta del Santísimo Sacramento», «Natividad de San Juan Bautista» y «Asunción de Nuestra Señora»— la improvisación del contrapunto sobre la antífona del cántico *Benedictus* que se interpretaba «en Fabordón,

⁴⁸ *Ibid.*, fol. 376v.

⁴⁹ *Ibid.*, fol. 372v.

⁵⁰ FIORENTINO, G. «Una praxis de improvisación...».

⁵¹ PÉREZ, J. *Directorio...*, tomo IV, fol. 382r.

⁵² *Ibid.*, fols. 382v-383r. Sobre esta praxis interpretativa véase JAMBOU, L. «La capilla de música...», pp. 293-294 y SUÁREZ-PAJARES, J. *La música...*, pp. 128-129.

⁵³ PÉREZ, J. *Directorio...*, tomo IV, fol. 384r.

⁵⁴ *Ibid.*, fol. 384v.

⁵⁵ *Ibid.*, fol. 388r.

alternando Órgano, Capilla y Ministriles»⁵⁶: solo en el caso de las Laudes de Sábado Santo Pérez especifica que se trata de un «contrapunto suelto».

3. EL CONTRAPUNTO EN LA MISA

Juan Pérez describe el uso del contrapunto improvisado para cuatro tipologías principales de Misas: las Misa de las fiestas *duplex* de Primera y Segunda clase, las Misas sabatinas de Nuestra Señora y las Misas dominicales. Las Misas de las fiestas de Primera y Segunda clase (Tabla 2) presentan una estructura básicamente idéntica por lo que se refiere al empleo de la polifonía, y las diferencias en las descripciones de las dos tipologías festivas se complementan en la mayoría de los casos⁵⁷. Las principales partes del Ordinario se interpretaban «en Canto de Órgano»: los «Kyries alternando órgano, Capilla y ministriles»; el Gloria y el Credo interpretados por la Capilla; el «Sanctus y Agnus [...] alternando órgano y Capilla»; asimismo, la capilla cantaba en canto de órgano «todas las responsiones de la misa»⁵⁸. Por otro lado, se prescribe el contrapunto improvisado para tres cantos del Propio: el Introito, el Aleluya y el «Comendón» o Comunión⁵⁹.

TABLA 2. La música en las Misas de Primera y Segunda clase según el *Directorio* de Pérez⁶⁰.

Partes de la Misa	Modalidades interpretativas
Introito	Contrapunto suelto a la folla
«Kyries»	Canto de órgano («alternando órgano, capilla y ministriles»)
<i>Gloria</i>	Canto de órgano (capilla)
Responsiones [Gradual]	Canto de órgano (capilla)
Aleluya	Contrapunto concertado y/o Contrapunto suelto a la folla [<i>cfr.</i> Ejemplo 1 y Ejemplo 2].
«Después del evangelio»	«tañen los Ministriles»
Credo	Canto de Órgano (capilla)
Ofertorio	Ministriles (tañen «hasta el Praefacio»)
<i>Sanctus y Agnus Dei</i>	Canto de Órgano («alternando Órgano y Capilla»)
«Al alzar hasta el Pater Noster exclusive» [Elevación]	Órgano, o «motete en la capilla», o «algún músico o músicos al órgano», o música instrumental, o «algún instrumento con el órgano».
Comendón [Comunión]	Contrapunto suelto a la folla

Pérez aclara algunos detalles relevantes de la praxis de improvisación sobre el Introito, cuya estructura está constituida por la antífona de Introito, más un versículo de un salmo, seguido por la doxología menor (*Gloria Patri*) y la repetición de la antífona: así, los cantores echaban «contrapunto suelto a la folla» sobre la antífona, sobre el verso del salmo y sobre el *Gloria Patri*, pero solo en la segunda mitad del verso («desde la mediación de los versos en adelante») y, otra vez, sobre la antífo-

⁵⁶ *Ibid.*, fols. 388v, 393v, 399r y 400r

⁵⁷ *Ibid.*, fols. 371v-374v (fiestas de Primera clase) y fols. 375r-376v (fiestas de Segunda clase).

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ Sobre el término «comendón», véase PÉREZ LÓPEZ, José Luis. «El *Libro de buen amor* a la luz de algunos textos litúrgicos de la Catedral de Toledo». *Revista de Poética Medieval*, 6 (2001), pp. 53-85.

⁶⁰ PÉREZ, J. *Directorio...*, tomo IV, fols. 373r-374r y 375v-376v.

na⁶¹. Tanto en el caso del Introito, como en las demás ocasiones en que se improvisaba contrapunto suelto a la folla durante la Misa, el sochantre tenía que entonar en «un tono moderado y grave de manera que todas las veces puedan echar contrapunto apaciblemente y el Maestro de Capilla ha de llevar el compás»⁶². Esta indicación confirma que los cantores improvisarían el contrapunto suelto a la folla principalmente por encima de los cantos llanos.

Aún más rica en detalles es la descripción de la praxis de improvisación sobre el Aleluya en las fiestas de Primera y Segunda clase que, según afirma Pérez, era propia de la Catedral de Sigüenza («esta es la costumbre de esta Santa Iglesia»). A continuación, se transcribe la descripción para la Misa de Primera clase:

Alleluia se canta en contrapunto concertado el principio de ella y a la repetición cantan todos contrapunto suelto a la folla, y asimesmo se canta en contrapunto concertado el principio del verso una o dos cláusulas del y de allí adelante prosiguen todos echando contrapunto suelto a la folla. Y se ha de cantar el Alleluya después del verso en contrapunto de concierto con que se ha de acabar porque ésta última vez no han de echar otro contrapunto que lo de concierto y ésta es la costumbre de esta Santa Iglesia lo cual se deja a la prudencia y orden del Maestro de Capilla, el cual la encomendará a quien le pareciere [...]⁶³.

En este caso, para entender plenamente el texto de Pérez, puede ser necesario realizar una comparación con la descripción de esta praxis hecha en el capítulo dedicado a las Misas de Segunda clase:

Alleluia se canta en contrapunto concertado según y como al Maestro de Capilla le pareciere, el cual la encomendará con tiempo [...]. Cuando el coro repite el Alleluya antes del verso y ansimesmo cuando en el verso después del contrapunto de concierto entran todos con el Canto llano para acabar el verso, han de echar contrapunto a la folla, pero cuando la última vez se canta después del verso Alleluya, ha de ser en contrapunto concertado y con ello se ha de acabar⁶⁴.

Esta praxis de improvisación se basa en la alternancia entre contrapunto concertado y contrapunto suelto a la folla (Ejemplo 1), reflejando no solo la estructura musical del Aleluya, sino también la praxis normalmente empleada para entonar el canto llano, que ve la alternancia entre un cantor solista y el coro: de hecho, algunos detalles de las descripciones indican que la alternancia entre solista y coro en el canto llano se mantenía en la interpretación del Aleluya con contrapunto. Antes que nada, sobre el Aleluya, verosímilmente entonado por un solista⁶⁵, dos o más cantores escogidos por el maestro de capilla improvisaban contrapunto concertado; leyendo las dos descripciones, parece evidente que Pérez se refiere aquí al canto llano del Aleluya junto al *jubilus*⁶⁶. A continuación,

⁶¹ *Ibid.*, fol. 373r: «al introito sobre el Canto Llano echan contrapunto suelto a la folla ambas veces y sobre el verso y Gloria Patri, desde la mediación adelante»; *Ibid.* fol. 375v: «Sobre el Canto llano del Introito de la Misa han de echar contrapunto ambas veces y sobre el verso y Gloria Patri desde la mediación de los versos en adelante».

⁶² *Ibid.*, fol. 375v.

⁶³ *Ibid.*, fols. 373r-373v.

⁶⁴ *Ibid.*, fols. 375v-376r.

⁶⁵ En este caso, es probable que el solista a cargo del *cantus firmus* fuera un miembro de la capilla, ya que todo lo relativo al contrapunto concertado recaía bajo la jurisdicción del maestro de capilla.

⁶⁶ En los versos aleluyáticos polifónicos sobre *cantus firmus* escrito en notación cuadrada, recogidos en fuentes españolas de finales del siglo XV y comienzos del siglo XVI (Catedral de Tarazona, Archivo Capitular, Ms. 2/3; Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Ms. M. 454; Catedral de Segovia, Archivo Capitular, s. s.), que probablemente reflejan alguna praxis de improvisación de la época, era puesto en polifonía solamente el Aleluya sin el *jubilus*, que se interpretaría

«cuando el coro [de canto llano] repite el Alleluia antes del verso», todos los cantores de la capilla improvisaban contrapunto suelto a la folla («cantan todos contrapunto suelto a la folla»). Sobre el principio del versículo («una o dos cláusulas»), interpretado por el solista, se improvisaba otra vez contrapunto concertado. Después «cuando [...] entran todos con el Canto llano para acabar el verso»⁶⁷, la capilla echaba contrapunto suelto a la folla⁶⁸. Sobre la última repetición del Aleluya había que improvisar exclusivamente contrapunto concertado «y con ello se ha de acabar»⁶⁹.

En el Ejemplo 1 he utilizado el *Aleluya-Dies Sanctificatus* (modo II) de la Misa del día de Navidad (fiesta *duplex* de Primera clase) para ilustrar la praxis de improvisación explicada por Pérez. Basándome en la edición vaticana, he reconstruido el *cantus firmus* sobre el que se improvisaría contrapunto concertado y contrapunto suelto a la folla. Siguiendo las convenciones de algunos tratados de contrapunto de los siglos XVI y XVII, el *cantus firmus* es reproducido en notación cuadrada negra (sin emplear ligaduras): no se utilizan signos de mensuración y cada *brevis* en notación cuadrada corresponde a una *semibrevis* en notación mensural⁷⁰. He utilizado los signos de calderón para indicar no solo las cadencias principales al final de los versos o de sus secciones, sino también las cadencias secundarias: se trata de los puntos donde los cantores de la capilla, sobre todo improvisando contrapunto concertado, pondrían las principales cadencias polifónicas. La sección del versículo donde «entran todos con el Canto llano para acabar el verso» es indicada con un asterisco en la edición vaticana y determina el punto donde se volvía a echar contrapunto suelto a la folla después del contrapunto concertado⁷¹. También se indica entre corchetes cuando el *cantus firmus* es interpretado por el solista ([s.]) o por el coro de canto llano ([c.]).

en canto llano. Por otro lado, en su tratado manuscrito, Vicente Lusitano utiliza a menudo la melodía del Aleluya + *jubilus* del *Aleluya-Dies Sanctificatus* como *cantus firmus* para enseñar a improvisar diferentes tipologías de contrapunto suelto y concertado, sugiriendo así que la improvisación sobre el canto del Aleluya + *jubilus* constituía una praxis consolidada a mediados del siglo XVI. Cfr. CALAHORRA MARTÍNEZ, Pedro. «“Alleluyas a tres bozes”» en el ms. 2-3 de Tarazona». *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología*, 24, 1 (2008), pp. 11-58; KREITNER, Kenneth. *The Church Music of Fifteenth-Century Spain*. Woodbridge, The Boydell Press, 2004, pp. 94, 95 y 131; ROS-FÁBREGAS, Emilio. *The Manuscript Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M. 454: Study and Edition in the Context of the Iberian and Continental Manuscript Traditions*. Tesis doctoral, 2 vols. The City University of New York, 1992, vol. 2, p. 130; y CANGUILHÉM, P. «Singing Upon the Book...», p. 72.

⁶⁷ Esta frase revela que el canto llano está siendo interpretado por un solista en alternancia con los cantores del coro de canto llano, que en este momento «entran todos para acabar el verso».

⁶⁸ La alternancia entre solista y coro de canto llano en el versículo del Aleluya refleja, en muchos casos, la estructura musical de la melodía, ya que buena parte del repertorio la parte final del verso utiliza material melódico del Aleluya y/o del *jubilus* (véase el Ejemplo 2). Cfr. APEL, Willi. *Gregorian Chant*. Bloomington, Indiana University Press, 1990, pp. 383-385.

⁶⁹ Por analogía con las secciones del Aleluya anteriormente descritas, suponemos que también en la última repetición del Aleluya el contrapunto concertado se improvisaría sobre el *cantus firmus* entonado por un solista. Además, también en la segunda modalidad de interpretación del Aleluya con contrapunto mencionada por Pérez y que se describirá más adelante, la última repetición del *cantus firmus* no es interpretada por el coro de canto llano, sino que es a cargo de solistas.

⁷⁰ Tal y como explica Lusitano en su tratado de contrapunto, «[...] quando quier que el canto fermo estuviere de color como el sobredicho, esta en tal parte un semibreve del contrapunto o compostura se yguala a un breve. Esto mostro bien Francisco de Laiole en los oficios de la Misa y se halla en otros muchos que hizieron sobre canto fermo; y ponense las bozes sin circulo o semicirculo por la ygualdad entre ellas y el canto fermo»; cfr. CANGUILHÉM, Philippe. *Chanter Sur Le Livre a la Renaissance...*, p. 139. Para ver unos ejemplos de esta notación «mixta» usada para la notación del contrapunto sobre *cantus firmus*, contemporáneos al Directorio de Pérez, cfr. CERONE, P. *El Melopeo*, pp. 573-608.

⁷¹ Aunque Pérez explique que «se canta en contrapunto concertado el principio del verso una o dos cláusulas del», hay que tener en consideración que el versículo del *Aleluya-Dies Sanctificatus* es particularmente extenso y que por lo tanto el punto donde el coro de canto llano entra «para acabar el verso» está más alejado del comienzo del versículo.

Contrapunto concertado

[S.] Al - le - lu - ia _____ [jubilus]

Contrapunto suelto a la folla

[C.] Al - le - lu - ia _____ [jubilus]

Contrapunto concertado

[S.] Di - es - san - cti - fi - ca - tus
il - lu - xit no - - - - bis:

ve - ni - te gen - tes, et a - do - ra - te Do - mi - num:

qui - a ho - di - e des - cen - dit lux ma - - - - gna

Contrapunto suelto a la folla

[C.] su - per - ter - - - ram

Contrapunto concertado

[S.] Al - le - lu - ia _____ [iubilus]

EJ. 1. Praxis de improvisación sobre el Aleluya (modalidad 1). *Cantus firmus Aleluya-Dies Sanctificatus*.

Tanto el contrapunto concertado como el contrapunto suelto a la folla podrían, en este caso, improvisarse por encima del *cantus firmus* del Aleluya. Sin embargo, no se pueden excluir otras combinaciones según la tipología y el *ambitus* del Aleluya que en algunos casos permitirían, por ejemplo, un contrapunto concertado por encima y por debajo del *cantus firmus*; de hecho, la indicación «*Aleluya* se canta en contrapunto concertado según y como al Maestro de Capilla le pareciere», sugiere la posibilidad de emplear varias soluciones. Para tener una idea más precisa sobre las tipologías de contrapunto concertado que se podrían improvisar en la época sobre el *cantus firmus* reproducido en el Ejemplo 1, tenemos a disposición los ejemplos que Vicente Lusitano escribió sobre el principio del mismo *Aleluya-Dies Sanctificatus* en su tratado manuscrito de mediados del siglo XVI: Tiple y

Alto por encima del *cantus firmus*; Tiple y Tenor sobre *cantus firmus*; Tiple por encima y Bajo por debajo del *cantus firmus*; Alto por encima y Bajo por debajo del *cantus firmus*; dos Altos por encima del *cantus firmus*; Tiple, Alto y Tenor por encima del *cantus firmus*; Tiple, Alto y Tenor por encima y Bajo por debajo del *cantus firmus* (las tipologías de contrapunto por debajo del *cantus firmus* puesto en la voz de Tiple ilustradas por Lusitano no se emplearían en la praxis descrita por Juan Pérez)⁷². Además, Lusitano explica varias fórmulas con relativos ejemplos musicales para realizar «fugas» o sea, cánones a 2 o 3 voces a diferentes intervalos, sobre el *cantus firmus* del Aleluya, «que son necesarias para entremeter en el concertado, por que se haga diferencia»⁷³.

Para cuando en la capilla no había disponibilidad de cantores diestros en contrapunto concertado, Juan Pérez indica una praxis de interpretación alternativa para el Aleluya:

Muchas veces no hay en la Iglesia y Capilla disposición para cantar Alleluia en contrapunto de concierto. Y en tal caso encomendará el Maestro el Canto llano del Alleluia a dos contrabajos o dos tenores los cuales cantarán solos una vez Alleluia y cuando se repite cantarán todos Alleluia contrapunto a la folla. Y después los dos que comenzaron cantarán el verso hasta su penúltima cláusula, y desde allí entrarán echando contrapunto suelto a la folla hasta el fin del verso, y los dos que comenzaron al principio comenzarán Alleluia, y prosiguiendo todos echarán contrapunto a la folla todo lo cual gobernará el Maestro de Capilla⁷⁴.

En este caso, el maestro de capilla escogía a dos Tenores o dos Bajos que cantarían «solos una vez» el Aleluya, sin contrapunto; en la repetición del Aleluya, la capilla improvisaría «contrapunto a la folla»; a continuación, «los dos que comenzaron» cantaban el principio del verso sin contrapunto «hasta su penúltima cláusula» y, «desde allí», la capilla volvería a cantar «contrapunto suelto a la folla hasta el fin del verso»⁷⁵; los dos cantores «que comenzaron al principio» entonarían la última repetición del Aleluya y «todos echarán contrapunto suelto a la folla». Las continuas referencias a «los dos que comenzaron» y el hecho de que los solistas canten el verso «hasta la penúltima cláusula» podrían sugerir que también en este caso el *cantus firmus* era interpretado en alternancia con el coro de canto llano⁷⁶. En el Ejemplo 2 he ilustrado esta segunda modalidad de improvisación utilizando el *Aleluya-Assumpta est Maria* (modo V transportado) para la Misa de la Asunción de Nuestra Señora (fiesta *duplex* de Primera clase).

Para el «Comendón», o Comunión, de la Misa de Primera clase se prescribe que los cantores echen contrapunto «sobre el canto llano» sin más detalles, mientras en el caso de la Misa de Segunda clase, se especifica que el contrapunto que se echa sobre el Comendón es «suelto a la folla»⁷⁷. Con-

⁷² Cfr. CANGUILHEM, P. *Chanter Sur Le Livre a la Renaissance...*, pp. 213-223.

⁷³ *Ibid.*, pp. 230-245.

⁷⁴ PÉREZ, J. *Directorio...*, tomo IV, fol. 373v. Para las fiestas de Segunda clase (fol. 376r), la descripción es más sintética: «Muchas veces no hay en la Capilla disposición para que se cante Alleluia de concierto, podrá el Maestro encomendarla a dos contrabajos o dos tenores, y no habiendo cantores podrá encomendarla a dos señores segundos caperos y echarán contrapunto a la folla como se notó en la Primera Clase».

⁷⁵ La sección del versículo hasta donde tienen que cantar los solistas y a partir de la cual «entrarán echando contrapunto suelto a la folla hasta el fin del verso», coincide también en este caso con el asterisco que en la edición vaticana indica donde el coro de canto llano vuelve a cantar después del solista.

⁷⁶ Por otro lado, la frase «encomendará el Maestro el Canto llano del Alleluia a dos contrabajos o dos tenores» parece indicar que los solistas interpretaban todo el *cantus firmus* de principio a fin: en tal caso, Pérez usaría la expresión «los dos que comenzaron» para indicar cuando los dos solistas interpretan el *cantus firmus* «a solo» sin contrapunto.

⁷⁷ *Ibid.*, fol. 374r y fol. 376v.

Sin contrapunto

[Ss.] Al - le - lu - ia.

[jubilus]

Contrapunto suelto a la folla

[C.] Al - le - lu - ia.

[jubilus]

Sin contrapunto

[Ss.] As - sum - pta - est Ma - ri - a in - cae - lum:

gau - - - - det ex - er - ci - - - - tus

Contrapunto suelto a la folla

[C.] An - ge - lo - rum

Contrapunto suelto a la folla

[Ss.] Al - le - lu - ia.

[jubilus]

Ej. 2. Praxis de improvisación sobre el Aleluya (modalidad 2). Cantus firmus *Aleluya-Assumpta est María*.

siderando que la Comunión tiene una estructura parecida a la del Introito, formada por la antífona de Comunión, más un versículo de salmo, doxología y repetición de la antífona, es probable que también la praxis de improvisación fuera parecida: los cantores echarían contrapunto sobre la antífona ambas veces y, a partir de la cadencia mediante de los versos, sobre el versículo y el *Gloria Patri*.

En las Misas mayores de las fiestas *duplex* de Tercera clase, la capilla cantaba las partes del Ordinario en canto de órgano «alternando en los Kyries, Sanctus y Agnus con el órgano», sin hacer uso del contrapunto para las partes del Propio⁷⁸. Por otro lado, «las Misas de Nuestra Señora de los sábados» (Tabla 3) tienen un ceremonial parecido a las Misas de Primera y Segunda clase, pero con algunas diferencias interesantes, sobre todo por lo que se refiere al empleo del contrapunto: «sobre el Canto llano del Introito de la Misa ambas veces, y la repetición del Alleluia, y fin de verso y última repetición del Alleluia, y Canto llano del Comendón se ha de echar contrapunto suelto a la folla»⁷⁹; por lo tanto, a diferencia de lo que ocurría en las festividades de Primera y Segunda clase, en este caso no se contemplaba la opción de improvisar contrapunto concertado sobre el Aleluya, sino que era preceptivo el uso del contrapunto suelto a la folla. Además, mientras en las fiestas de Primera y Segunda clase durante el Ofertorio tocaban los ministriles, en las Misas sabatinas «[...] el Ofertorio [...] tiene particulares dotaciones [...] y ansí se canta en Canto llano y echan Contrapunto suelto a la folla»⁸⁰. Por lo tanto, en las Misas de los sábados de Nuestra Señora, el contrapunto se utilizaba para adornar cuatro cantos diferentes: Introito, Aleluya, Ofertorio y Comendón.

TABLA 3. La música en las «Misas de Nuestra Señora de los sábados» según el *Directorio* de Juan Pérez⁸¹.

Partes de la Misa	Modalidades interpretativas
Introito	Contrapunto suelto a la folla
«Kyries»	Canto de órgano («alternando órgano, capilla y ministriles»)
<i>Gloria</i>	Canto de órgano (capilla)
Aleluya	Contrapunto suelto a la folla [como en el Ejemplo 2]
«Después del evangelio»	«tañen los Ministriles»
Credo	Canto de órgano (capilla)
Ofertorio	Contrapunto suelto a la folla
<i>Sanctus y Agnus Dei</i>	Canto de Órgano («alternando Órgano y Capilla»)
[Elevación] «[...] hasta [...] el Pater Noster»	Órgano, o «motete en la capilla», o «algún músico o músicos al órgano», o música instrumental, o «algún instrumento con el órgano».
Comendón [Comunión]	Contrapunto suelto a la folla

En los apartados del *Directorio* analizados hasta ahora se describen los casos generales relativos a las tres categorías festivas principales (fiestas *duplex* de Primera, Segunda y Tercera clase) y a «las Misas de Nuestra Señora de los sábados». En los folios sucesivos, Juan Pérez detalla las características de las Misas dominicales, que varían sensiblemente en función del período del año litúrgico y de las fiestas móviles⁸². A continuación, se comentarán aquellos casos donde el ceremonial de la Misa sufre cambios considerables en relación con el uso del contrapunto.

Según detalla Pérez, en las «dominicas per annum desde la Epifanía hasta la Septuagésima exclusive, hay Misa ordinaria en Canto de Órgano»⁸³. Aunque no queda del todo claro a qué clase

⁷⁸ *Ibid.*, fol. 377v: «En la Misa mayor de esta fiesta se canta en Canto de Órgano Kyries, Gloria, Credo, Sanctus y Agnus Dei, alternando en los Kyries, Sanctus y Agnus con el Órgano, y responde el órgano al Deo gratias».

⁷⁹ *Ibid.*, fol. 378r.

⁸⁰ *Ibid.*, fol. 378v.

⁸¹ *Ibidem*, fols. 378r-378v.

⁸² *Ibid.*, fols. 380r-396r.

⁸³ *Ibid.*, fol. 380r.

de solemnidad corresponda la «misa ordinaria en Canto de Órgano», según Suárez-Pajares esta expresión se refiere al orden musical explicado para las Misas de Nuestra Señora de los sábados⁸⁴. De todas formas, estas Misas dominicales presentan la posibilidad de improvisar contrapunto sobre el Aspersorio que les es propio por ser domingo: «el Asperges se podrá cantar en Canto de Órgano, y no cantándose en Canto de Órgano, se ha de echar contrapunto suelto a la folla sobre el Canto llano ambas veces, y de la mediación del verso y Gloria Patri adelante»⁸⁵. Por lo tanto, siguiendo la estructura y las modalidades interpretativas ya evidenciadas para los Introitos, los cantores tenían que improvisar contrapunto suelto a la folla sobre la Antífona *Asperges me*, sobre el versículo del Salmo 50 *Miserere mei* (segunda mitad del verso) y sobre el *Gloria Patri* (segunda mitad del verso), y otra vez, sobre la repetición de la antífona.

En los domingos de Adviento, en Septuagésima, Sexagésima y Quincuagésima, así como en los domingos primero, segundo, tercero, quinto y sexto de Cuaresma, la Misa se cantaba en canto llano sin contrapunto, pero con canto de órgano en el *Incarnatus* del *Credo*⁸⁶. Por otro lado, en el cuarto domingo de Cuaresma la polifonía vuelve a tener un papel importante: las partes del Ordinario –*Kyrie* («alternando órgano, capilla y ministriiles»), *Credo*, *Sanctus* y *Agnus Dei*– se cantaban en canto de órgano; sobre el canto llano del *Asperges*, del Introito, sobre el último Tracto (en lugar del Aleluya) y sobre el Comendón, «echan todos contrapunto», o sea que «todos» los cantores tenían que improvisar contrapunto colectivo o a la folla⁸⁷. El domingo de Pascua, así como el domingo «in albis» (o de *Quasimodo*), la Misa mayor se solemnizaba «según y como se nota en las fiestas de Primera Clase» pero, por ser domingo, con el *Vidi aquam* cantado «en canto de órgano» en lugar del *Asperges* con contrapunto⁸⁸. En los domingos «desde el [...] de Quasimodo hasta pascua de Spíritu Santo exclusive», la Misa «es ordinaria en Canto de Órgano», con el *Vidi aquam* en canto de órgano⁸⁹; en esta ocasión, los cantores «echan contrapunto suelto a la folla cuando se repite el Alleluia ambas veces»⁹⁰, sin que se mencione «el fin del verso» tal y como ocurre en las Misas sabatinas de Nuestra Señora: no es posible afirmar, en este caso, si se trata de un despiste de Juan Pérez o de una efectiva diferencia en el ceremonial que refleja solemnidades levemente distintas.

CONCLUSIONES

El *Directorio* de Juan Pérez constituye un documento de gran importancia para el estudio de las praxis del contrapunto improvisado y su papel en la liturgia en la España de finales del Renacimiento y comienzos del período barroco. Con respecto a ceremoniales anteriores, esta fuente detalla el uso

⁸⁴ SUÁREZ-PAJARES, J. *La música...*, p. 126. Este autor se refiere evidentemente a la descripción de la «Misa ordinaria en Canto de Órgano» del Sábado Santo (Tomo IV, fol. 387v), cuando «lo que más lees cupiere de cantar con la Capilla y tañer los instrumento se han de haber como en la Misa de Nuestra Señora que se canta los sábados [...].»

⁸⁵ PÉREZ, J. *Directorio...*, tomo IV, fol. 373v.

⁸⁶ *Ibid.*, fol. 380v.

⁸⁷ *Ibid.*, fol. 385r: «En la Dominica cuarta de Cuaresma sobre el Canto llano del Asperges, y ansímesmo 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 ansí el Sochantre ha de entonar en un tono moderado y grave, y el Maestro de Capilla ha de llevar el compás».

⁸⁸ *Ibid.*, fols. 389v-390r.

⁸⁹ *Ibid.*, fol. 390r.

⁹⁰ *Ibid.*

de nuevas tipologías de improvisación colectiva como las varillas de contrapunto o el contrapunto suelto a la folla, además del contrapunto suelto y concertado. La tipología de contrapunto más a menudo empleada según el *Directorio* era al contrapunto suelto a la folla que se echaba sobre las principales partes del Propio de la Misa y sobre algunas antífonas de la liturgia de las Horas. Por otro lado, el contrapunto concertado es mencionado para la antífona del primer salmo y la antífona del Magníficat en las Primeras Vísperas de Primera Clase, así como para el Aleluya en las Misas de Primera y Segunda clase: en ninguno de estos casos el contrapunto concertado era obligatorio, sino que podía ser sustituido por otras tipologías de contrapunto. Aún más escasas son las menciones al contrapunto suelto que, en principio, es indicado para la interpretación de las antífonas del primer salmo y del Magníficat en las Primeras Vísperas de Primera Clase, así como para la antífona del Magníficat en las Primeras Vísperas de Segunda Clase. Las varillas de contrapunto eran empleadas cada vez que se improvisaba polifonía sobre los salmos en Vísperas, Prima y Tercia.

En algunos casos Pérez describe con abundancia de detalles la forma de improvisar sobre cantos específicos, como las antífonas de Vísperas, o el Introito y el Aleluya de la Misa, que nos desvelan datos inéditos sobre las praxis de improvisación de la época. Sin embargo, puede resultar problemático establecer en qué medida estas praxis interpretativas eran adoptadas por las capillas de otras catedrales en el mismo período o en década anteriores ya que, como hemos visto, el mismo Juan Pérez nos recuerda en algunos pasajes del *Directorio* que ciertas costumbres eran específicas de la Catedral de Sigüenza.

Las varias tipologías de contrapunto –concertado, suelto, suelto a la folla y varillas– que se improvisaban sobre el *cantus firmus* cantado por el coro de canto llano o por solistas se diferencian desde el punto de vista sonoro, estructural y textural, constituyendo unos recursos imprescindibles para adornar la liturgia en función de la solemnidad de cada día, junto a las otras tipologías de praxis interpretativas: canto llano, música polifónica interpretada por la capilla, por los ministriles o el órgano, fabordones, música vocal o instrumental acompañada por el órgano, canto solista acompañado por ministriles o por el órgano. El uso de todos estos recursos, a veces empleados de forma sinérgica, contribuye a configurar un paisaje sonoro de la misa tardo-renacentista mucho más articulado y variado de lo que se suele imaginar. Sin embargo, por lo que atañe el uso de las polifonías improvisadas en la liturgia, no tenemos que considerar el ceremonial descrito por Pérez solo como el culmen de la tradición renacentista, sino también como la continuación de una larga tradición que seguirá ininterrumpida a lo largo de todo el período barroco.

BIBLIOGRAFÍA

- APEL, Willi. *Gregorian Chant*. Bloomington, Indiana University Press, 1990.
- CALAHORRA MARTÍNEZ, Pedro. «“Alleluyas a tres boses”» en el ms. 2-3 de Tarazona». *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología*, 24, 1 (2008), pp. 11-58.
- CANGUILHEM, Philippe. «Singing Upon the Book According to Vicente Lusitano». *Early Music History*, 30 (2011), pp. 55-103.
- _____. *Chanter Sur Le Livre a la Renaissance: Les Traites de Contrepoin de Vicente Lusitano*. Turnhout, Brepols, 2013.
- CERONE, Pietro. *El Melopeo y maestro. Tractado de música theorica y practica*. Nápoles, Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613.
- COVARRUBIAS, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid, Luis Sánchez, 1611.

- D'AVELLA, Giovanni. *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.
- 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, fols. 444r-462v).
- FIORENTINO, Giuseppe. «*Folía*». *El origen de los esquemas armónicos entre tradición oral y transmisión escrita*. Kassel, Reichenberger, 2013.
- _____. «“Con ayuda de Nuestro Señor”: Teaching Improvised Counterpoint in Sixteenth-Century Spain». *New Perspectives on Early Music in Spain*. Tess Knighton y Emilio Ros-Fábregas (eds.). Iberian Early Music Studies, 1. Kassel, Reichenberger, 2015, pp. 356-379.
- _____. «Oral traditions and unwritten music from the time of the Catholic Monarchs». *A Companion to Music in the Time of Ferdinand and Isabel*. Tess Knighton (ed.). Leiden, Brill, 2017, pp. 504-548.
- _____. «Las polifonías improvisadas en los libros de ceremonial: problemáticas, terminologías y prácticas en la España del Renacimiento». *Poder, identidades e imágenes de la ciudad: música y libros de ceremonial religioso en España (siglos XVI-XIX)*. María José de la Torre Molina y Alicia Carmen Marchant Rivera (eds.). Madrid, Síntesis, 2019, pp. 79-108.
- _____. «Una praxis de improvisación sobre los tonos salmódicos: las varillas a través de las fuentes documentales (siglos XVII-XVIII)». *Revista de Musicología*, 45, 1-2 (2022), 17-68.
- _____. «El léxico del contrapunto (1410-1613)». *Musique et lexique à la Renaissance. Une approche de la musique ancienne par ses mots*. Cristina Diego Pacheco y Amaya García Pérez (eds.). París, Classiques Garnier, 2022, pp. 135-165.
- 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.
- 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*, 6, 1 (1983), pp. 271-298.
- KREITNER, Kenneth. *The Church Music of Fifteenth-Century Spain*. Woodbridge, The Boydell Press, 2004.
- LÓPEZ-CALO, Jose. *Catálogo del archivo de música de la Capilla Real de Granada*, 2 vols. Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1994.
- NASSARRE, Pablo. *Segunda parte de la Escuela Música [...]*. Zaragoza, Herederos de Manuel Román, 1724.
- NOONE, Michael. «An Early Seventeenth-Century Source for Performing Practices at Toledo Cathedral». *Uno gentile et subtile ingenio: Studies in Renaissance Music in Honour of Bonnie J. Blackburn*. Gioia Filocamo y Mary Jennifer Bloxam (eds.). Turnhout, Brepols, 2009.
- PÉREZ, Juan. *Directorio de coro* (Sigüenza, Archivo de la Catedral, *Directorio de coro*, I-IV, Ms.).
- PÉREZ LÓPEZ, José Luis. «El Libro de buen amor a la luz de algunos textos litúrgicos de la Catedral de Toledo». *Revista de Poética Medieval*, 6 (2001), pp. 53-85.
- PRECIADO, Dionisio. «¿Qué son las “varillas” o “varetas” musicales?». *Revista de Musicología*, 2, 2 (1979), pp. 345-347.
- ROS-FÁBREGAS, Emilio. *The Manuscript Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M. 454: Study and Edition in the Context of the Iberian and Continental Manuscript Traditions*. Tesis doctoral, 2 vols. The City University of New York, 1992.
- SUÁREZ-PAJARES, Javier. *La música en la Catedral de Sigüenza, 1600-1750*, 2 vols. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1998.