



VARETAS Y VERSOS SOLOS DE SEGUNDILLO

Author(s): Giuseppe Fiorentino

Source: *Revista de Musicología*, Enero-Junio 2025, Vol. 48, No. 1 (Enero-Junio 2025), pp. 51-76

Published by: Sociedad Española de Musicología (SEDEM)

Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/10.2307/27391550>

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <https://about.jstor.org/terms>



JSTOR

Sociedad Española de Musicología (SEDEM) is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Revista de Musicología*

VARETAS Y VERSOS SOLOS DE SEGUNDILLO: PRÁCTICAS DE IMPROVISACIÓN SOBRE LOS TONOS SALMÓDICOS SEGÚN EL QUADERNO DE LAS OBLIGACIONES DE LA CATEDRAL DE MÁLAGA (1770)*

Giuseppe FIORENTINO
Universidad de Cantabria
ORCID iD: 0000-0001-6832-4034

Resumen: *El Quaderno de las obligaciones que deben cumplir los Músicos de voz, Ministriles y demás Instrumentistas, publicado en 1770, constituye una fuente inestimable para estudiar el papel de la música durante la liturgia practicada en la Catedral de Málaga en la segunda mitad del siglo XVIII. Este libro de ceremonial es particularmente interesante ya que —en una fecha tan tardía como 1770— describe el uso de diferentes tipologías de polifonías improvisadas como el «contrapunto» o las «varetas» cuyas prácticas en las catedrales españolas son abundantemente documentadas a lo largo de los siglos XVI y XVII. Además, gracias a los contenidos de algunas actas capitulares conservadas en el Archivo de la Catedral de Málaga, que describen una querella surgida entre el maestro de capilla Jaime Torrens (1641-1803) y algunos cantores, ha sido posible estudiar otra praxis de improvisación escuetamente descrita en el Quaderno, utilizada para interpretar el segundo salmo de Vísperas y que era conocida bajo diferentes nombres, como «versos de segundillo», «versos ad libitum», «salmo de alternativa» o «versos solos». En esta contribución se estudiarán las dos praxis de improvisación sobre los tonos salmódicos mencionadas en el Quaderno —varetas y salmos de segundillo— con la*

* Esta contribución es parte de los resultados del Proyecto I+D+i de Generación de Conocimiento «Prácticas polifónicas hispánicas (siglos XVI-XIX) en perspectiva digital: fuentes musicales, pervivencias, mujeres» (PID2021-123990NB-I00), financiado por MCIN / AEI 10.13039/501100011033/ y por FEDER Una manera de hacer Europa.

finalidad de establecer sus características y principales diferencias, así como su lugar dentro del ceremonial de la Catedral de Málaga.

Palabras clave: Catedral de Málaga, Quaderno de las obligaciones, contrapunto, varetas, versos de segundillo, versos solos.

VERSOS SOLOS DE SEGUNDILLO AND VARETAS: IMPROVISATIONAL PRACTICES ON PSALM TONES ACCORDING TO THE *QUADERNO DE LAS OBLIGACIONES* OF MALAGA CATHEDRAL (1770).

Abstract: The *Quaderno de las obligaciones que deben cumplir los Músicos de voz, Ministriles y demás Instrumentistas*, published in 1770, constitutes an invaluable source for studying the role of music in the liturgy practiced at Malaga Cathedral during the second half of the eighteenth century. This ceremonial book is particularly interesting because, even as late as 1770, it describes the use of different types of improvised polyphony, such as «contrapunto» or «varetas» whose practice is abundantly documented throughout the sixteenth and seventeenth centuries in Spanish cathedrals. Furthermore, thanks to the contents of chapter acts preserved in the archive of Malaga Cathedral that describe a dispute between chapel master Jaime Torrens (1641–1803) and some singers, it has been possible to identify another improvisational praxis briefly described in the *Quaderno*. This practice was used to perform the second Vespers psalm and was known by different names, such as «salmo de segundillo», «versos ad libitum», «salmo de alternativa», or «versos a solo». This contribution will examine the two improvisational practices on psalm tones mentioned in the *Quaderno* —*varetas* and *salmos de segundillo*—, to establish their characteristics and main differences, as well as their place within the ceremonial practices of the Malaga Cathedral.

Keywords: Malaga Cathedral, Quaderno de las obligaciones, Counterpoint, Varetas, Versos de segundillo, Versets.

Introducción

El maestro de capilla de la Catedral de Málaga, Jaime Gregorio Torrens Rexano (1741-1803) escribió en 1770 el *Quaderno de las obligaciones que deben cumplir los Músicos de voz, Ministriles, y demás Instrumentistas de la Capilla de Música* (desde ahora: *Quaderno*)¹. La finalidad del *Quader-*

¹ [TORRENS REXANO, Jaime Gregorio]. *Quaderno de las obligaciones que deben cumplir los Músicos de voz, Ministriles, y demás Instrumentistas de la Capilla de Música de esta Santa Iglesia Catedral de Málaga, según lo que consta de las tablas de su sacristía, como lo añadido, o alterado, según la variedad de los tiempos, hasta este año de 1770*. Málaga, Impresor de la Dignidad Episcopal, 1770. Sobre Jaime Torrens véase MARTÍN QUIÑONES, María Ángeles. «Torrens Rexano, Jaime Gregorio». *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio (dir.). 10 vols. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, vol. 10, p. 392.

no, tal y como señala el título de este documento, es la de detallar «las obligaciones que deben cumplir los Músicos de voz, Ministriles y demás Instrumentistas» de la Catedral de Málaga. Aunque el impreso del *Quaderno* no lleve el nombre del autor, las actas capitulares conservadas en la catedral permiten reconstruir la génesis de este documento y confirmar su autoría². De hecho, cuando en julio de 1770 Jaime Torrens tomó posesión del magisterio de capilla, ésta llevaba tres años sin maestro y sin una supervisión rigurosa, por lo que se consideró necesario elaborar un documento donde se fijaran y actualizaran las reglas que tenían que seguir cantores y ministriles; el 25 de octubre de 1770, Torrens presentó al cabildo el *Quaderno* que fue aprobado el 24 de noviembre y mandado a imprimir en el mes de diciembre, para que se distribuyera una copia a cada miembro de la capilla, garantizando así que todos conocieran y cumplieran las normas y obligaciones establecidas³. Por lo tanto, el *Quaderno* constituye seguramente un testigo fiel de las praxis musicales llevadas a cabo en la Catedral de Málaga en la segunda mitad del siglo XVIII⁴.

Por lo que se refiere a la interpretación de la polifonía escrita, no quedan dudas sobre el significado de las expresiones «música de papeles» y «música de facistol» que a menudo se mencionan en el *Quaderno*⁵. Con «música de papeles» se indicaban las obras de gusto moderno, compuestas para voces solistas o distribuidas en uno o más coros, con partes instrumentales obligadas y bajo continuo, generalmente notadas en partichelas sueltas; en cambio, la expresión «música de facistol» se refería al repertorio de polifonía vocal «severo» sin partes instrumentales obligadas, conservado en los «libros de polifonía» o «libros de facistol», normalmente llamado «música de canto de órgano» en los siglos XVI y XVII⁶. Otra modalidad interpretativa para la música polifónica mencionada en el *Quaderno* y relacionada con un repertorio concreto, es el fabordón. En términos generales el fabordón constituye una interpretación polifónica a cuatro o más voces en estilo homofónico y acordal de un salmo o de un cántico; el fabordón

² Sobre la génesis del *Quaderno*, véase MARTÍN QUIÑONES, María Ángeles. *La música en la Catedral de Málaga durante la segunda mitad del siglo XVIII: la vida y la obra de Jaime Torrens*, 3 vols. Tesis doctoral. Universidad de Granada, 1997, vol. 1, pp. 41-42.

³ *Ibid.*, p. 41.

⁴ Además de la tesis de Martín Quiñones, véase también DE LA TORRE MOLINA, María José. *La música en Málaga durante la Era Napoleónica (1808-1814)*. Málaga, Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga, 2003.

⁵ Véase DE LA TORRE MOLINA, María José. *La música en Málaga...*, p. 146.

⁶ Véase LEZA, José Máximo (ed.). *La música en el Siglo XVIII*, Historia de la música en España e Hispanoamérica, vol. 4. Madrid y México DF, Fondo de cultura económica, 2014, pp. 29-30.

utiliza generalmente el tono salmódico como *cantus firmus* y tiene por lo tanto una estructura fija para cada versículo del salmo: dos secciones basadas en una recitación sobre un acorde más cadencia⁷. Algunos repertorios de fabordones se basaban en sencillas fórmulas polifónicas escritas para cada tono salmódico, que los cantores tenían que adaptar a los versos del salmo; en otros casos todos los versos pares o impares de un salmo podían estar compuestos en fabordón por un autor, si bien los ceremoniales del siglo XVII parecen preferir, en esta circunstancia, el uso de la expresión «en canto de órgano» en lugar de «en fabordón»⁸. Aunque el género del fabordón esté vinculado a un repertorio escrito, algunas fuentes sugieren que en ocasiones los fabordones podían ser improvisados; además, Pablo Nassarre emplea la expresión «cantar a fabordón» para indicar una praxis de improvisación polifónica practicada por cantores sin formación⁹. Por estas razones, puede haber cierta confusión en la interpretación del término «fabordón» en las fuentes documentales del siglo XVIII.

Además de la música «de papeles», «de facistol» y «en fabordón», el *Quaderno* menciona el uso de diferentes tipologías de polifonías improvisadas como el contrapunto o las varetas, cuyas prácticas en las catedrales españolas son abundantemente documentadas a lo largo de los siglos XVI y XVII¹⁰. En este sentido, podemos comparar la información del *Quaderno*

⁷ Sobre la historia del fabordón-falsobordone y sus características formales, véase BRADSHAW, Murray. *The Falsobordone. A study in Renaissance and Baroque Music*. Stuttgart, American Institute of Musicology, 1978.

⁸ Sobre el fabordón en las fuentes ibéricas de los siglos XVI-XVII véase ZAUNER, Sergi. *El fabordón a la luz de las fuentes hispánicas del Renacimiento (ca.1480-1626). Fórmulas y fabordón elaborado en el marco del Oficio Divino*. Tesis Doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2014. Sobre el uso del fabordón durante la liturgia en los siglos XVI y XVII véase FIORENTINO, Giuseppe. «Las polifonías improvisadas en la catedral de Granada a comienzos del siglo XVI». *Musicología en el siglo XXI: nuevos retos, nuevos enfoques*. Begoña Lolo y Adela Presas (eds.). Madrid, Sedem, 2018, pp. 249-266.

⁹ NASSARRE, Pablo. *Segunda parte de la Escuela Música* [...]. Zaragoza, Herederos de Manuel Román, 1724, p. 150. Sobre las relaciones entre fabordón y prácticas de improvisación *cfr.* FIORENTINO, Giuseppe. «Las polifonías improvisadas en la catedral de Granada...» y FIORENTINO, Giuseppe. «Contrapunto and fabordón. Practices of extempore polyphony in Renaissance Spain». *Studies in Historical Improvisation: from 'Cantare super Librum' to Partimenti*. Massimiliano Guido (ed.). Nueva York, Routledge, 2017, pp. 72-89.

¹⁰ Sobre el significado y usos del término «contrapunto» 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.). Paris, Classiques Garnier, 2022, pp. 135-165. Sobre las varetas o varillas *cf.* Fiorentino Giuseppe. «Una praxis de improvisación sobre los tonos salmódicos: las varillas a través de las fuentes documentales (siglos XVII-XVIII)». *Revista de Musicología*, vol. 45 (2022), pp. 15-67. Véase también, PRECIADO, Dionisio. «¿Qué son las «varillas» o «varetas» musicales?». *Revista de Musicología*, vol. II, n.º 2 (1979), pp. 345-347.

con los contenidos de otros ceremoniales, como el *Directorio de Coro* de la Catedral de Sigüenza (ca. 1580-ca. 1610)¹¹ o el *Compendio de las obligaciones* de la Catedral de Sevilla (ca. 1720)¹².

	Sigüenza (ca. 1580-1610)	Sevilla (ca.1720)	Málaga (1770)
Introito	«Echan contrapunto suelto a la folla»	«Se echa contrapunto»	«De contrapunto»
Aleluya	«Echan contrapunto suelto a la folla» y/o «contrapunto concertado»	«Se echa contrapunto»	«De contrapunto»
Ofertorio	«Echan contrapunto suelto a la folla» (solo en las misas de Ntra. Señora) o «tañen los ministriles»	Ministriles u órgano	Ministriles
Poscomuni3n [Comendon]	«Echan contrapunto suelto a la folla»	«Se echa contrapunto»	«De contrapunto»

TABLA 1. El contrapunto en la misa: catedrales de Sigüenza (ca. 1580-1610), Sevilla (ca. 1720) y Málaga (1770)¹³. Elaboraci3n propia.

Como se puede observar en la Tabla 1 la presencia del contrapunto improvisado en las misas de mayor solemnidad no vari3 a lo largo de dos siglos: en las catedrales de Sigüenza, Sevilla y Málaga el contrapunto era empleado para adornar principalmente los cantos del propio de Introito, Aleluya y la Poscomuni3n.

	Sigüenza (ca. 1580-1610)	Sevilla (ca.1720)	Málaga (1770)
Antífona I	«Contrapunto suelto» [a la folla] o concertado	«Hay contrapunto»	«De contrapunto»
Salmo I	«En canto de órgano»	¿De papeles?	«De papeles»
Antífona II	«Podrán echar contrapunto»	«Hay contrapunto»	«De contrapunto»

¹¹ PÉREZ, Juan. *Directorio de coro*. Sigüenza, Archivo de la Catedral, *Directorio de coro*, I-IV. Sobre el uso del contrapunto improvisado en la catedral de Sigüenza, cf. FIORENTINO, Giuseppe. «Contrapunto improvisado y liturgia en la España de finales del Renacimiento: el *Directorio de coro* de Juan Pérez». *Musicología en transición*. Javier Marín, Ascensi3n Mazuela-Anguita y Juan José Pastor Comín (eds.). Madrid, Sedem, 2022, pp. 3-84. Sobre música y liturgia en la catedral de Sigüenza, cf. SUÁREZ-PAJARES, Javier. *La música en la catedral de Sigüenza, 1600-1750*, 2 vols., Madrid, ICCMU, 1998. JAMBOU, Louis. «La capilla de música de la catedral de Sigüenza en el siglo XVI. Ordenaci3n del tiempo musical litúrgico: del Renacimiento al Barroco». *Revista de Musicología*, VI, 1 (1983), pp. 271-298.

¹² *Compendio de las obligaciones que deben cumplir los ministriles y capilla de música de la Santa Patriarcal Iglesia de Sevilla*. Sevilla, Juan Francisco de Blas [ca. 1720]. Cf. RUIZ JIMÉNEZ, Juan. *La Librería de canto de órgano. Creaci3n y pervivencia del repertorio del Renacimiento en la actividad musical de la Catedral de Sevilla*. Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2007, pp. 363-389.

¹³ PÉREZ, Juan. *Directorio...*, tomo IV, fols. 373r-378v; *Compendio...*, pp. 4-5; *Quaderno...*, p. 9.

	Sigüenza (ca. 1580-1610)	Sevilla (ca.1720)	Málaga (1770)
Salmo II	«Contrapunto ad placitum» («varillas de contrapunto»)	«Se echan varetas» sobre el canto llano	«Á versos al violón, y al organo, alternando el Coro y los Musicos con baxones»
Antífona III	«Podrán echar contrapunto»	«Hay contrapunto»	«De contrapunto»
Salmo III	«Con voces o instrumentos al órgano»	¿De papeles?	«De papeles»
Antífona IV	«Podrán echar contrapunto»	«Hay contrapunto»	«De contrapunto»
Salmo IV	«Contrapunto ad placitum» («varillas de contrapunto»)	«Se echan varetas» sobre el canto llano	«A fabordón, echando varetas los músicos y baxonistas sobre el canto llano»
Antífona V	«Podrán echar contrapunto»	«Hay contrapunto»	«De contrapunto»
Salmo V	«En canto de órgano»	¿De papeles?	«De papeles»
Antífona del Magnificat	«Contrapunto suelto» [a la folla] o concertado	«Hay contrapunto»	«De contrapunto»
Magnificat	«En canto de órgano»	¿De papeles?	«De papeles»

TABLA 2. El contrapunto y las varillas en la primeras Vísperas: catedrales de Sigüenza (ca. 1580-1610), Sevilla (ca. 1720) y Málaga (1770)¹⁴. Elaboración propia.

Tampoco varió mucho el empleo de las praxis de improvisación en las primeras Vísperas (véase Tabla 2): en las tres catedrales se «echaba» contrapunto sobre las antífonas de los salmos y del Magníficat, y era habitual echar «varillas» o «varetas» sobre el canto llano de algunos salmos. En Sigüenza y Sevilla, las varillas eran improvisadas sobre los salmos segundo y cuarto, mientras en la Catedral de Málaga esta praxis era reservada únicamente para el cuarto salmo. En el caso del segundo salmo de Vísperas, el *Quaderno* prescribe otra praxis de interpretación «a versos al violón, y al organo, alternando el Coro y los Musicos con baxones»¹⁵. Como veremos más adelante, esta breve descripción se refiere a otra praxis de improvisación que hasta ahora no había sido debidamente estudiada y que fue muy difundida en las catedrales españolas, comúnmente conocida como «salmo de segundillo». En esta contribución se estudiarán las dos praxis de improvisación sobre los tonos salmódicos recogidas en el *Quaderno* —varetas y salmos de segundillo— con la finalidad de

¹⁴ PÉREZ, Juan. *Directorio...*, fol. 371v; *Compendio...*, pp. 1-2; *Quaderno...*, pp. 8-9.

¹⁵ *Quaderno...*, p. 9.

establecer sus características y diferencias, así como su lugar dentro del ceremonial de la Catedral de Málaga.

Las varetas

A diferencia del contrapunto en su sentido más general, las varetas, conocidas también como «varillas», «varillas de contrapunto» o simplemente «contrapunto sobre los salmos», se improvisaban sobre una clase específica de cantos llanos, o sea, sobre los tonos salmódicos que utilizaba el coro para entonar los salmos durante la liturgia de las horas. Cada uno de los ocho tonos salmódicos principales que podía ser escogido para entonar un salmo en función de las características modales de la antífona que lo acompañaba tiene una estructura relativamente sencilla: esta se construye alrededor de un tono de recitación más una «cadencia mediante» para la primera mitad de cada versículo, y el mismo tono de recitación más la «cadencia final» para la segunda mitad (el *tonus peregrinus*, sin embargo, se distingue por emplear dos tonos de recitación diferentes). Se trata de estructuras melódicas bien conocidas tanto por los miembros del coro como por los cantores de la capilla y que se repiten iguales para cada verso del salmo, exceptuando las adaptaciones necesarias para acomodar la fórmula a la diferente extensión del texto de cada versículo. Como indican las fuentes documentales, las varillas solían ser improvisadas por muchos, e incluso, en ocasiones, por todos los cantores de una capilla, a quienes a veces se unían también los ministriles; tal y como suelen detallar todos los ceremoniales, los cantores y ministriles improvisaban las varetas sobre la melodía del salmo cantada por el coro de canto llano¹⁶.

En algunas actas capitulares del siglo XVII, las varillas fueron criticadas de una manera muy explícita. Por ejemplo, así se quejaba el vicario de la Catedral de Salamanca en 1601:

Primeramente, el dicho señor vicario propuso que algunos cantores, cuando cantan en el coro, salen en el facistol y echan varillas que llaman, en que ofenden más que dan gusto; que sería conveniente señalar qué cantores habían de ser los que pudiesen salir y echar las dichas varillas; y tratado, pareció era negocio del maestro de capilla para, con su parecer, proveer al remedio de él y atento no le hay [el anterior maestro de capilla, Alonso de Tejeda, se había ido a la Catedral

¹⁶ FIORENTINO, Giuseppe. «Una praxis de improvisación ...», pp. 15-67.

de Zamora el 3 de diciembre de 1601], se difirió el proveer para cuando haya maestro de capilla¹⁷.

Otro documento de la Catedral de Segovia confirma que el problema no residía tanto en la praxis de las varillas en sí, cuanto en el descuido que tenían los cantores a la hora de interpretarlas:

Estando juntos capitularmente [...] para tratar de cossas tocantes al Culto divino se propuso que en días solemnes quando se salmean las horas en canto llano los musicos solian echar varetas de contrapunto en las Visperas y otras horas parece se cantan con la solemnidad que se deue y que ya parecia auer mucho descuydo en esto y asimismo que los musicos estan asalariados no cantan mas que al facistol quando se canta canto de organo. Que seria bien que asi los cantores como ellos salmeassen con que se escusaua sacar diurnas y tomar tabaco y cumplirian con la obligasion que todos tienen de cantar¹⁸.

Se conocen dos descripciones de esta práctica de improvisación. La más antigua de ellas es de finales del siglo XVI, se halla en el *Directorio de coro* de la Catedral de Sigüenza y nos permite aclarar el porqué de las quejas dirigidas a la praxis de las varillas:

En las fiestas solemnes siempre echan contrapunto sobre los salmos y suelen los músicos competir uno con otros sobre esto imitándose y añadiendo cada uno o quitando según su habilidad conformándose con su voz y garganta y según la prudencia que cada uno tiene y toman esto con tanta eficacia que se olvidan la letra de los versos y los cantollanistas unos se adelantan, otros se detienen tanto que se pervierte el buen orden y aún la debida atención y así debe el sochantre estar muy sobre aviso para que se diga todo enteramente y con la atención que sea posible, procurando que los finales en la mediación y al fin del verso se hagan prudentemente y que el un coro aguarde al otro que acabe su verso antes que se comience otro verso de manera que no se confundan y diviertan¹⁹.

Este texto parece describir un tipo de contrapunto colectivo en el que los cantores compiten «uno con otros», ejecutando pasajes rápidos e «imitándose» libremente a la hora de improvisar sobre los salmos cantados

¹⁷ Archivo de la Catedral de Salamanca, *Actas Capitulares*, vol. 33, 1600-1616, fol. 85r, día 12 de diciembre de 1601. En PRECIADO, Dionisio. «¿Qué son las “varillas”...», p. 345.

¹⁸ Archivo de la Catedral de Segovia, *Actos capitulares de Cauildo pleno desde 1651 años 1652, 1653, 1654, 1655*, fol. 176r., día 11 de enero de 1655. En STEVENSON, Robert. «Francisco Correa de Arauxo. New light on his carrer». *Revista Musical Chilena*, vol. 103 (1968), pp. 7-42, especialmente p. 41.

¹⁹ PÉREZ, Juan. *Directorio...*, tomo I, fols. 19v-22r, §8. Cf. SUÁREZ-PAJARES, J. *La música...*, pp. 63-64.

por el coro de canto llano. Los cantores actúan a su discreción («según la prudencia que cada uno tiene»), únicamente con el fin de poner en muestra sus capacidades canoras («conformándose con su voz y garganta»)²⁰. Las varillas se enmarcarían así dentro de las praxis de contrapunto colectivo «sin concierto» documentadas en fuentes de la época y normalmente practicadas en las capillas de las catedrales españolas²¹. Sin embargo, bajo otra posible interpretación del pasaje, en lugar de involucrarse en una improvisación grupal, los cantores podrían haber alternado su participación improvisando individualmente sobre cada versículo del salmo²². En este caso, cada uno realizaría un contrapunto «suelto» o «a dos» (una voz improvisada sobre *cantus firmus*) caracterizado por un elaborado virtuosismo, intentando superar y perfeccionar la improvisación de los demás, dentro de una práctica concebida así como una verdadera competición entre cantores. Independientemente de cuál sea la interpretación correcta de este texto, las varillas solían causar confusión entre los cantollanistas, alterando el orden adecuado entre los dos coros y distrayendo la atención requerida para la correcta interpretación del salmo.

La segunda descripción de esta praxis es mucho más tardía, fue escrita por Hilarión Eslava a mediados del siglo XIX y difiere sustancialmente de la anterior:

[...] en la catedral de Sevilla se cantan todavía (las hemos oído hasta el año 1843) las Completas de los Domingos de Cuaresma en una especie de *diafonía* y *fabordón* por el coro de canto llano acompañado por los seises. La entonación de los salmos es por el 8º tono, y hasta la *mediación* se armoniza en acordes perfectos haciendo quintas perfectas seguidas; y el *saeculorum* á manera de *fabordón*. Sábese que en las Naciones extranjeras hace tiempo que se han desterrado los *fabordones ad libitum*, mientras que en las iglesias de España los usamos todavía frecuentemente.

Esta práctica es antiquísima y de tiempo inmemorial. Las armonías de los salmos así cantados se llaman *varetas* en aquella iglesia sin que alcancemos la etimología de esa palabra²³.

²⁰ Cf. FIORENTINO, Giuseppe. «Una praxis de improvisación...», pp. 55-60.

²¹ Sobre las prácticas de contrapunto colectivo véase FIORENTINO, Giuseppe. «“Todos echarán contrapunto a la folla”: la improvisación colectiva en el Barroco musical español (ca. 1600-1750)». *Anuario musical*, n.º 78 (2023), pp. 59-89.

²² Cf. FIORENTINO, Giuseppe. «El contrapunto improvisado: cambios y pervivencias en la época de Vivanco». *Sebastián de Vivanco y la música de su tiempo*. Manuel del Sol y Pepa Montero (eds.). Salamanca, Universidad de Salamanca, en imprenta.

²³ ESLAVA, Hilarión. *Breve memoria histórica de la música religiosa en España*. Madrid, Imprenta de Luis Beltrán, 1860, pp. 36-37.

Las varetas de Eslava, interpretadas por los seises sobre la melodía del salmo cantada por el coro de canto llano, están alejadas de todo tipo de virtuosismo: en la primera mitad de cada versículo («hasta la mediación») los seises interpretaban líneas melódicas paralelas al *cantus firmus* por quintas y terceras formando acordes perfectos, mientras la segunda mitad («el *saeculorum*») se interpretaba «á manera de *fabordón*». Además de estas descripciones, existe un repertorio de varillas escritas conservado en el archivo del Seminario del Corpus Christi de Valencia: se trata de unas composiciones a tres o cuatro voces en estilo de fabordón, para los versos pares de los salmos de Sexta y de Nona, copiadas entre la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX, que no tienen relación aparente con ninguna de las dos descripciones mencionadas²⁴.

También según el *Quaderno*, las varetas estaban relacionadas de alguna manera con los fabordones. De hecho, como se lee en las normas iniciales explicadas en el ceremonial: «Siempre, y cuando se da el tono al Sochantre con el bajón, para entonar el fabordón de algun Psalmo, deben los Musicos, y Bajonistas echar varetas sobre el canto llano que vá diciendo todo el Coro»²⁵. Así, en «Vísperas clásicas», había que entonar «el 4º Psalmo, á fabordón, echando varetas los Musicos, y Baxonistas sobre el canto llano»²⁶; asimismo, en los «días de la Infraoctava», en Maitines «se canta el *Benedictus* de fabordón, echando los Músicos, y bajones varetas sobre el canto llano del Coro».²⁷ ¿Cómo interpretar estas indicaciones? Podría ser que cantores y bajonistas realizaran un fabordón echando varetas sobre el canto llano: según esta interpretación, las varetas constituirían un fabordón enteramente improvisado sobre el canto llano²⁸. Sin embargo, esta lectura entra en contradicción con otros pasajes del *Quaderno*, donde se prescribe la interpretación de las varetas sin mencionar al fabordón, o donde se indica la interpretación de un salmo a fabordón sin referencia alguna a las varetas. Por ejemplo, en la hora de Tercia de las festividades más importantes, «entran los Musicos,

²⁴ Valencia, Archivo Musical y Biblioteca del Real Colegio Seminario de Corpus Christi (desde ahora, VAcP-Mus.), CM-I-189 (*Varillas para Nona de la Feria IV*), CM-I-190 (*Varillas para Sexta solemne*), CM-I-191 (*Varillas para la Sexta de la Feria 6ª*), CM-I-192 (*Varillas para Sexta de Feria III*), CM-I-199 (*Fabordones para las Varillas en tiempo Pascual*) y CM-LP-42 (*Varillas para la Sexta*). Cf. FIORENTINO, Giuseppe. «Una praxis de improvisación...», pp. 22-29.

²⁵ *Quaderno*..., p. 7.

²⁶ *Ibid.*, p. 9.

²⁷ *Ibid.*, p. 20.

²⁸ Cf. FIORENTINO, Giuseppe. «Una praxis de improvisación...», p. 35.

y Ministriles á echar varetas sobre el canto llano del Coro» en cada uno de los «tres salmos»²⁹: además de no mencionar al fabordón, este pasaje indica que al momento de echar varetas en la hora de Tercia, junto a los cantores intervenían no solo los bajones, tal y como ocurría en los casos anteriormente mencionados, sino también los demás ministriles. Por otro lado, el *Miserere* cantado en el Oficio de Tinieblas del Viernes Santo era «de fabordón, repitiendo en un verso el final y en otro no»³⁰, siendo este el único caso que encontramos en el ceremonial donde se menciona la praxis del fabordón sin aludir a las varetas.

Estas evidencias sugieren que, en la Catedral de Málaga, las varetas y el fabordón podrían haber constituido dos praxis de interpretación diferentes, pero que en ocasiones solían coexistir. En efecto, a la hora de interpretar los salmos en fabordón, según una costumbre arraigada desde el Renacimiento, era habitual alternar versículos cantados en canto llano por el coro (versos impares) y en fabordón por la capilla (versos pares)³¹. Por consiguiente, sobre los versículos impares interpretados en canto llano sería posible improvisar varillas, tal como lo confirma un documento del siglo XVII que detalla el ceremonial seguido en la Catedral de Sevilla durante la hora de Sexta en el día de la Ascensión: en este caso, el segundo salmo se interpretaba «a canto llano con mucho contrapunto y algunos versos a fabordón»³². Así, en Málaga, sobre los versículos cantados en canto llano, los miembros de la capilla, junto a los bajones, improvisarían las varetas. Como detalla el *Quaderno*, el sochantre entonaría el primer verso del salmo: a continuación se alternarían los versos pares en fabordón y los impares en canto llano con varetas (véase Tabla 3).

²⁹ Por ejemplo (*Quaderno...*, p. 9), en la hora de Tercia de las festividades más importantes, «entran los Musicos, y Ministriles á echar varetas, sobre el canto llano del Coro en los tres Psalmos».

³⁰ *Quaderno...*, pp. 16-17: «El Viernes Santo [...] A las Tinieblas [...], el Miserere es de fabordón, repitiendo en un verso el final y en otro no».

³¹ Sobre la interpretación *alternatim* de los salmos en fabordón, véase ZAUNER, Sergi. *El fabordón...*, p. Cf. también GAUNT, Ana Delfina. *Polyphonic vespers c.1550 – c.1700: Sources, repertory, genres and performance practices in six Iberian religious institutions*. PhD dissertation, University of Oxford-The Queen's College, 2021.

³² Cf. CARRILLO CABEZA, Mauricio. *Evaristo García Torres, Maestro de Capilla de la Catedral de Sevilla en la segunda mitad del siglo XIX*. Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2015, p. 121.

Praxis de interpretación	Versos del salmo 112 (4º salmo de Vísperas de Domingo)
Canto llano (Sochantre)	1. Laudate, pueri Domini, * laudate nomen Domini.
Fabordón (capilla)	2. Sit nomen Domini benedictum * ex hoc nunc et usque in saeculum.
Canto llano (coro) con Varetas (capilla)	3. A solis ortu usque ad occasum * laudabile nomen Domini.
Fabordón (capilla)	4. Excelsus super omnes gentes Dominus, * super caelos gloria eius.
Canto llano (coro) con Varetas (capilla)	5. Quis sicut Dominus Deus noster, * qui in altis habitat
Fabordón (capilla)	6. et se inclinat, ut respiciat * in caelum et in terram?
Canto llano (coro) con Varetas (capilla)	7. Suscitans de terra inopem, * de stercore erigens pauperem,
Fabordón (capilla)	8. ut collocet eum cum principibus, * cum principibus populi sui.
Canto llano (coro) con Varetas (capilla)	9. Qui habitare facit sterilem in domo, * matrem filiorum laetantem.
Fabordón (capilla)	- Gloria Patri et Filio * et Spiritui Sancto
Fabordón (capilla)	-Sicut erat in principio et nunc et Semper * et in saecula saeculorum. Amen.

TABLA 3. La praxis de las varetas en la Catedral de Málaga: alternancia entre varetas y fabordón. Elaboración propia.

En otros casos, los salmos se interpretarían únicamente echando varetas sobre el canto llano sin fabordones y en el caso del *Miserere*, se interpretaría el salmo solamente en fabordón. La praxis de alternar fabordones y varetas podría echar nueva luz sobre el repertorio de varillas del Seminario del Corpus Christi de Valencia³³. Probablemente estas piezas, aunque se llamen «varillas», no constituían las varillas en sí mismas, sino que eran las partes en fabordón usadas para los versos pares de los salmos y la doxología menor, que se alternarían con las varillas improvisadas sobre el canto llano en los versos impares. Esta hipótesis parece confirmarse por el título de una de las piezas (VAcP-Mus/CM-I-188) que no es nombrada «varillas» como las demás, sino *Fabordones para las varillas en tiempo pascual*. Se trata de los versos pares de los salmos de Sexta «Quomodo dilexi legem tuam» e «Iniquos odio habui» para el domingo de Pascua, seguidos por la doxología. Estos mismos versos aparecen puestos en música en otras dos versiones que son nombradas, respectivamente *Varillas para Sexta solemne* (VAcP-Mus/CM-I-190) y *Varillas para la Sexta* (VAcP-Mus/CM-LP-42)³⁴ y que son estilísticamente parecidas a los *Fabordones para las varillas en tiempo pascual*. Por lo tanto, los *Fabordones para las varillas en*

³³ Cf. FIORENTINO, Giuseppe. «Una praxis de improvisación...», pp. 22-29.

³⁴ *Ibid.*, pp. 23-24.

tiempo pascual constituiría la única pieza que ha mantenido correctamente el título que refleja su función originaria.

Carecemos de información para determinar la forma de improvisación utilizada en las varetas de la Catedral de Málaga durante la segunda mitad del siglo XVIII. Sin embargo, la proximidad geográfica y temporal permite suponer que estas varetas podrían asemejarse a las descritas por Eslava, caracterizadas por un contrapunto sencillo en movimiento paralelo, en lugar de las más elaboradas y virtuosísticas mencionadas en el ceremonial de Sigüenza. Sin embargo, a diferencia de las varetas de Sevilla, en Málaga no actuaban los mozos de coro, sino los cantores acompañados por el bajón y, en ocasiones, por los demás ministriles.

Los versos de segundillo

Para el segundo salmo de las «Vísperas clásicas», el *Quaderno* prescribe una praxis de interpretación con acompañamiento de órgano y violón, que ve la alternancia entre coro de canto llano y los cantores junto a los bajones: «El 2 Psalmo, á versos al violón, y al organo, alternando el Coro, y los Musicos con los baxones los versos intermedios»³⁵. El ceremonial parece aludir a esta misma praxis de una forma más sintética («el 2 Psalmo à versos») al describir como se interpretaba el segundo salmo en las completas de «todos los sábados de Cuaresma»³⁶. Estas breves descripciones se refieren a una praxis de improvisación que a lo largo del siglo XVIII generó numerosas polémicas y que llegó a ser prohibida en algunas catedrales y que no ha sido hasta el día de hoy debidamente estudiada: los «salmos» o «versos de segundillos», también conocidos como «versos solos», «salmos de alternativa», o «versos ad libitum».

Ha sido posible reconstruir las características de esta praxis a partir de unos documentos conservados en el Archivo de la Catedral de Málaga, relativos a una querella surgida en el seno de la capilla en 1786³⁷. Esta disputa, que vio posicionados por un lado el contralto Antonio Gonzalo junto a los tenores Joaquín Belmar y Salvador Beltri, y, por el otro, el

³⁵ *Quaderno...*, p. 9.

³⁶ *Ibid.*, p. 15.

³⁷ Archivo Catedralicio de la Catedral de Málaga (desde ahora: ACCM), Leg. 616, 10 de marzo de 1786; ACCM, *Actas Capitulares*, n.º 55, fols. 136r-142r, 14 de marzo de 1786; ACCM, *Actas Capitulares*, n.º 55, fols. 179v-175v, 15 de septiembre de 1786. Cf. MARTÍN QUIÑONES, María Ángeles. *La música en la Catedral de Málaga...*, vol. 3, pp. 38-59.

maestro de capilla Jaime Torrens Rexano junto al tiple Pablo Blasco, gira en torno al orden que debían tener los cantores a la hora de cantar «con separación y sucesivamente», o sea, cuando tenían que interpretar algunos repertorios específicos que requerían la alternancia entre cantores solistas; según los tres cantores prebendados, tal y como expresaron en el escrito presentado al cabildo el 10 de marzo de 1786, la costumbre de la capilla hasta la llegada de Torrens había consistido en seguir el orden de antigüedad, mientras el maestro de capilla prefería empezar por la voz del joven Tiple Blasco³⁸:

Don Antonio Gonzalo, Don Joaquín Belmar y Don Salvador Beltri, Prebendados de esta Santa Iglesia, puestos a disposición de V[uestra] S[eñoría] I[lustrísima] con el debido respeto hacen presente.

Que hallándose en la inconclusa práctica y observada costumbre de que en las ocasiones que corresponde cantar los Prebendados con separación y sucesivamente en el Coro de la Santa Iglesia se ha guardado el orden de su antigüedad, fue advertido que por equivocación de Don Jaime Torrens Maestro de Capilla, se alteró alguna otra vez dicho orden, por lo cual reconvenido con la necesidad de observancia que exige la enunciada práctica, desde entonces ha procurado seguirla [...] hasta ahora que por Don Pablo Blasco, Prebendado muy moderno, se pretende se le prefiera en las referidas ocasiones, manifestando él mismo que de no verificarse así dejará de cantar³⁹.

Jaime Torrens Rexano tardó solamente cuatro días en presentar frente al Cabildo su versión de los hechos⁴⁰. En su escrito, el maestro de capilla aclara que la disputa se había originado precisamente en las discrepancias sobre el orden de interpretación de los versículos del segundo salmo de vísperas:

El origen de la última discordia consiste, Señor ilustrísimo, en no haber Yo querido condescender en que los Señores Prebendados Músicos que hoy sirven en esta Santa Iglesia cantaren por antigüedad el segundo Salmo de Vísperas, en las primeras clases, como lo han pretendido (acaso mal informados por algún Músico de los antiguos que existen) empeñados en persuadirme que esta había sido la práctica [...]. Desde que V.S.I. recibió al Tiple Don Pablo Blasco en Clase

³⁸ ACCM, Leg. 616, 10 de marzo de 1786; véase MARTÍN QUIÑONES, María Ángeles. *La música en la Catedral de Málaga...*, vol. 3, pp. 38-40: «Solicitud de tres músicos para que se respete el orden de antigüedad en el orden de actuación en el coro».

³⁹ *Ibid.*, pp. 38-39.

⁴⁰ ACCM, *Actas Capitulares*, n.º 55, fols. 136r-142r, 14 de marzo de 1786. Cf. MARTÍN QUIÑONES, María Ángeles. *La música en la Catedral de Málaga...*, vol. 3, pp. 41-50: «Petición de Jaime Torrens al Cabildo para que decida sobre la pretensión de los músicos para cantar por orden de antigüedad».

de Músico asalariado, repetidas veces se le encargó por mi el primer verso del dicho Salmo con preferencia a todos [...]»⁴¹.

Efectivamente, reconoce Torrens, él mismo había concedido en varias ocasiones al tiple Pablo Blasco que cantara «el primer verso del dicho salmo». Así, añade el maestro de capilla, los tres músicos se han quejado con el cabildo, a pesar de que en el *Quaderno de las obligaciones*, se prescribía «que todos los músicos y ministriles» de la capilla «guarden el orden que el Maestro de Capilla les diere en razón y materia de música»⁴². Más adelante, mientras intenta justificar su predilección hacia a voz de Tiple para empezar a cantar «con separación y sucesivamente», Torrens desvela una característica fundamental de la interpretación del segundo salmo de vísperas: tal y como ocurría en la interpretación de los «Kyries feriales», a la hora de cantar los versículos del segundo salmo de vísperas, los cantores se alternaban, «glosando cada voz a su albedrío el canto llano»:

Aún en la material situación de los cantantes, que en todas partes es una, y que por consiguiente no puede menos de ser fundadísima [...] quiero decir que el Tiple ocupa siempre el lugar inmediato al Maestro, y por su orden siguen Alto, Tenor y Bajo, y contrayéndome al punto particular de los Kiries Feriales, que se cantan alternativamente, glosando cada voz a su arbitrio el canto llano, como lo hacen en los versos del ya referido segundo Salmo y sobre que se suscitó la última desavenencia, parece que esta razón sola debía bastar a evacuar la dificultad [...]»⁴³.

Para dirimir la cuestión, el cabildo, a través del chantre de la Catedral de Málaga, pidió varios informes a los maestros de capilla Antonio Ugena (Capilla Real de Madrid), Melchor López (Catedral de Santiago), Pedro Aranaz y Vides (Catedral de Cuenca), Jaime Balias y Vila (Catedral de Córdoba), Tomás de Peñalosa (Catedral de Granada) y Antonio Caballero (Capilla Real de Granada)⁴⁴. Finalmente, en virtud de estos informes, presentados al cabildo por el chantre el 15 de septiembre de 1786, se decidió dar razón a Torrens. Los informes constituyen una documentación interesante ya que atestiguan la efectiva difusión de esta praxis en varias catedrales españolas a finales del siglo XVIII no solo para

⁴¹ *Ibid.*, pp. 38-39.

⁴² *Ibid.*, p. 43.

⁴³ *Ibid.*, p. 47.

⁴⁴ ACCM, *Actas Capitulares*, n.º 55, fols. 179v-175v, 15 de septiembre de 1786. Cf. MARTÍN QUIÑONES, María Ángeles. *La música en la Catedral de Málaga...*, vol. 3, pp. 51-59: «Informe del chantre sobre el contencioso entre prebendados músicos y el maestro de capilla».

cantar los salmos de Vísperas sino también los de Completas⁴⁵. Además, en sus informes, los maestros capilla se refieren a esta praxis utilizando una variedad de expresiones como «salmo de alternativa», «versos ad libitum», «versos de segundillo» o «salmo de segundillo»⁴⁶. La expresión «de alternativa» alude por supuesto a la alternancia entre solistas que caracteriza la interpretación de estos salmos; la expresión «ad libitum» indicaba que esta praxis tenía un carácter optativo y un orden variable; finalmente la expresión «salmo de segundillo», se refería con toda seguridad al tono «de segundillo», transposición del quinto tono una cuarta arriba con *finalis* en Sib, que, como veremos a continuación, se solía usar para la interpretación de estos salmos⁴⁷.

En el tratado *Reglas generales para acompañar en órgano* (1702) escrito por José de Torres y Martínez Bravo (1670-1738), organista y maestro de la capilla real de Madrid, encontramos más datos para reconstruir cómo se interpretaban los salmos de segundillo⁴⁸. Torres se refiere a esta praxis con las expresiones «salmos solos» o «versos solos» y le dedica el capítulo «De las clausulas con que se acompañan los Versos solos en canto de Organo»⁴⁹. La finalidad de este capítulo es la de enseñar a los organistas cómo realizar el acompañamiento para los salmos cuando éstos son cantados a solo. Torres explica que los tonos que se suelen usar para acompañar «los Psalmos quando se cantan à versos solos, son septimo, octavo, segundillo y quinto»⁵⁰. A continuación, para cada uno de estos tonos, el autor ilustra los bajos utilizados para acompañar los salmos cantados a solo, así como para acompañar los correspondientes fabordones: las «clausulas del séptimo tono» se utilizaban en dos versiones diferentes para acompañar respectivamente los «versos solos» y los «versos de difuntos», mientras las «cláusulas de Quinto tono» eran específicas para

⁴⁵ *Ibid.*, p. 54.

⁴⁶ *Ibid.*, pp. 51-59.

⁴⁷ Sobre el modo segundillo en la teoría musical del Barroco español véase, por ejemplo, GARCÍA GALLARDO, Cristóbal y MURPHY, Paul. «“These are the tones commonly used”: the tonos de canto de órgano in Spanish Baroque Music Theory». *Eighteenth-Century Music*, vol. 13, n.º 1 (2016), pp. 73-93. ILLARI, Bernardo. «¿Son modos? Tonos y Salmodia en Andrés Lorente». *Analizar, interpretar, hacer música: de las cantigas de Santa María a la organología. Escritos in memoriam Gerardo Huseby*. Melania Plesch (ed.). Buenos Aires, Gourmet Musical, 2013, pp. 289-326.

⁴⁸ TORRES Y MARTÍNEZ BRAVO, José de. *Reglas generales para acompañar en órgano, clavicordio o arpa*. Madrid, Imprenta de Música, 1702. Sobre José de Torres y Martínez Bravo, véase LOLO, Begoña. *La música en la Real Capilla de Madrid: José de Torres y Martínez Bravo*. Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma, 1988.

⁴⁹ *Ibid.*, pp. 134-137.

⁵⁰ *Ibid.*, pp. 134-137.

los «versos de Miserere»⁵¹. En las «cláusulas del segundo, o segundillo» (véase Figura 1), el tono de recitación se apoya sobre el acorde de Sib mayor, la cadencia mediante utiliza los acordes Mib-Fa-Sib y la cadencia final se desarrolla sobre los acordes Sib-Do-Re-Sol menor. Evidentemente el «tono de segundillo» era el que mayormente se utilizaba para cantar los salmos de vísperas y completas, ya que éstos llegarían a ser normalmente apodados «de segundillo» a finales del siglo.



FIGURA 1. "Cláusulas de segundillo". Torres y Martínez Bravo, *Reglas generales*, p. 135 (detalle).

Torres detalla una serie de recomendaciones dirigidas al organista para acompañar los salmos interpretados a solo, con la finalidad de garantizar la coordinación óptima entre el canto y el acompañamiento:

En todos estos Versos es de advertir, que en las Clausulas que pertenecen à la mediacion, dize el Cantor la mitad de la letra de los versos, y en cada una de las demàs Clausulas la otra mitad; lo qual anoto, para que el acompañante no fenezca la mediacion antes de aver concluydo el Cantor con toda la letra que le corresponde. Dichos Versos se acompañan, atendiendo à los parages en que anda el Cantor, y observando si executa ligadura, ò si para caer à la Clausula varía los puestos propios de ella, para dar el acompañamiento mas propio, y sonoro à sus movimientos [...]⁵².

Además, aclara Torres que cuando el solista glosaba la melodía del salmo, tal y como ocurría en los salmos de segundillo interpretados en la Catedral de Málaga, el organista debía tener particular cuidado en mantener cada acorde esperando que el cantor terminara el pasaje correspondiente: «[...] si el Cantor glossare, el acompañante debe tener

⁵¹ *Ibid.*, pp. 135-136.

⁵² *Ibid.*, pp. 136-137.

quieta la consonancia, para que lleve siempre en el oído el parage sobre que glossa, y no salga dèl»⁵³.

Por tanto, en los salmos de segundillo, cada cantor interpretaba la melodía del salmo glosada, improvisando directamente sobre el bajo del fabordón usado para acompañar el salmo que se puede apreciar en la Figura 1. Esta praxis se basa en un proceso de improvisación análogo al que se puede observar en los *salmi passaggiati* de la tradición italiana, unas piezas monódicas altamente ornamentadas para voz y bajo continuo sobre el bajo del fabordón de cada tono, cuyos ejemplos escritos más emblemáticos fueron publicados por Francesco Severi (ca. 1580-1630) y Giovanni Luca Conforti (1560-1608); tanto la colección de Severi, como los tres libros publicados por Conforti ponen en música los salmos de las vísperas de domingo y «de los días festivos de todo el año»⁵⁴. En cada salmo de la colección de Severi, los cantores (Canto, Alto, Tenor, Basso) se alternan en distintos órdenes para entonar los versos impares y la doxología de cada uno de los salmos; por otro lado, en las colecciones de Conforti todos los versículos de cada salmo son cantados por la misma voz que puede ser Soprano, Tenor o Bajo. En los *salmi* de Severi el tono de recitación es dejado casi inalterado, mientras en las cadencias se concentra la mayoría de los pasajes virtuosísticos, mientras en los ejemplos escritos por Conforti, también la melodía sobre el tono de recitación resulta glosada y bastante elaborada; Severi pone en música los versículos impares de cada salmo más la doxología menor, mientras Conforti elaboró solo los versículos pares además de la doxología⁵⁵. Tanto en los ejemplos de Severi, como en los de Conforti las melodías ornamentadas se vuelven más elaboradas verso tras verso y Murray Bradshaw ha comparado

⁵³ *Ibid.*, p. 137.

⁵⁴ SEVERI, Francesco. *Salmi passaggiati per tutte le voci nella maniera che si cantano in Roma sopra i falsi bordon di tutti i tuoni ecclesiastici. Da cantarsi ne i Vespri della Domenica e delli giorni festivi di tutto l'Anno [...]*. Roma, Niccolò Borboni, 1615, CONFORTI, Giovanni Luca. *Soprano. Salmi passaggiati sopra tutti i toni che ordinariamente canta Santa Chiesa. Ne i Vespri, della Domenica & ne i giorni festivi di tutto l'anno, con il Basso sotto per sonare, et cantare con Organo, è con altri stromenti [...]*. Roma, Nicolò Mutii, 1601. CONFORTI, Giovanni Luca. *Soprano. Salmi passaggiati sopra tutti i toni [...]*. Roma, Eredi di Nicolò Mutii, 1602. CONFORTI, Giovanni Luca. *Basso. Salmi passaggiati sopra tutti i toni [...]*. Roma, Eredi di Nicolò Mutii, 1603.

⁵⁵ Sobre este repertorio véase BRADSHAW, Murray (ed.). *Francesco Severi. Salmi passaggiati (1615). Recent Researches in the Music of the Baroque Era*, 38. Madison: A-R Editions, 1981; BRADSHAW, Murray (ed.). *Giovanni Luca Conforti, «Salmi passaggiati» (1601-1603). Early Sacred Monody, Miscellanea 5*. Neuhausen-Stuttgart: American Institute of Musicology, 1985; BRADSHAW, Murray. «Giovanni Luca Conforti and Vocal Embellishment: From Formula to Artful Improvisation». *Performance Practice Review*, vol. 8, n.º 1 (1995), pp. 5-27; y BRADSHAW, Murray. «Performance practice and the Falsobordone». *Performance Practice Review*, vol. 10, n.º 2 (1997), pp. 224-247.

el resultado final de esta praxis a una serie de variaciones sobre un bajo *ostinato*⁵⁶. A diferencia de los que ocurría en España a mediados del siglo XVIII, en el caso de los *salmi passaggiati* no se emplea el tono de segundillo, sino los ocho tonos salmódicos normalmente utilizados en la salmodia de vísperas más el *tonus peregrinus* para el salmo *In exitu*. Como explica Severi en el prefacio de su obra, los cantores de las capilla romanas solían realizar estos *passaggi* de improviso, tal y como se hacía en la Catedral de Málaga, y su colección tiene solo la función de enseñar a los aficionados el estilo que se emplea en Roma para improvisar sobre los tonos salmódicos⁵⁷.

Como parecen indicar algunos ceremoniales, la interpretación más o menos glosada de los versículos de un salmo, a cargo de cantores o ministriles solistas, realizada sobre el bajo de los tonos salmódicos desarrollado por el órgano, se practicaba en España ya en el siglo XVII, tal y como ocurría en Italia. Por ejemplo, según el *Directorio* de Sigüenza (finales del siglo XVI), el tercer salmo de primeras Vísperas de las fiestas de primera clase podía ser cantado «con voces o instrumentos al órgano», también en este caso alternando con el canto llano cantado por el coro⁵⁸. Para las fiestas de segunda clase, el directorio de Sigüenza aclara que «en las Vísperas algunos de los salmos y en las Completas al Nunc Dimittis podrá el Maestro (con licencia del Presidente del Coro) ordenar que cante algún músico, o músicos o se taña algún instrumento, o instrumentos al órgano»⁵⁹. La alternancia entre cantores o ministriles solistas acompañados por el órgano y el coro de canto llano para interpretar el tercer salmo de Vísperas es atestiguada también en el ceremonial de Vicente Villegas escrito en 1630 para la catedral de Sevilla⁶⁰. Además, desde la primera mitad del siglo XVII encontramos en los inventarios de libros de música de la catedral de Sevilla la presencia de colecciones de «salmos para cantar al órgano» o «versos solos al órgano», que tenían que ser análogas a las obras de Severi y Conforti,⁶¹ en el inven-

⁵⁶ Cf. BRADSHAW, Murray. (ed.). *Francesco Severi...*, pp. ix-xi.

⁵⁷ SEVERI, Francesco. *Salmi passaggiati...*, [p. iii]: «Mi sono assicurato di mandar fuori questo mio Libretto di Salmi Passaggiati non perchè lo stimi cosa degna di chi professa il modo del vero cantare: poichè so molto bene che simili Passaggi si sogliono fare all'improvviso da i buoni cantori che in Roma ed altrove ordinariamente cantano nelle Solennità, ma solo per giovare a quelli che desiderano di vedere lo stile che in Roma si tiene in cantare detti Salmi [...]».

⁵⁸ PÉREZ, Juan. *Directorio...*, tomo IV, fol. 371v: «[...] y pueden cantar el tercer Psalmo, o subir con voces e instrumentos al órgano, o como lo ordenare el Maestro de Capilla, y si hubiere de responder en Canto Llano al salmo que cantan al órgano responden el sochantre y el Coro».

⁵⁹ *Ibid.*, fol. 375v.

⁶⁰ RUIZ JIMÉNEZ, Juan. *La Librería de canto de órgano...*, p. 240

⁶¹ *Ibid.*, pp. 241, 324 y 327.

tario realizado en 1721 por José Muñoz de Montserrat se especifica que se trataba de dos libretes de salmos para Vísperas y otros dos con los salmos de Prima, Tercia, Sexta, Completas, además del *Nunc Dimittis*⁶². Estas obras perdidas indican que la práctica de cantar a solo los salmos al órgano pudo, en ocasiones, apoyarse en un repertorio escrito; además, se confirma que esta praxis fue utilizada durante el siglo XVII como un recurso habitual para interpretar todos los salmos de diversas horas litúrgicas, teniendo así un uso más extensivo que aquel descrito por el *Quaderno* y otras fuentes de la segunda mitad del siglo XVIII.

La descripción de la interpretación del segundo salmo de vísperas o «de segundillo» que leemos en el *Quaderno* («El 2 Psalmo, á versos al violón, y al organo, alternando el Coro, y los Musicos con los baxones los versos intermedios») no queda del todo clara para los lectores hodiernos y podría admitir diferentes interpretaciones. En este sentido no debe olvidarse que las indicaciones del *Quaderno* estaban dirigidas a los propios cantores y ministriles de la Catedral de Málaga, quienes estaban muy familiarizados con las prácticas de interpretación e improvisación empleadas durante la liturgia y que, por lo tanto, no necesitaban indicaciones detalladas y exhaustivas. Aun así, las actas capitulares de la Catedral de Málaga, junto con los otros documentos analizados, nos permiten realizar una lectura verosímil y coherente de esta descripción. Según el *Quaderno*, los salmos de segundillo cantados a solo eran acompañados por el órgano y el violón, que tocaría el bajo del acompañamiento («El 2 Psalmo, á versos al violón, y al organo [...]»)⁶³. La alternancia entre solistas y coro de canto llano en la interpretación de los salmos de segundillo se daba únicamente en los versos intermedios («[...] alternando el Coro, y los Musicos con los baxones los versos intermedios»): por lo tanto, los solistas cantarían el primer verso y la doxología menor, junto con los demás versos impares, mientras el coro cantaría los versos pares (véase Tabla 4), tal y como se

⁶² Archivo de la Catedral de Sevilla, sección 0, libro 11157, *Inventario de las obras de latín y romance, libros, cuadernos y papeles que hay en el Archivo de música [...]*, hizo D. Joséph Muñoz Monserrat racionero organista de discha Santa Iglesia, fols. 7r-7v: «Un librete de pergamino, con su cubierta de lo mismo, [en] que están escritos ocho psaloms de Vísperas por let[ra para cantar] versos solos al órgano. Un librete de pergamino, con cubierta de lo mismo, [en que] están escritos diex psalmos de Vísperas por letra p[ara cantar] versos solos al órgano. Dos libretes de pergamino, con cubiertas en tablilla, [en los] cuales están escritos, en cada uno de ellos, los t[re]s psalmos] comunes de Prima, los tres de Tercia, los tres de Sexta, y los cuatro de Completas, y el cántico Nunc dimittis, para cantar versos solos al órgano cuando son solemnes dichas horas». Citado en RUIZ JIMÉNEZ, Juan. *La Librería de canto de órgano...*, p. 327.

⁶³ *Quaderno...*, p. 9.

puede observar en los *salmi passaggiati* de Francesco Severi. De hecho, los cantores de la capilla de la Catedral de Málaga se disputaban el privilegio para cantar «el primer verso» del segundo salmo de vísperas⁶⁴. Aparentemente, también «los baxones», además de los cantores, interpretaban a solo los versículos de los salmos en los versos intermedios, tal y como ocurría en el siglo XVII, cuando los ministriles solían actuar normalmente en la interpretación de los versos solos «al órgano». De hecho, los «versos instrumentales a solo» de los siglos XVIII-XIX para bajón u otros instrumentos y bajo continuo, conservados en algunos archivos catedralicios, podrían tener su origen en estas praxis de improvisación⁶⁵.

Praxis de interpretación	Versos del salmo 110 (2º salmo de Vísperas de Domingo)
Verso «a solo» (cantor 1)	1. Confitebor tibi Domine in toto corde meo: * in consilio iustorum et congregatione.
Canto llano (Coro)	2. Magna opera Domini: * exquisita in omnes voluntates eius.
Verso «a solo» (cantor 2)	3. Confessio et magnificentia opus eius: * et iustitia eius manet in saeculum saeculi.
Canto llano (Coro)	4. Memoriam fecit mirabilium suorum + misericors et miserator Dominus: * escam dedit timentibus se.
Verso «a solo» (cantor 3)	5. Memor erit in saeculum testamenti sui: * virtutem operum suorum annuntiabit populo suo:
Canto llano (Coro)	6. Ut det illis hereditatem gentium: * opera manuum eius veritas et iudicium.
Verso «a solo» (cantor 4)	7. Fidelia omnia mandata eius + confirmata in saeculum saeculi * facta in veritate et aequitate.
Canto llano (Coro)	8. Redemptionem misit populo suo: * mandavit in aeternum testamentum suum.
Verso «a solo» (cantor 5)	9. Sanctum et terribile nomen eius: * initium sapientiae timor Domini:
Canto llano (Coro)	10. Intellectus bonus omnibus facientibus eum * laudatio eius manet in saeculum saeculi.
Verso «a solo» (cantor 1)	Gloria Patri et Filio * et Spiritui Sancto
Verso «a solo» (cantor 1)	Sicut erat in principio et nunc et Semper * et in saecula saeculorum. Amen.

TABLA 4. La interpretación del segundo salmo de vísperas en la Catedral de Málaga («versos de segundillo»): alternancia entre solistas y coro de canto llano. Elaboración propia.

⁶⁴ Véase, por ejemplo, ACCM, Actas Capitulares n.º 55, fols. 136r-142r y fols. 179v-175v; cf. MARTÍN QUIÑONES, María Ángeles. *La música en la Catedral de Málaga...*, vol. 3, p. 44 y p. 54

⁶⁵ Cf. el repertorio recogido en EZQUERRO ESTEBAN, Antonio. *Música instrumental en las catedrales españolas en la época ilustrada (Conciertos, versos y sonatas, para chirimía, oboe, flauta y bajón -con violines y/u órgano- de La Seo y EL Pilar de Zaragoza)*. Barcelona, CSIC, 2004. Véase también RINCÓN, Jazmín. «Los versos instrumentales de Ignacio Jerusalem y Stella vestigios de un discurso sonoro en la Catedral de México». *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n.º 105 (2014), pp. 95-126.

En un escrito de 1803, Jaime Torrens, pocos meses antes de su fallecimiento, volvió a ocuparse de los salmos de segundillo:

[...] En atención a que las primeras clases se solemnizan completamente desde las primeras Vísperas, cantando en éstas los Psalmos que se acostumbran en todas las Iglesias Catedrales, acompañados con todo el instrumental, y aunque se continua en la antigua práctica de cantarse el segundo Psalmo a versos llamados de Segundillo, a que sólo acompaña el Organo, costumbre que fue observada antiguamente en todas las Iglesias, pero el conocimiento que han tomado muchos de sus respectivos Cabildos de ser éste un canto verdaderamente pesado, impertinente y de ningún gusto, ha hecho que casi en todas partes no se cantan ya los dichos versos, y aunque aquí igualmente está demostrada esta verdad, y que ciertamente sería muy útil y conveniente el omitirlos, sin embargo vemos se continúan, acaso por no hacer novedad, ni variar de costumbre⁶⁶.

Según este documento, la práctica de cantar «el segundo Psalmo a versos llamados segundillos» fue un tiempo practicada en «todas las Iglesias»; sin embargo, a principios del siglo XIX, «casi en todas partes» ya no se interpretaban los salmos de segundillo, debido a que eran considerados «un canto verdaderamente pesado, impertinente y de ningún gusto». Por esta razón, el mismo Torrens se estaba planteando eliminar esta praxis de las costumbres de la capilla de la Catedral de Málaga. Algo parecido había ocurrido en la Catedral de Cádiz pocos años antes; en unas actas capitulares de 1781, se criticaban «las extrañezas de los versos ad libitum que cantan los músicos en los salmos de Vísperas»⁶⁷. En otra acta capitular de 1786 donde se resume el informe de Gaspar de Molina marqués de Ureña sobre las prácticas musicales de la catedral, se lee como «reprueba dicho señor los cantos de versos ad libitum o de capricho»⁶⁸. Estos documentos, que hasta el día de hoy habían sido asociados a la praxis de las varillas, se refieren en realidad a los salmos de segundillos, también llamados «versos ad libitum» en el siglo XVIII, e indican cómo los músicos se tomaban excesivas libertades a la hora de glosar o improvisar melodías sobre el bajo del tono salmódico⁶⁹. Sin embargo, debajo

⁶⁶ ACCM, LEG. 616, 20 de mayo de 1803; véase MARTÍN QUIÑONES, María Ángeles. *La música en la Catedral de Málaga...*, vol. 3, pp. 13-14: «Modificaciones en el ritual sugeridas por el maestro de capilla, el maestro de ceremonias y el sochantre».

⁶⁷ Archivo de la Catedral de Cádiz, *Actas*, L. 40, fol. 30v, día 6 de julio de 1781. Cf. Díez MARTÍNEZ, Marcelino. *La música en Cádiz. La Catedral y su proyección urbana durante el siglo XVIII*. Cádiz, Universidad de Cádiz, 2004, p. 315.

⁶⁸ Archivo de la Catedral de Cádiz, *Actas*, L. 41, fols. 61v-62r, día 7 de julio de 1786. Cf. Díez MARTÍNEZ, Marcelino. *La música en Cádiz...*, p. 316.

⁶⁹ Cf. FIORENTINO, Giuseppe. «Una praxis de improvisación...», p. 47.

de estas críticas había algo más, tal y como revela el opúsculo *Disertación sobre la estimación que se debe dar a la música*, publicado en 1791 por Manuel Antonio Ortega:

En los versos, que llaman Segundillos (estos ya los prohibió con justa razón el Ilustrísimo Cabildo de esta Ciudad de Salamanca) y alabados (ya que es cosa no muy decente al Santo Templo) no hagan cabriolas con la voz, ni usen pasos de Tonadillas y Tyranas, por ser cosa dolorosa que en el Santo Templo del Señor se usen tan abominables cantos⁷⁰.

A la hora de improvisar los salmos de segundillo, que habían sido prohibidos «con justa razón» por el cabildo de la Catedral de Salamanca, los cantores no solo exageraban con la exhibición de su virtuosismo («no hagan cabriolas con la voz»), sino que llegaban a citar «pasos de Tonadillas y Tyranas», cantos «abominables». Evidentemente, la improvisación sobre el bajo del acompañamiento del salmo dejaba mucha libertad a los cantores que podían así “incrustar” dentro de sus interpretaciones citas de las canciones profanas de moda que circulaban por las calles y en los teatros: una costumbre que cautivaría al público de feligreses a la vez que sacaba de quicio a las autoridades eclesiásticas. De hecho, este pasaje nos ayuda a comprender mejor cuáles eran las «extrañezas los versos ad libitum» criticadas por el cabildo de la Catedral de Cádiz y porque el maestro de capilla de la Catedral de Málaga, Jaime Gregorio Torrens Rexano, consideraba los salmos de segundillo como «un canto verdaderamente pesado, impertinente y de ningún gusto».

Conclusiones

El *Quaderno* es un libro de ceremonial particularmente interesante ya que, en una fecha tan avanzada como 1770, describe el uso de diferentes tipologías de polifonías improvisadas, como el contrapunto y las varetas. Además, ha sido posible esbozar las características de otra praxis de improvisación brevemente descrita en el *Quaderno* —los versos «solos», «de alternativa», «ad libitum» o «de segundillo»— que tuvo una gran difusión en las catedrales españolas, incluso antes del siglo XVIII. Aunque tanto varetas como versos de segundillo se utilizaban para el canto de

⁷⁰ ORTEGA, Manuel Antonio. *Disertación sobre la estimación que se debe dar a la música y sus profesores*. Salamanca, Imprenta de Rico, 1791, p. 21.

los salmos, estas praxis se diferencian por el principio de improvisación adoptado: por un lado, en las varetas, los cantores de la capilla improvisaban contrapunto sobre el canto llano interpretado por el coro; por el otro, en los salmos de segundillo, los cantores improvisaban glosas del canto llano o melodías totalmente inventadas directamente sobre el bajo del acompañamiento del tono salmódico.

El estudio de las dos praxis de improvisación utilizadas sobre los tonos salmódicos según el *Quaderno* ha permitido aclarar y modificar algunos aspectos relativos a las varillas o varetas tal y como habían sido planteados en anteriores contribuciones. En primer lugar, ha sido posible vincular correctamente con la praxis de los salmos de segundillos algunas referencias en fuentes documentales del siglo XVIII que anteriormente habían sido relacionadas con las varetas. En segundo lugar, el *Quaderno* parece indicar cómo en ocasiones las varetas se solían improvisar sobre el canto llano en alternancia con los versículos del salmo cantados en fabordón: esto nos lleva a suponer que los fabordones a tres y cuatro voces para los versos pares de los salmos, conservados en el archivo del *Corpus Christi* de Valencia y nombrados «varetas», podrían no constituir las varetas en sí, sino los fabordones que se alternaban con el canto improvisado de las varetas. En tercer lugar, el estudio comparativo entre la praxis de las varetas, tal y como se describe en las fuentes del siglo XVII y los salmos de segundillo nos invita a efectuar una relectura de la práctica de las varetas del primer Barroco: probablemente, en las varetas del siglo XVII, los cantores y ministriles no participarían todos a la vez y simultáneamente para improvisar sobre el canto llano, según parecen indicar las fuentes documentales y como ocurría en otras praxis documentadas de contrapunto colectivo; más bien y siguiendo una lectura alternativa de estas mismas fuentes, los músicos podrían haberse alternado uno tras otro para improvisar sobre el canto llano, realizando exhibiciones individuales y competitivas, tal y como ocurría en el caso de los «versos solos» o «de segundillo».

Si bien las varetas del siglo XVII se caracterizaron por un contrapunto muy virtuosístico y competitivo, criticado en numerosas ocasiones por las autoridades eclesiásticas, las varetas de finales del siglo XVIII mostraban probablemente un estilo más homofónico parecido a aquel descrito por Hilarión Eslava y practicado en la Catedral de Sevilla. Por otro lado, los salmos «de segundillo» tomaron el relevo de las varetas como cantos virtuosísticos competitivos, convirtiéndose también en objeto de críticas y prohibiciones. Evidentemente, estas dos tipologías de improvisaciones,

ya se realizasen sobre la melodía del canto llano (varetas) o sobre el bajo del acompañamiento (salmos de segundillo), se prestaban al despliegue virtuosístico y canoro de los cantores. Esto se debía con toda probabilidad a la estructura sencilla y repetitiva del tono salmódico empleado para cantar cada versículo, formado por la nota de recitación seguida por una cadencia. Dicha simplicidad estructural ofrecía un marco cómodo y flexible que facilitaba a los cantores explorar variaciones ornamentales y mostrar sus recursos técnicos. Sin embargo, la exhibición virtuosística desplegada en las varetas de siglo XVII y en los salmos de segundillo, dificultaría a menudo la comprensión del texto de los salmos y sería percibida por las autoridades eclesiásticas como contraria a la solemnidad propia de la salmodia en las vísperas de las festividades más importantes. Además, en el caso de los salmos de segundillo, ha sido posible comprobar cómo la salmodia se convertía a menudo en un pretexto para citar temas profanos sacados de las calles y del repertorio teatral. Así que, en la segunda mitad del siglo XVIII, la praxis de improvisar varetas sobre el canto llano de los salmos se había convertido en un contrapunto homofónico sencillo e «inocuo», mientras la praxis de cantar los salmos de segundillo, improvisando sobre el bajo del acompañamiento del tono salmódico, estaba siendo progresivamente desterrada de todas las catedrales de España.

Recibido: 10 de marzo de 2025

Aceptado: 13 de mayo de 2025

