



UNA PRAXIS DE IMPROVISACIÓN SOBRE LOS TONOS SALMÓDICOS

Author(s): Giuseppe Fiorentino

Source: *Revista de Musicología*, Enero-Diciembre 2022, Vol. 45, No. 1/2 (Enero-Diciembre 2022), pp. 17-68

Published by: Sociedad Española de Musicología (SEDEM)

Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/10.2307/27204753>

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>



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

JSTOR

ARTÍCULOS

UNA PRAXIS DE IMPROVISACIÓN SOBRE LOS TONOS SALMÓDICOS: LAS VARILLAS A TRAVÉS DE LAS FUENTES DOCUMENTALES (SIGLOS XVII-XVIII)*

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

Resumen: Desde que en 1979 Dionisio Preciado publicara un breve artículo dedicado a las «varillas» o «varetas» musicales, ha salido a la luz un importante número de fuentes de los siglos XVII y XVIII donde aparecen mencionados estos términos relacionados con una praxis de improvisación sobre los tonos salmódicos. Sin embargo, el exacto significado de «varillas» o de su sinónimo «varetas» sigue siendo incierto, así como se desconocen las características de la praxis de improvisación a la que estos términos y expresiones como «echar varillas» o «echar varillas de contrapunto» se refieren. En el presente artículo, con la finalidad de aportar más datos sobre esta praxis de improvisación, además de revisar la documentación ya analizada en otros estudios, se tomarán en consideración algunas fuentes documentales hasta ahora pasadas desapercibidas y unos manuscritos conservados en el archivo del Colegio del Patriarca de Valencia que, aunque tardíos, presentan las únicas varillas notadas conocidas hoy en día.

Palabras clave: varillas, varetas, contrapunto improvisado, fabordón, salmodia.

* 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.

AN IMPROVISATIONAL PRAXIS ON THE PSALM TONES: THE VARILLAS ACCORDING TO DOCUMENTAL SOURCES (17TH-18TH CENTURIES)

Abstract: Since Dionisio Preciado published a short article about musical *varillas* or *varetas* in 1979, a large number of sources from the seventeenth and eighteenth centuries has been brought to light in which these terms are associated with an improvisational praxis on the psalm tones. Nevertheless, the exact meaning of the word *varillas* and its synonym *varetas* is still uncertain, and the characteristics of the improvisational praxis related to these terms and to expressions such as *echar varillas* or *echar varillas de contrapunto* have not satisfactorily been explained. In order to study this improvisational praxis, besides reconsidering the sources which have been already studied by other scholars, we will take into account some documentary sources that have passed unnoticed; in addition, some manuscripts preserved in the archive of the Colegio del Patriarca in Valencia will be examined that transmit unique written *varillas* known up to the present day.

Keywords: *varillas*, *varetas*, *extempore* counterpoint, *fabordón*, psalmody.

Introducción

En 1979, Dionisio Preciado dedicó un breve artículo a las «varillas» o «varetas»¹, términos relacionados con una praxis de improvisación sobre la recitación salmódica que aparecen mencionados a menudo en los libros de ceremonial y actas capitulares de las catedrales españolas, redactados principalmente en los siglos XVII y XVIII². Preciado llegó a la conclusión de que las varillas se solían interpretar «en la hora litúrgica de sexta de los días más señalados» por parte de cantores y ministriles; además, este «procedimiento polifónico» consistiría en «añadir a la recitación salmódica alguno o algunos intervalos justos (de 4^a, 5^a y 8^a), en forma de *organum paralelo* [...]»³. Tal y como afirma Pilar Ramos, la reconstrucción de las varillas que hace Preciado no está documentada ni justificada en base a las fuentes y, además, no es posible establecer si el significado de la expresión «echar varetas» se refiere a «hacer contrapunto, o acompañamientos

¹ A partir de ahora, para indicar de forma genérica las «varillas» o «varetas» se utilizará el término «varillas».

² PRECIADO, Dionisio. «¿Qué son las “varillas” o “varetas” musicales?». *Revista de Musicología*, II, 2 (1979), pp. 345-347. Véase también, del mismo autor, la entrada «Varillas» en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio (dir.). 10 vols. Madrid, SGAE, 1999-2002, vol. 10, pp. 753-754.

³ PRECIADO, D. «¿Qué son las “varillas”...», pp. 346-347.

acórdicos o una especie de versos entre canto y canto»⁴. Efectivamente, para reconstruir las características de esta praxis de improvisación, Preciado se basó en una fuente muy tardía, o sea, en la descripción que hizo Hilarión Eslava de las «varetas» que se cantaban en la Catedral de Sevilla a mediados del siglo XIX⁵. Según Eslava, en Sevilla las varetas se cantaban en las Completas de los domingos de Cuaresma sobre el salmo entonado por el coro de canto llano acompañado por los seises con el uso de «quintas perfectas seguidas»; tal y como afirma Eslava, las varetas sevillanas estarían relacionadas con la praxis, típica de la tradición hispana, de entonar fabordones «ad libitum», o sea de una manera semi-improvisada o más libre con respecto a las fórmulas canónicas de fabordón normalmente empleadas⁶.

Para otros investigadores las varillas tenían características muy diferentes con respecto a aquellas descritas por Preciado o Eslava. Por ejemplo, según Greta Olson, las varillas mencionadas a principios del siglo XVII en las *Constituciones* de la capilla del Colegio y Seminario del Corpus Christi de Valencia —conocido también como Colegio del Patriarca— se referían a «una tipología específica de “falsobordone”, probablemente muy ornamentada y en un estilo casi rapsódico o monódico»; como Juan de Rivera, redactor de las *Constituciones*, parecía usar el término «varillas» de manera «inconsistente», Olson optó por traducir esta expresión como «falsobordone»⁷. Por el contrario, según Esperanza Rodríguez García, el texto de las *Constituciones* se caracteriza justamente «por su precisión y minuciosidad» y en él se distingue claramente la praxis del fabordón de las varillas que se relacionan siempre con la entonación del canto llano: por lo tanto, según Rodríguez García el término varillas indicaba probablemente «la práctica del fabordón

⁴ RAMOS LÓPEZ, Pilar. «La música en la Capilla Real de Granada a través de las Constituciones de 1758». *De musica hispana et aliis. Miscelánea en honor al Prof. Dr. José López-Caló, S. J., en su 65º cumpleaños*. Emilio Casares Rodicio y Carlos Villanueva (eds.). Santiago, Universidad de Santiago de Compostela, 1990, pp. 669-689, p. 686.

⁵ PRECIADO, D. «¿Qué son las “varillas”...?», p. 347.

⁶ ESLAVA, Hilarión. *Breve memoria histórica de la música religiosa en España*. Madrid, Imprenta de Luis Beltrán, 1860, p. 37 (cf. Apéndice 13).

⁷ OLSON, Greta. «Required Early Seventeenth-Century Performance Practices at the Colegio-Seminario de Corpus Christi». *Studies in Music*, 21 (1987), pp. 10-38, p. 16: «[the term *varilla*] is thought by some to mean a specific kind of falsobordone, probably heavily ornamented, possibly in a quasi-rhapsodic or monodic style. However, the writers of the *Constituciones* seem inconsistently to use *varillas*; consequently, it will be translated as falsobordone with the original Spanish word following it».

improvisado» sobre canto llano⁸. En otro estudio más reciente, Olson se refiere a las varillas como una versión altamente ornamentada del canto llano, interpretado por un cantante virtuosístico o por un instrumentista⁹: se trata de una hipótesis parecida a la formulada por Ismael Fernández de la Cuesta según el cual la expresión «echar varetas» o «varillas» se refería a la improvisación de glosas sobre el canto llano, análogas a las que caracterizaban el Canto Eugeniano¹⁰.

Para Marcelino Díez Martínez, la expresión «echar varillas» que se registra varias veces en el *Libro de ceremonias* de la Catedral de Cádiz (1684) se refería a la improvisación de «consonancias sobre el recitado salmódico, algo parecido al contrapunto suelto de Nassarre»¹¹. La expresión «contrapunto suelto», mencionada por Díez Martínez en relación con las varillas, era utilizada en los siglos XVI y XVII para indicar la improvisación de una sola voz sobre el canto llano. Sin embargo, como afirma Philippe Canguilhem, las varillas constituían siempre una forma de improvisación vocal colectiva sobre los salmos con la eventual participación de ministriales, pero con un nivel de complejidad polifónica inferior con respecto al contrapunto¹².

Más recientemente, en su tesis doctoral sobre la vida musical en la capilla del Colegio del Patriarca, Mireya Royo Conesa ha unificado las varias hipótesis hechas con anterioridad sobre las características de las varillas; así, las varillas «podrían corresponderse con una improvisación de un fabordón sencillo con cierta ornamentación, acompañadas por el órgano y probablemente también el bajón, a la manera de un *basso seguente*» y, de esta manera, la ornamentación «contribuiría a soslayar las sonoridades organales de quintas y cuartas»¹³. Esta reconstrucción se basa no solo en las características de las varillas sevillanas de Eslava, sino también en la

⁸ RODRÍGUEZ GARCÍA, Esperanza. *Un libro de atril del Colegio del Patriarca. El manuscrito de música n. 9*. Valencia, Institut Valencià de la Música, 2006, p. 50.

⁹ OLSON, Greta. «Music-Cathedrals». *Lexikon of the Hispanic Baroque: Transatlantic Exchange and Transformation*. Evonne Levy y Kenneth Mills (eds.). Austin, University of Texas Press, 2013, pp. 233-239.

¹⁰ FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael. «Sobre el discanto y el repertorio polifónico de Notre Dame de París, siglos XII y XIII». *Encomium musicae: essays in memory of Robert J. Snow*. David Crawford (coord.). Hillsdale, Pendragon Press, 2002, pp. 561-576, p. 561.

¹¹ DÍEZ MARTÍNEZ, Marcelino. *La música en Cádiz. La Catedral y su proyección urbana durante el siglo XVIII*. Cádiz, Universidad de Cádiz, 2004, p. 294.

¹² CANGUILHEM, Philippe. *L'Improvisation polyphonique à la Renaissance*. París, Classiques Garnier, 2015, pp. 53-54.

¹³ ROYO CONESA, Mireya. *La capilla del Colegio del Patriarca: vida musical y pervivencia de las Danzas del Corpus de Juan Bautista Comes*. Tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 2015, p. 181.

descripción del «tercer tipo de fabordón» hecha por el abad Giuseppe Baini (1775-1844) y recogida por Felipe Pedrell en la introducción de su colección de fabordones hispanos¹⁴. El «tercer tipo de fabordón» (además del fabordón a tres voces del siglo XV por sextas y cuartas paralelas y del fabordón «clásico» a cuatro voces del siglo XVI), que según Baini estuvo muy en boga en Roma a comienzos del siglo XVII, corresponde a la praxis de los *salmi passaggiati*, cuyos ejemplos más emblemáticos fueron publicados por Francesco Severi (1615) y Giovanni Luca Conforti (1601-1603)¹⁵: se trata de piezas monódicas altamente ornamentadas para voz y bajo continuo que se empleaban para la entonación de los salmos. En realidad, estas melodías no constituyen unas simples glosas del tono salmódico, sino que son elaboradas de manera más libre sobre el bajo típico del fabordón de cada tono¹⁶. Además, como explica claramente Severi, este repertorio tenía su origen en las improvisaciones que realizaban «i buoni cantori» en las capillas romanas¹⁷.

Todas las reconstrucciones de la praxis de improvisación relacionada con el término «varillas» o «varetas» han sido llevadas a cabo en base a la tardía descripción de Eslava o realizando conexiones con ciertas tipologías de fabordones o de contrapunto improvisado, pero siempre a partir de suposiciones. En el presente artículo se realizará un estudio detallado de las varillas en las fuentes documentales de los siglo XVII-XIII con las siguientes finalidades: 1) examinar el uso del término «varillas» o «varetas» para averiguar o desmentir conexiones con las praxis del contrapunto y del fabordón; 2) aclarar la función, el uso y el lugar de las varillas dentro de

¹⁴ PEDRELL, Felipe. *Psalmodia Modulata (vulgo fabordones) a diversiis auctoribus [...]*. Hispaniae Schola Musica Sacra. Opera varia, vol. 6. Barcelona, Juan Bautista Pujol y Compañía, [1898], pp. iii-vi.

¹⁵ Sobre este repertorio, véase Francesco Severi. *Salmi passaggiati* (1615). Estudio y edición de Murray Bradshaw. *Recent Researches in the Music of the Baroque Era*, 38. Madison, A-R Editions, 1981; Giovanni Luca Conforti, «*Salmi passaggiati*» (1601-1603). Estudio y edición de Murray Bradshaw. *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*, VIII, 1 (1995), pp. 5-27; y BRADSHAW, Murray. «Performance practice and the Falsobordone». *Performance Practice Review*, X, 2 (1997), pp. 224-247.

¹⁶ Véase por ejemplo, Francesco Severi..., p. ix; Giovanni Luca Conforti..., pp. xlvi-xlv.

¹⁷ Como deducimos de los *salmi passaggiati* de Severi, varios cantores de la capilla se alternaban para cantar los versos impares del salmo improvisando sobre el bajo del fabordón correspondiente: mientras el tono de recitación se dejaba casi inalterado, en las cadencias se concentraba la mayoría de los pasajes virtuosísticos; las melodías ornamentadas se vuelven más elaboradas verso tras verso y Bradshaw compara el resultado final de esta praxis a una serie de variaciones sobre un bajo *ostinato*. Cf. Francesco Severi..., pp. ix-xi.

la liturgia; 3) intentar definir las características estéticas e interpretativas de las varillas con respecto a otras praxis de improvisación; 4) establecer una hipótesis sobre el origen del término «varillas» y de la relativa praxis de improvisación. Además de revisar la documentación ya analizada en otros estudios, se tomarán en consideración algunas fuentes hasta ahora pasadas desapercibidas y unos manuscritos conservados en el archivo del Colegio del Patriarca de Valencia que, aunque tardíos, presentan las únicas varillas notadas conocidas hoy en día.

1. Unos repertorios tardíos: las varillas del Colegio del Patriarca y la Catedral de Sevilla

En el archivo musical del Real Colegio Seminario de Corpus Christi de Valencia (desde ahora, VACP-Mus)¹⁸ —o Colegio del Patriarca— se encuentran seis obras copiadas en sendos manuscritos que constituyen las únicas varillas escritas conocidas hasta el día de hoy (véase Tabla 1): se trata de las obras catalogadas como 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 6^a*), 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*)¹⁹. Casi todos estos manuscritos fueron copiados entre finales del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX y, por lo tanto, se trataría de obras muy tardías con respecto a los siglos XVII y XVIII, cuando aparecen los principales testimonios que describen las varillas como praxis de improvisación²⁰. Sin embargo, este repertorio, junto a las varillas sevillanas de mediados del siglo XIX descritas por Eslava, nos puede proporcionar algunas pistas para estudiar las varillas improvisadas y su función en la liturgia; además, de hecho, es posible que este repertorio escrito, cuyo origen podría ser anterior con respecto a las copias manuscritas donde se ha conservado, haya mantenido algunas características de las varillas improvisadas. Aunque el estudio detallado de las varillas del Colegio

¹⁸ Valencia, Archivo Musical y Biblioteca del Real Colegio Seminario de Corpus Christi; desde ahora, VACP-Mus.

¹⁹ Agradezco enormemente a la Dra. Rosa Isusi Fagoaga haberme señalado la existencia de este repertorio.

²⁰ Para la datación de los manuscritos se han utilizado las descripciones realizadas por Rosa Isusi Fagoaga y Vicente Fraile Castellano en el catálogo del fondo musical del Colegio del Patriarca, accesible en la página web <<http://www.bv.gva.es>> [consulta 31-10-2022].

del Patriarca y su uso en la liturgia en tiempos recientes constituya un tema de enorme interés, en este apartado se llevará a cabo solamente una primera aproximación a este repertorio.

A excepción de las varillas contenidas en el manuscrito CM-LP-42 de 64 páginas titulado *Colección de varias composiciones que se cantan en el R. Colegio de Corpus Christi*, estas piezas han sido conservadas en hojas sueltas guardadas en carpetas; en cada carpeta se guarda la partitura y un número variable de partes copiadas para 5 (CM-I-191), 8 (CM-I-189), 14 (CM-I-192), 15 (CM-I-199) o 17 (CM-I-190) cantores (en el caso de CM-I-192 se han conservado únicamente las partes). Esta evidencia, así como el título del manuscrito CM-LP-42, indica que las varillas escritas formaban efectivamente parte del repertorio de la capilla del Colegio del Patriarca entre finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX. Salvo en el caso de CM-I-189 y CM-LP-42, además de la partitura y de las partes vocales, en los manuscritos se ha copiado también una parte para órgano.

TABLA 1. Varillas conservadas en el archivo musical y biblioteca del Colegio del Patriarca (VAcP-Mus)²¹.

Título, signatura, fecha, copistas	Ítems y anotaciones	Tono	Voces	Versos
<i>Varillas para Sexta de Feria III.</i> VAcP-Mus/CM-I-192. Copiado entre 1971 y 1977.	-2º. <i>Quemadmodum desiderat</i> (41.I) - <i>Gloria Patri</i> (igual para ambos salmos) -3º. <i>Ad meipsum anima mea</i> (41.II) 14 partes sin partitura; parte para órgano (<i>Gloria Patri</i>); música igual a CM-I-190.	-VIII -VIII -VIII	-s;t;b -s1;s2;t;b -s;t;b	-pares -verso 1 -pares
<i>Varillas para Nona de la Feria IV.</i> VAcP-Mus/CM-I-189. Copiado entre 1895 y 1902, prob. por Ripollés Pérez (1867-1943).	-2º. <i>Deus ostendet mihi</i> (58.II) -3º. <i>Deus repulisti nos</i> (59) Partitura + 8 partes; los dos salmos, así como los <i>Gloria Patri</i> , están basados en la misma fórmula musical.	-I -I	-s;t;b -s;t;b	-pares -pares

²¹ La información sobre las fechas y los copistas recogida en la primera columna está sacada del catálogo del fondo musical del Colegio del Patriarca, accesible en la página web <<http://www.bv.gva.es>> [consulta 31-10-2022]; en la segunda columna se detallan las fórmulas polifónicas empleadas en cada set de varillas, más algunas breves descripciones; en la tercera columna se indica el tono salmódico usado como *cantus firmus* (no se especifica si está transportado); en la cuarta columna se detalla el número de partes de cada fórmula: s=soprano (aunque en las partituras se use el término «tiple»), a=contralto, t=tenor y b=bajo (se indica en negrita la parte que lleva el *cantus firmus*); en la quinta columna se indica qué versos del salmo se cantan con las varillas.

<p><i>Varillas para la Sexta de la Feria 6^a.</i> VAcp-Mus/CM-I-191. Copiado entre 1890 y 1943, prob. por Ripollés Pérez (1867-1943).</p>	<p>-2º. <i>Domine Deus virtutum</i> (83.II) -<i>Gloria Patri</i> (igual para ambos salmos) -3º. <i>Fundamenta ejus</i> (86) Partitura + 5 partes; parte para órgano (<i>Gloria Patri</i>); los <i>Gloria Patri</i> están basados en la misma fórmula del salmo 2º.</p>	<p>-VIII -VIII</p>	<p>-s;t;b -s;t;b</p>	<p>-pares -verso 1</p>
<p><i>Varillas para Sexta solemne</i> [de domingo]. VAcp-Mus/CM-I-190. Copiado entre 1895 y 1950 por Piedra Miralles (1912-1971).</p>	<p>-2º <i>Quomodo dilexi legem tuam</i> (118-VII) - <i>Gloria Patri</i> (igual para ambos salmos) -3º <i>Iniquos odio habui</i> (118-VIII) Partitura + 17 partes; parte para órgano (<i>Gloria e interludios</i>); misma música que CM-I-192.</p>	<p>-VIII -VIII -VIII</p>	<p>-s;t;b -s1;s2;t;b -s;t;b</p>	<p>-pares -verso 1 -pares</p>
<p><i>Fabordones para las Varillas en tiempo Pascual</i> [Sexta del domingo de Pascua]. VAcp-Mus/CM-I-199. Copiado entre 1920 y 1944 por Gea Bañuls (1880-1964).</p>	<p>-2º. <i>Quomodo dilexi legem tuam</i> (118-VII) - Entonación - Versos 2, 6, 10, 14 - Versos 4, 8, 12, 16 -<i>Gloria Patri</i> (igual para ambos salmos) -3º. <i>Iniquos odio habui</i> (118-VIII): está basado en la misma fórmula del salmo anterior. Partitura + 15 partes; parte para órgano (versos y <i>Gloria Patri</i>).</p>	<p>-esp. -esp. -esp.</p>	<p>-s;a;t;b -s;a;t;b -s;a;t;b -s;a;t;b = salmo 2</p>	<p>-1 y pares -verso 1 -1 y pares</p>
<p><i>Varillas para la Sexta</i> [de domingo]. VAcp-Mus/CM-LP-42 (pp. 57-58). Copiado entre 1875 y 1950.</p>	<p>-2º. <i>Quomodo dilexi legem tuam</i> (118-VII) - <i>Gloria Patri</i> -3º. <i>Iniquos odio habui</i> (118-VIII) - <i>Gloria Patri</i> Solo partitura.</p>	<p>-VIII -VIII -VIII -VIII</p>	<p>-s;c;t;b -s;c;t;b -s;c;t;b -s;c;t;b</p>	<p>-1 y 3 -1 -1 y 3 -1</p>

Estas piezas son por lo general anónimas, aunque los autores del catálogo del Archivo Musical del Colegio del Patriarca han reconocido en la grafía de los copistas la mano de algunos músicos vinculados con esta institución²²: así, Vicente Ripollés Pérez (1867-1943), maestro de capilla del Colegio entre 1895 y 1902, copiaría el manuscrito CM-I-191 y la partitura de CM-I-189 (las partes están copiadas por otra mano)²³; Joaquín Piedra Miralles (1912-1971), maestro de capilla entre 1950 y 1971, copiaría tres

²² Véase la información recogida por Rosa Isusi Fagoaga y Vicente Fraile Castellano en el catálogo del fondo musical del Colegio del Patriarca, accesible en la página web <<http://www.bv.gva.es>> [consulta 31-10-2022].

²³ Sobre este autor, véase el reciente estudio de ISUSI FAGOAGA, Rosa. «El legado de Vicente Ripollés Pérez (1867-1943) en el Real Colegio Seminario de Corpus Christi de Valencia: visión global y transferencia». *Anuario Musical*, 74 (2019), pp. 53-69.

de las partes de Tiples segundos de Cm-I-190 (el resto de partes y la partitura fueron copiadas por otra mano)²⁴; Salvador Gea Bañuls (1880-1964), que empezó como infantillo en el Colegio para luego desempeñar las funciones de maestro de capilla y organista entre 1920 y 1944, copiaría la pieza CM-I-199, de la cual podría ser también el autor²⁵.

Estas varillas escritas eran empleada en la liturgia de las horas menores, principalmente en la hora de Sexta. Así, como indican explícitamente los títulos en la mayoría de los casos, cuatro de estas obras están destinadas respectivamente a la hora de Sexta de los martes (CM-I-192), de los miércoles (CM-I-189), de los viernes (CM-I-191) y de los domingos (CM-LP-42, pp. 57-58); unas varillas están específicamente compuestas para la Sexta solemne de domingo (CM-I-190) y otras para la Sexta del domingo de Pascua (CM-I-199)²⁶; solamente unas varillas no están destinadas a Sexta, sino a la hora de Nona de los miércoles (CM-I-189)²⁷.

EJEMPLO 1. VAcP-Mus/CM-I-189, *Varillas para la Nona de Feria IV, <2º Salmo, 1º tono>* (verso 2).

²⁴ Sobre este autor, cf. CLIMENT, J. «Piedra Miralles, Joaquín». *Diccionario...*, vol. 8, p. 785.

²⁵ Sobre este autor, cf. DÍAZ GÓMEZ, R. «Gea Bañuls, Salvador». *Diccionario...*, vol. 5, p. 572.

²⁶ En el caso de CM-I-190 y CM-I-199, se deduce que las varillas están destinadas a los domingos por los salmos puestos en música que son el 118-VII y el 118-VIII, usados en la Sexta de domingo.

²⁷ No incluyo en este listado unos *Versos de Vísperas* que siguen a las *Varillas para la Sexta* en el manuscrito CM-LP-42, por faltar en el título el término «varillas».

Todas las obras son diferentes entre sí, menos la CM-I-192, que emplea la misma música de Cm-I-190. Cada una de estas obras consta de dos fórmulas musicales polifónicas a tres o cuatro partes que se emplean para entonar los salmos segundo y tercero de la hora menor correspondiente (la fórmula puede ser la misma para ambos salmos, como ocurre en CM-I-189 o en CM-I-199). Cada fórmula se utiliza generalmente para cantar los versos pares del salmo (los impares serían entonados por el coro de canto llano); para el *Gloria Patri* de la doxología menor se suele utilizar una tercera fórmula que en la mayoría de los casos es igual para ambos salmos (véase Tabla 1). La estructura de cada fórmula refleja aquella del tono salmódico usado como *cantus firmus* y es básicamente idéntica a la estructura de un fabordón: hay dos partes que contienen un acorde repetido (correspondiente al tono de recitación) seguido por una breve cadencia (véase Ej. 1). Las porciones del verso cantadas sobre el tono de recitación están copiadas debajo de una sola nota de larga duración (Ej. 1, cc. 1 y 5); en las cadencias, las melodías presentan pequeñas variantes métricas para adaptarse a las diferentes acentuaciones de los finales de los versos (Ej. 1, cc. 2, 6 y 7). En las partes que se han conservado, el copista ha distribuido con cuidado cada verso del salmo debajo de la melodía correspondiente, para que los cantores no tuvieran dudas a la hora de adaptar cada verso a la fórmula musical. El órgano es empleado para acompañar el coro solamente en el *Gloria Patri*, menos en los casos de CM-I-199, donde se ha copiado también el acompañamiento para los versos cantados en polifonía, y de CM-I-190, donde se ha copiado el acompañamiento para los versos cantados por el coro de canto llano más tres versos instrumentales.

En todas las varillas destinadas a Sexta, menos en CM-I-199, donde se utiliza el tono especial para las horas menores del día de Pascua, el tono salmódico empleado como *cantus firmus* es el VIII; únicamente para las varillas de Nona se utiliza el tono I (véase Ej. 1). Como se puede ver en la Tabla 1, en todas estas fórmulas el *cantus firmus* puede hallarse en la voz más aguda («s»), en el Bajo («b») o en el Tenor («t»). Desde el punto de vista estilístico, estas varillas recuerdan a unos fabordones, aunque en la mayoría de los casos se caracterizan por tener únicamente tres partes (generalmente Tiple, Tenor y Bajo) en lugar de cuatro; el acorde sobre el tono de recitación es entonado de forma estrictamente homofónica, mientras en las cadencias, que respetan el planteamiento modal del tono salmódico, las voces que no llevan el *cantus firmus* son más ornamentadas e independientes rítmicamente. El título de CM-I-199, *Fabordones para las Varillas en tiempo Pascual*, sugiere una afinidad entre fabordones y varillas; aunque su exacto significado no queda del todo claro, podría indicar que, en tiempo pascual, las varillas son

sustituidas por fabordones. De hecho, las fórmulas recogidas en CM-I-199 podrían ser fabordones ya que a diferencia de otras varillas son a cuatro voces y presentan un estilo más homofónico incluso en las cadencias, tal y como ocurre en los cuatro fabordones de Vicente Ripollés (1867-1943) copiados en el manuscrito CM-LP-42 (*Colección de varias composiciones que se cantan en el R. Colegio de Corpus Christi*), donde también se recogen las *Varillas para la Sexta*²⁸; además se trata de la única pieza donde el órgano tiene partes para acompañar a los versos de los salmos, además del *Gloria Patri*.

En algunos casos podemos señalar ciertos rasgos «arcaizantes» que sin embargo no desentonan con el carácter modal de las piezas, como el acorde sin tercera en el tono de recitación en CM-I-189 (Ej. 1, c. 1) o una breve secuencia por sextas y cuartas paralelas en la cadencia final de la entonación de CM-I-199. Desde luego, la pieza más llamativa de todo este repertorio es el *Gloria Patri* de Cm-I-190 (y de CM-I-192, que tiene la misma música de Cm-I-190) a cuatro voces, donde tanto los Tiples primeros como los Bajos entonan el *cantus firmus* del modo VIII por octavas paralelas (véase Ej. 2).

EJEMPLO 2. VAcP-Mus/CM-I-190, *Varillas para Sexta solemne*, «*Gloria Patri*»²⁹.

²⁸ VAcP-Mus/CM-LP-42, pp. 52-56.

²⁹ Se omite la parte para órgano que reproduce las cuatro partes vocales doblando el bajo una octava más grave.

Las octavas paralelas de Cm-I-190 recuerdan las «quintas perfectas seguidas» que según Eslava eran típicas de las «varetas» cantadas en la Catedral de Sevilla «por el coro de canto llano acompañado de los seyses» durante las Completas de los domingos de Cuaresma a mediados del siglo XIX³⁰. Según el testimonio de Simón de la Rosa y López, a comienzos del siglo XX en la Catedral de Sevilla se seguía interpretando este repertorio que, por lo tanto, coincidiría cronológicamente con las varillas del Colegio del Patriarca³¹. Tal y como afirma este autor, las «varetas» de la Catedral de Sevilla se interpretaban a tres partes, como en la mayoría de las varillas valencianas; sin embargo, mientras en las varillas valencianas el *cantus firmus* puede hallarse en cualquiera de las tres voces interpretadas por los cantores de polifonía, en Sevilla los seises cantaban siempre las voces de tiple y de contralto por encima del *cantus firmus* entonado por el coro de canto llano³². Según la descripción de Eslava, tal y como ocurre en la mayoría de las varillas escritas, en las «varetas» sevillanas la entonación de los salmos era «por el 8º tono»; en estas «varetas» se utilizaban quintas paralelas —probablemente cantadas por los seises contraltos— solo en la primera mitad de cada verso del salmo («hasta la mediación»), para «armonizar» el tono salmódico «con acordes perfectos», lo que implica que el otro grupo de seises entonaría décimas paralelas con respecto al *cantus firmus*³³; la segunda mitad de cada verso («el saeculorum») era cantada «a manera de fabordón»: debido al número de voces y a su distribución —contraltos y tiples sobre *cantus firmus*—, Eslava podría referirse aquí a un fabordón por cuartas y sextas paralelas (en este caso los seises entonarían décimas y treceavas con respecto al *cantus firmus*): se trata de una tipología de fabordón, generalmente empleada en el siglo XV, que Eslava menciona en la página anterior a su descripción de las varetas³⁴. Utilizando las mismas palabras de Eslava, es posible definir también las varillas del Colegio del Patriarca como unas piezas «a manera de fabordón». En cualquier caso, las varillas valencianas no parecen ser

³⁰ ESLAVA, H. *Breve memoria...*, p. 37 (cf. Apéndice 13).

³¹ DE LA ROSA Y LÓPEZ, Simón. *Los seises de la catedral de Sevilla. Ensayo de investigación histórica*. Sevilla, Francisco de P. Díaz, 1904, p. 114.

³² *Ibidem*: «Durante la cuaresma [los seises tienen la obligación de] cantar el tiple y el contralto las Completas, haciendo el coro la parte de bajo, canto vulgarmente llamado *Varetas*, cuando las Vísperas se celebren por la mañana».

³³ Los investigadores que en el pasado han citado el texto de Eslava lo han hecho a través de Pedrell (*Psalmia Modulata...*, p. viii), que omite el adjetivo «perfectos», importante para reconstruir las varillas sevillanas.

³⁴ ESLAVA, H. *Breve memoria...*, pp. 36-37 (cf. Apéndice 13).

unas improvisaciones notadas, sino que tienen todas las características de unas obras escritas y concebidas para ser interpretadas numerosas veces a lo largo del año litúrgico.

Aun siendo repertorios contemporáneos y acomunados por cierta relación con el género del fabordón, las varillas valencianas y sevillanas difieren entre sí, reflejando probablemente diferentes evoluciones históricas de las praxis de improvisación practicadas en distintas instituciones a lo largo de siglos. Además, no es necesariamente cierto que la praxis de improvisación de los siglos XVII y XVIII tuviera algo que ver con estos repertorios tardíos. Por lo tanto, la metodología más apropiada para intentar reconstruir las características de las varillas barrocas es mediante el estudio de las fuentes primarias de la época dando particularmente importancia al léxico empleado y al contexto del ceremonial litúrgico.

2. Varillas, fabordón y contrapunto

Cuando entre finales del siglo XVI y comienzos del XVII los términos «varillas» y «varetas» empezaron a aparecer en las fuentes, el «canto de órgano», o sea la música escrita en notación mensural, constituía solamente una parte de la polifonía que se solía interpretar en las catedrales españolas. Siguiendo una tradición que tiene sus raíces en la Edad Media, que se fue consolidando y desarrollando a lo largo de todo el Renacimiento para seguir ininterrumpida durante el período Barroco, en las festividades más importantes los cantores de las capillas solían «echar» contrapunto sobre algunos cantos llanos del *proprium* de la misa, como el introito o el aleluya, y de las horas más importantes, como ocurría en el caso de las antífonas de los salmos y del Magníficat en Vísperas³⁵. Sobre el canto

³⁵ Sobre el contrapunto improvisado en el Renacimiento español, véase: 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 I. 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 órgano 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; y 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*

llano entonado en valores iguales (generalmente de la duración de *semi-brevi*s) 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 *cantus firmus* se utilizaba la expresión «contrapunto concertado». 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 empleados³⁶.

Además de la interpretación de la polifonía escrita en «canto de órgano» y de la improvisación del contrapunto, a partir de finales del siglo XV los libros de ceremonial mencionan una tercera praxis de polifonía vocal, o sea el fabordón, generalmente usada para entonar los salmos o los cánticos como el *Benedictus* o el *Magnificat* en la liturgia de las horas. El fabordón renacentista es esencialmente una pieza homofónica a cuatro voces, basada en acordes de tríadas en posición fundamental, que sirve para poner en música el texto de un salmo utilizando el tono del salmo como *cantus firmus*, generalmente puesto en la voz de Tiple o de Tenor; la estructura del fabordón refleja la del tono salmódico y está constituida por dos partes que contienen un acorde repetido (correspondiente al tono de recitación) seguido por una breve cadencia³⁷. Aunque surgieron de una praxis de improvisación sobre *cantus firmus*, los fabordones acabaron convirtiéndose en sencillas fórmulas polifónicas, generalmente clasificadas en base a los tonos salmódicos, que en algunos casos los cantores de la capilla musical aplicaban *ex tempore* a los textos de los salmos³⁸. En cuanto

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

³⁶ Cf. por ejemplo, CANGUILHEM, P. «Singing upon the Book...», pp. 70-95. Para un estudio detallado sobre terminología y tipologías de contrapunto improvisado 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, 2021, pp. 135-165.

³⁷ Cf. BRADSHAW, Murray. «Falsobordone». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.). 29 vols. Londres, MacMillan Publishers, 2001, vol. 8, pp. 538-539. Cf. también BRADSHAW, Murray. *The Falsobordone. A study in Renaissance and Baroque Music*. Stuttgart, American Institute of Musicology, 1978.

³⁸ Sobre la tradición escrita del fabordón 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*.

fórmula polifónica preconstituida y adaptable a diferentes textos, el fabordón difiere tanto del contrapunto improvisado como del canto de órgano. Tal y como afirma Cerone, en los «Reynos de España» los salmos no se solían cantar «en Música [de canto de órgano], sino a Fabordones»³⁹, y así lo confirman los libros de ceremonial del siglo XVI, donde la praxis de interpretación polifónica de los salmos más mencionada es «a fabordón»⁴⁰.

A partir del siglo XVII, las «varillas» mencionadas en libros de ceremonial y actas capitulares con relación a la interpretación de los salmos parecen indicar una nueva praxis de interpretación, que, por su denominación específica, se aleja aparentemente tanto del fabordón, como del contrapunto. Sin embargo, la expresión «varillas de contrapunto», empleada en algunos documentos, sugiere que las varillas constituyan una forma específica de contrapunto. El libro de ceremonial más temprano donde encontramos esta expresión es el *Directorio de Coro* escrito por el sochantre Juan Pérez para la Catedral de Sigüenza entre finales del siglo XVI y comienzos del XVII⁴¹; otros documentos donde se mencionan las «varillas de contrapunto» o «varetas de contrapunto» son el *Diálogo intitulado El Capón*⁴² de finales del siglo XVI o las actas capitulares de la Catedral de Segovia de 1655⁴³. Por otro lado, en documentos como las

Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2014; sobre fabordones y tradición oral véase FIORENTINO, Giuseppe. «“Cantar por uso” and “cantar fabordón”: the Unlearned Tradition of Oral Polyphony in Renaissance Spain (and Beyond)». *Early Music*, XLIII, 1 (2015), pp. 23-35.

³⁹ CERONE, Pietro. *El Melopeo y maestro. Tractado de música theorica y practica*. Nápoles, Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613, p. 689.

⁴⁰ 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, Sociedad Española de Musicología, 2018, pp. 249-266.

⁴¹ Sigüenza, Archivo de la Catedral, *Directorio de coro*, I-IV. Este *Directorio* fue redactado por el sochantre Juan Pérez entre 1581, año en el que entró a servir como sochantre ayudante y sustituto de Asensio Martínez, hasta octubre de 1609: según Louis Jambou se conserva en cuatro volúmenes en el archivo de la catedral –siendo el cuarto volumen una copia del primero–, aunque tal y como afirma Suárez Pajares existen dos copias completas con un total de seis volúmenes. Cf. JAMBOU, Louis. «La capilla de música de la catedral de Sigüenza en el siglo XVI. Ordenación del tiempo musical litúrgico: del Renacimiento al Barroco». *Revista de Musicología*, VI, 1 (1983), pp. 271-298; SUÁREZ PAJARES, Javier. *La música en la catedral de Sigüenza, 1600-1750*. 2 vols., Madrid, ICCMU, 1998.

⁴² *Diálogo intitulado El Capón [¿1597?]* / Francisco Narváez de Velilla. Edición e introducción de Víctor Infantes y Maricel Rubio Árquez. Madrid, Visor Libros, 1993, p. 107.

⁴³ LÓPEZ-CALO, José. *Documentario musical de la Catedral de Segovia*. Vol. 1. *Actas capitulares*. Colección Aula Abierta. Música, 2. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1990, pp. 123-124; véase también STEVENSON, Robert. «Francisco Correa de Arauxo. New Light on his Carrer». *Revista Musical Chilena*, 103 (1968), pp. 7-42 (cf. Apéndice 5).

actas capitulares de la Catedral de Salamanca (1601)⁴⁴, las *Constituciones* de la capilla del Colegio del Patriarca (1610)⁴⁵, el *Libro de ceremonias* (1684) de la Catedral de Cádiz⁴⁶ o el *Compendio de las obligaciones* de la Catedral de Sevilla (ca. 1720)⁴⁷, se utiliza simplemente el sustantivo «varillas» o «varetas». En la *Consueta* de la Catedral de Valencia redactada por Teodosio de Herrera y Bonilla entre 1699 y 1705 se utilizan indiferentemente y como sinónimos las expresiones «varillas», «varillas de contrapunto» y «música a contrapunto»⁴⁸.

Como confirma el *Directorio* de Pérez, la expresión «echar varillas de contrapunto» podía ser utilizada de forma intercambiable con la expresión «echar contrapunto sobre los salmos». En el capítulo 18 del tomo I, Pérez menciona la praxis de echar «varillas de contrapunto» sobre los salmos «en los días solemnes»; sin embargo, en el mismo capítulo, pocos párrafos más adelante, Pérez describe cómo «[los cantores de la capilla] en las fiestas solemnes siempre echan contrapunto sobre los salmos»⁴⁹. A lo largo del *Directorio*, para indicar la praxis de improvisación sobre los salmos empleada en los días solemnes, Pérez utiliza siempre la expresión «echar contrapunto» sin volver a mencionar las «varillas de contrapunto». Por lo tanto, para Pérez la expresión «echar varillas de contrapunto sobre los salmos» se refiere a la praxis de «echar contrapunto sobre los salmos» y las dos expresiones indican la misma praxis.

Como en el caso de las varillas, también la costumbre de echar contrapunto sobre los salmos, aunque mencionada ya por Juan Bermudo

⁴⁴ Catedral de Salamanca, Actas Capitulares, día 12 de diciembre de 1601; en PRECIADO, D. «¿Qué son las "varillas" ...?», p. 346 (cf. Apéndice 3).

⁴⁵ RIVERA, Juan de. *Constituciones de la Capilla del Colegio y Seminario de Corpus Christi*. Valencia, Juan Bautista Marçal, 1625, pp. 65-66 (cf. Apéndice 7). De las *Constituciones*, que a partir de 1625 fueron reimpresas varias veces a lo largo de los siglos XVII y XVIII, se conserva una copia manuscrita en el archivo del Colegio del Patriarca fechada en 1610. Existe también una versión primitiva de las constituciones, con cambios sustanciales con respecto a la versión definitiva, redactada en 1600 e impresa en 1605: RIVERA, Juan de. *Constituciones de la Capilla del Colegio y Seminario de Corpus Christi*. Valencia, Pedro Patricio Mey, 1605. Cf. OLSON, G. «Required...», pp. 10-38.

⁴⁶ DÍEZ MARTÍNEZ, M. *La música en Cádiz...*, p. 294.

⁴⁷ *Compendio de las obligaciones que deben cumplir los ministriales y capilla de música de la Santa Patriarcal Iglesia de Sevilla*. Sevilla, Juan Francisco de Blas [ca. 1720]; este documento ha sido publicado en RUIZ JIMÉNEZ, Juan. *La Librería de canto de órgano. Creación 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 (cf. Apéndice 10).

⁴⁸ HERRERA Y BONILLA, Teodosio. *Consueta de esta Santa Iglesia Metropolitana de Valencia [...]*. Año 1699. Valencia, Archivo de la Catedral, Leg. 652.70; en FERRER Y BALLESTER, María-Teresa. *Antonio T. Ortells y su legado*. Valencia, Institut Valencià de la Música, 2007, pp. 354 y 362.

⁴⁹ PÉREZ, J. *Directorio...*, tomo I, fols. 19v-22r (cf. Apéndice 1).

en sus tratados de 1549 y 1555, es registrada en los libros de ceremonial solamente a partir de finales del siglo XVI⁵⁰. Además de en el *Directorio* de Pérez, la praxis de improvisar contrapunto sobre los salmos, sin referencia explícita al término «varillas», se menciona en las actas capitulares de la Catedral de Zaragoza de 1599⁵¹, en las *Constituciones* de la Catedral de Córdoba de 1601⁵², en el *Memorial* de la Catedral de Toledo de 1604⁵³ o en los ceremoniales redactados por Sebastián Vicente de Villegas en 1630⁵⁴ y Adrián de Elossu en 1687⁵⁵ para la Catedral de Sevilla. En el caso de la Catedral de Toledo, aunque el *Memorial* menciona el término «contrapunto» para indicar la praxis de improvisación sobre los salmos, en unas actas capitulares de 1670 encontramos utilizado el término «varetas»⁵⁶.

⁵⁰ BERMUDO, Juan. *Libro primero de la declaración de instrumentos*. Osuna, Juan de León, 1549, fols. 6r-6v; BERMUDO, Juan. *Declaración de instrumentos musicales*, Osuna, Juan de León, 1555, fol. 23v.

⁵¹ CALAHORRA, Pedro. *La música en la catedral de Zaragoza en los siglos XVI y XVII. Polifonistas y ministriles*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1977, vol. 2, pp. 137-138: «A 2 [de diciembre de 1599]. El día de Navidad y Reyes [...] en lo demás de los salmos y antífonas echen mucho contrapunto». En otras actas de 1602, leemos como «Los maytines en la dicha Víspera serán todas Cantadas, ayudando el organo en los psalmos y los menestriiles en algunos versos como mejor parezriere, y los cantores con contrapunto cantando [...]»; cf. CALAHORRA, Pedro. «Noticias relativas a la música y a los músicos, procedentes de las Actas Capitulares de la iglesia de Santa María del Pilar de Zaragoza, 1600-1656». *Cuadernos de Investigación Musical*, 6 (2018), pp. 5-88, p. 19.

⁵² *Constituciones y arreglamento que deben observar el Maestro de Capilla y Músicos y Cantores de la Santa Iglesia de Córdoba* (Córdoba, Archivo de la Catedral, Actas Capitulares, t. 79, fols. 54r-67v); en FERNÁNDEZ REYES, Beatriz. *La música en la Catedral de Córdoba durante el siglo XVIII: Agustín Contreras (1706-1751) y Juan Manuel Gaitán Arteaga (1752-1780)*. 2 vols. Tesis doctoral, Universidad de Jaén, 2018, vol. 1, p. 366 (cf. Apéndice 4).

⁵³ *Memorial del estilo que se ha de guardar en esta Sancta Iglesia de Toledo en todas las fiestas del año que se celebran con solemnidad de canto de órgano [1604]* (Toledo, Archivo y Biblioteca Capitular de la Catedral, Ms. V.2.B.2.4); en 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, p. 157: «Enero 1º. Día de la Circuncisión. [Hay] toda Solemnidad [...]. Quinto Psalmo a las primeras vísperas con cantor al órgano [...], los quattro Psalms de primeras vísperas con contrapunto, y lo mismo el Yntroito de la Missa, la qual es a canto de órgano. Alleluia de concierto [...].»

⁵⁴ VILLEGRAS, Sebastián Vicente de. *Norma de los sagrados Ritos y Ceremonias que se observan en el Oficio Divino, [...] en esta sancta yglesia metropolitana de Sevilla [...] [1630]* (Sevilla, Archivo de la Catedral, Sección III: Liturgia, libro 40), fol. 45v (cf. Apéndice 8).

⁵⁵ 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), fols. 444r y 449v (cf. Apéndice 9).

⁵⁶ Catedral de Toledo, Actas Capitulares, día 5 de septiembre de 1670; en MEDINA HERNÁNDEZ, Natalia. *La vida musical en la catedral de Toledo durante el siglo XVII. Capilla de música y obras*. Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2015, p. 47 (cf. Apéndice 6).

Por lo que se refiere a la Catedral de Sevilla, mientras Villegas (1630) y Elossu (1687), para indicar la improvisación sobre los salmos, utilizan el término «contrapunto» o la expresión «echar contrapunto», en el *Compendio de las obligaciones* de ca. 1720 se emplea la expresión «echar varetas»⁵⁷. La terminología empleada en este último ceremonial con respecto a los ceremoniales anteriores podría indicar un cambio en la forma de improvisar sobre los salmos; sin embargo, también en este caso es plausible que la praxis de improvisación sobre los salmos indicada en los tres ceremoniales sevillanos fuera la misma y que en el *Compendio de las obligaciones* se utilizara la expresión «echar varillas» en lugar de «echar contrapunto» sobre los salmos.

Salvo algunas excepciones como las *Constituciones* de la capilla del Colegio del Patriarca de 1610 o las actas capitulares de la Catedral de Salamanca de 1601, para indicar la praxis de improvisación sobre los salmos en los documentos más tempranos del siglo XVII se utilizan prevalentemente las expresiones «echar contrapunto» o echar «varillas [varetas] de contrapunto»; por otro lado, el uso de los términos «varillas» o «varetas» sin mención explícita al «contrapunto» prevalece a partir de la segunda mitad del siglo XVII. Mientras en el *Directorio* de Pérez de finales del siglo XVI «varillas de contrapunto» es usado como sinónimo de «contrapunto sobre los salmos», en documentos más tardíos el término «varillas» parece adquirir un contenido semántico más específico y diferenciado con respecto al contrapunto en general. Esto es evidente, por ejemplo, en el *Compendio de las obligaciones* de Sevilla, donde leemos indicaciones como «en los tres psalmos de Tercia hay varetas y contrapunto a la antífona»: sobre el canto llano de los salmos los cantores improvisaban «varetas», mientras sobre el canto llano de la antífona improvisaban «contrapunto»⁵⁸. A diferencia del término «contrapunto» que indicaba en general la improvisación sobre diferentes tipologías de cantos litúrgicos, las «varillas» o «varetas» hacen siempre referencia a una praxis de improvisación sobre los tonos salmódicos; por lo tanto, la tipología del *cantus firmus* constituye un factor determinante para entender la especificidad de las varillas con respecto al contrapunto. Sin embargo, las expresiones «echar varillas» o «echar varillas de contrapunto» parecen referirse también a las características concretas de esta praxis de improvisación.

⁵⁷ VILLEGAS, S. V. *Norma...*, fol. 45v (cf. Apéndice 8); ELOSSU, A. *Días en que ay canto de órgano...*, fol. 444r (cf. Apéndice 9); *Compendio...*, pp. 1-2 (cf. Apéndice 10).

⁵⁸ *Compendio...*, p. 3 (cf. Apéndice 10).

Si nos ceñimos a la terminología empleada en las fuentes, también la relación entre las varillas y el fabordón resulta ser compleja. Por un lado, en los documentos del siglo XVII la praxis de las varillas está muy bien diferenciada del fabordón. Así lo atestiguan, por ejemplo, las *Constituciones* (1610) de la capilla del Colegio del Patriarca que prescriben para las Vísperas primeras y segundas de las principales festividades la interpretación de los salmos primero, tercero y quinto «a fabordón» y la interpretación de los salmos segundo y cuarto «a canto llano con algunas varillas»⁵⁹. También los libros de ceremonial de finales del siglo XVII y comienzos del siglo XVIII, como el *Libro de ceremonias* (1684) de la Catedral de Cádiz, o el *Compendio de las obligaciones* de la Catedral de Sevilla (ca. 1720), utilizan los términos «fabordón» y «varillas» (o «varetas», en el caso de Sevilla) para indicar dos praxis diferentes⁶⁰. Sin embargo, el *Quaderno de las obligaciones* de la Catedral de Málaga, libro ceremonial publicado en 1770, sugiere una conexión entre la praxis de las varillas y los fabordones: en tres ocasiones se especifica que, para interpretar un salmo «a fabordón», los «músicos y baxonistas» echan «varetas sobre el canto llano» cantado por el coro⁶¹. Es evidente que el autor de este texto no se refiere al género del fabordón, ya que en este caso los cantores y bajonistas tienen que improvisar sobre «el canto llano». Probablemente, aquí el término «fabordón» está describiendo las sonoridades accordales típicas de este género, pero alcanzadas mediante la improvisación de «varetas»: se trataría de un fabordón enteramente improvisado sobre el canto llano del tono salmódico. Finalmente, como se ha constatado anteriormente, los repertorios tardíos de varillas confirman una relación entre varillas y fabordón: Eslava describió las «varetas» que se cantaban en la Catedral de Sevilla utilizando las expresiones «diáfonia y fabordón», «a manera de fabordón» y «fabordones ad libitum», mientras todas las varillas conservadas en el archivo del Colegio del Patriarca se caracterizan por un estilo parecido al fabordón. El origen de las varillas está sin duda relacionado con las técnicas de contrapunto improvisado; sin embargo, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XVII las varillas son percibidas como una praxis específica y diferenciada con respecto a las

⁵⁹ RIVERA, J. *Constituciones...* (1625), p. 66 (cf. Apéndice 7).

⁶⁰ Cf. DÍEZ MARTÍNEZ, M. *La música en Cádiz...*, pp. 314-315; RUIZ JIMÉNEZ, J. *La Librería...*, pp. 363-389.

⁶¹ *Quaderno de las obligaciones que deben cumplir los Músicos de voz, Ministriles y demás Instrumentistas [...]*. Málaga, Impresor de la Dignidad Episcopal y de la Santa Iglesia Catedral, 1770, pp. 7, 8 y 20 (cf. Apéndice 12).

normales técnicas de contrapunto y, a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, son asimiladas a la praxis del fabordón en algunas fuentes.

3. Varillas y ceremonial según las fuentes documentales

Una de las fuentes más antiguas donde se mencionan las varillas no es un libro de ceremonial ni un acta capitular, sino una novela picaresca de finales del siglo XVI atribuida a Francisco Narváez de Velilla, que constituye en realidad un panfleto contra los castrados que en esta época tenían una presencia importante en la sociedad y en las capillas musicales de España: el *Diálogo intitulado el Capón*, cuyos protagonistas son un capitán y el joven seise Velasquillo⁶². Después del encuentro fortuito con el seise y después de haber expresado su animadversión hacia los castrados a través de citas doctas y razonamientos de gran elocuencia, el capitán quiere reanudar el camino cantando y así exclama al dirigirse al seise: «¡pero venga el rocín, que por esta rivera nos iremos echando varetas de contrapunto y seguidillas!»⁶³. Es probable que las «varetas de contrapunto» y las «seguidillas» hayan sido mencionadas en este caso para caracterizar lo que irán cantando respectivamente el seise y el capitán; aun así, la yuxtaposición entre estos géneros musicales tan dispares es significativa: parece que, por lo menos a finales del siglo XVI, las varillas eran consideradas como una práctica musical intrascendente y leve, que podía acoplarse perfectamente a una danza cantada como las seguidillas. Desde luego, a lo largo de todo el período barroco, encontramos unas cuantas críticas, anotadas en ceremoniales y actas capitulares, dirigidas hacia la praxis de echar varillas, o mejor dicho hacia los resultados de esta praxis de improvisación, y que, además, constituyen unas valiosas fuentes de información.

Una de las primeras críticas dirigida a la praxis de las varillas se halla en el *Directorio* de Juan Pérez. En el capítulo 18 del tomo I, «Del compás que se ha de llevar en el coro y quién lo ha de echar», Pérez explica cómo el sochantre es quien normalmente tiene que llevar el compás en el coro de canto llano⁶⁴. Por otro lado, cuando los cantores de la capilla improvisan «contrapunto suelto o concertado» sobre el canto llano entonado por

⁶² Sobre la datación de la novela, su atribución y su contexto sociocultural, véase *Diálogo...*, pp. 9-44.

⁶³ *Ibid.*, p. 107.

⁶⁴ PÉREZ, J. *Directorio...*, tomo I, fols. 19v-22r, §2 (cf. Apéndice 1).

el coro, o cuando cantan polifonía en alternancia con el canto llano, es el maestro de capilla quien tiene que marcar el compás, salvo una única excepción: cuando los cantores echan «varillas de contrapunto» sobre los salmos «como se hace en los días solemnes», no es el maestro de capilla el encargado de marcar el compás para el coro de canto llano, sino el sochante⁶⁵. Según Canguilhem, este pasaje indicaría que las varillas presentaban un nivel de complejidad inferior con respecto al contrapunto y, por esta razón, su interpretación no recaía bajo la responsabilidad del maestro de capilla, sino del sochante⁶⁶. Pérez explica el porqué de esta excepción pocos párrafos más adelante en un pasaje que hasta ahora no había sido puesto en relación con las varillas, ya que en él no se usa la expresión «varillas de contrapunto», sino «contrapunto sobre los salmos»:

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 cantolanistas unos se adelantan, otros se detienen tanto que se pervierte el buen orden y aún la debida atención [...]⁶⁷.

A la hora de improvisar sobre los salmos «en las fiestas solemnes», los cantores de la capilla parecían actuar 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 sin concierto parece ser bastante caótico, ya que los cantores se olvidaban de las letras del salmo y los cantolanistas se confundían y se atropellaban en el canto. Para evitar esta confusión, el sochante tiene que «estar muy sobre aviso», procurando «que se diga todo enteramente» y que las cadencias mediante y finales «se hagan prudentemente», prestando atención a que los dos coros que se alternan en la salmodia se coordinen entre sí «de manera que no se confundan

⁶⁵ *Ibid.*, fols. 19v-22r, §2 y §3 (cf. Apéndice 1).

⁶⁶ CANGUILHEM, P. *L'Improvisation...*, p. 53.

⁶⁷ PÉREZ, J. *Directorio...*, tomo I, fols. 19v-22r, §8 (cf. Apéndice 1).

y diviertan»⁶⁸. Según esta descripción, podemos además deducir que en Sigüenza las varillas se improvisaban tanto en los versos impares como en los pares cantados por «los dos coros» de canto llano.

En Sigüenza, las varillas se echaban sobre los salmos de las primeras Vísperas de las fiestas de Primera Clase y en las horas de Prima y Tercia. La salmodia de Vísperas se configuraba de la siguiente manera: un cantor de la capilla echaba «contrapunto suelto» sobre el canto llano de la primera antífona (aunque, como precisa Pérez, «en algunas iglesias acostumbran echar contrapunto concertado»); el primer y quinto salmo se interpretaban «en canto de órgano, alternando órgano, capilla y ministriiles»; el tercer salmo se podía «cantar» (presumiblemente en canto llano), o más bien podía subir «con voces e instrumentos al órgano»; para el segundo y cuarto salmos Pérez no especifica nada, pero añade que «ansimesmo han de echar contrapunto ad placitum sobre algunos versos de los salmos y podranlo echar también sobre el Canto Llano de las Antífonas» [...]»⁶⁹. Evidentemente, el contrapunto se echaría sobre los versos de los salmos segundo y cuarto, que no eran interpretados «en canto de órgano». La expresión «contrapunto ad placitum» parece indicar que los cantores tenían libertad para elegir sobre qué versos de los salmos improvisar, aunque podría referirse más bien a las peculiaridades de esta praxis de improvisación que, como hemos visto, se caracterizaba por cierta libertad performativa. De hecho, el «contrapunto ad placitum» podía echarse también «sobre el canto llano de las Antífonas»: Pérez se refiere aquí a las antífonas de los salmos segundo, tercero, cuarto y quinto, ya que sobre la primera antífona se improvisaba un «contrapunto suelto». En el caso de Prima y Tercia, Pérez relata cómo los cantores «acostumbran echar contrapunto sobre algunos versos de los salmos» (sin especificar sobre cuáles de los tres salmos que se cantan en estas horas menores), «procurando tener cuidado con la letra y acabar con el verso de cada coro»⁷⁰; es interesante notar cómo, en el caso de las horas menores, el contrapunto sobre los salmos parece descrito como un hábito o una costumbre de los cantores («acostumbran echar contrapunto»), más que como una praxis institucionalizada.

En Sigüenza, tanto en el caso de las antífonas como de los salmos, el contrapunto se improvisaba por encima del canto llano que el sochante

⁶⁸ *Ibid.*, fols. 19v-22r, §8 (cf. Apéndice 1).

⁶⁹ PÉREZ, J. *Directorio...*, tomo IV, fols. 371v-372r (cf. Apéndice 2).

⁷⁰ *Ibid.*, fol. 372r (cf. Apéndice 2).

tenía que entonar «en tono moderado y grave de modo que se pueda solemnizar y echar contrapunto»⁷¹. Las varillas serían improvisadas, además, únicamente por los cantores sin la participación de ministriles, ya que estos tenían que tocar en Vísperas solamente al «primero y quinto Salmo y al Himno, y a la Magníficat, y Deo Gratias», mientras en las horas menores no actuaban⁷². No queda claro cuántos cantores echaban contrapunto sobre los salmos en la Catedral de Sigüenza; sin embargo, por las descripciones del *Directorio*, parece una práctica colectiva.

Otra fuente temprana que describe, aunque «en negativo», la praxis de las varillas se encuentra en las actas capitulares de la Catedral de Salamanca, redactadas después de la partida del maestro de capilla Alonso de Tejeda (ca. 1540-1628) para entrar al servicio de la Catedral de Zamora, en diciembre de 1601⁷³. Según leemos en las actas capitulares «algunos cantores, cuando cantan en el coro, salen en el facistol y echan varillas que llaman, en que ofenden más que dan gusto»⁷⁴. De esta breve frase entendemos que también en Salamanca las varillas eran interpretadas por un número indefinido de cantores; además, el término «varillas» no parece formar parte del léxico oficial de los ceremoniales, sino de la jerga de los cantores («varillas que llaman»); los mismos cantores, que en condiciones normales tenían que salmear junto al coro de canto llano («cuando cantan en el coro»), son descritos como tomando la iniciativa de salir al facistol para echar varillas; según las palabras del Cabildo, el resultado de esta improvisación solía ser bastante desagradable y sería conveniente que el futuro maestro de capilla señalara «qué cantores habían de ser los que pudiesen salir y echar las dichas varillas»⁷⁵. El problema, por lo tanto, no reside en la tipología de improvisación, sino en la habilidad y calidad de los cantores que improvisaban. También en este caso, como en Sigüenza, se perfila un tipo de improvisación colectiva que además de generar sonoridades poco apreciadas podía confundir al coro de canto llano.

También del año 1601 es un documento de la Catedral de Córdoba donde se obliga al «maestro y cantores capellanes» a que «ayuden al coro con contrapunto en los salmos y en las antífonas solemnes» en las primeras y segundas Vísperas y en Tercia; en este caso es llamativo cómo «todos» los «cantores capellanes» (a principios del siglo XVII eran 3 tiples,

⁷¹ PÉREZ, J. *Directorio...*, tomo IV, fol. 372r (cf. Apéndice 2).

⁷² *Ibid.*, fol. 409v.

⁷³ Catedral de Salamanca, *Actas Capitulares*, día 12 de diciembre de 1601 (cf. Apéndice 3).

⁷⁴ *Ibid.*, p. 346 (cf. Apéndice 3).

⁷⁵ *Ibidem*.

3 altos, 3 tenores y 3 bajos)⁷⁶, así como el maestro de capilla, están obligados a posicionarse «al facistol grande», o sea al facistol de canto llano, para «echar el contrapunto sobre el canto llano» de salmos y antífonas⁷⁷. Tal y como confirma el directorio de Pérez, en esta época sobre el canto llano de la primera antífona de Vísperas se solía improvisar contrapunto suelto o concertado⁷⁸. Sin embargo, el contrapunto concertado no constituía una praxis colectiva sino que, por lo general, solían improvisar dos cantores bien entrenados y escogidos por el maestro de capilla, mientras en este caso parece que toda la capilla improvisaba contrapunto no solo sobre los salmos, sino también sobre las antífonas; de la misma manera, el «contrapunto ad placitum» mencionado en el ceremonial de Pérez se improvisaba no solo sobre los versos de los salmos, sino también sobre el canto llano de algunas antífonas.

Las funciones de los miembros de la capilla durante la salmodia en Vísperas y otras horas, así como su posicionamiento en el coro de canto llano o en frente del facistol, no constituía una temática marginal, tal y como demuestran otras actas capitulares del siglo XVII donde se mencionan las varillas. En 1655, el cabildo de la Catedral de Segovia se quejaba de dos problemas relacionados entre sí. Cuando en los días solemnes «se salmean las horas en canto llano», «los músicos» —el documento parece referirse a todos los cantores— «solían echar varetas de contrapunto en las Vísperas y otras horas [...] con la solemnidad que se deve», aunque últimamente hay «mucho descuido en esto»; también en este caso, la praxis de las varillas es descrita como una costumbre de los cantores («solían echar») y, además, no se critica la praxis en sí, sino la actuación de los «músicos»⁷⁹. En segundo lugar, el cabildo se queja de que «los músicos que están asalariados no cantan más que al facistol cuando se canta canto de órgano» en lugar de salmear junto al coro de canto llano⁸⁰. La solución común a los dos problemas es que los músicos «salmeassen» y «que canten cuando están en el coro [de canto llano] en lugar de desentenderse «y tomar tabaco»; de esto se deduce que en Segovia las varillas eran consideradas como parte integrante de la salmodia y eran interpretadas

⁷⁶ Sobre los cantores capellanes en la catedral de Córdoba a principios del siglo XVII, cf. FERNÁNDEZ REYES, B. *La música...*, vol. 1, pp. 24-30.

⁷⁷ *Constituciones y arreglo...* (cf. Apéndice 4).

⁷⁸ PÉREZ, J. *Directorio...*, tomo IV, fol. 371v (cf. Apéndice 2). Cf. FIORENTINO, G. «Las polifonías improvisadas en los libros...», pp. 94-95.

⁷⁹ Catedral de Segovia, *Actas Capitulares*, día 11 de enero de 1655 (cf. Apéndice 5).

⁸⁰ *Ibidem*.

por cantores cuya obligación era la de «salmear» junto al coro de canto llano. Símilmente, en unas actas capitulares de 1670 el cabildo de la Catedral de Toledo tuvo que recordar a los «cantores asalariados» y a los «racioneros cantores» que era su obligación salmear en el coro junto a los «psalmeadores», menos «en las festividades quando hubiere varetas»⁸¹.

Tal y como ocurre en el caso de Sigüenza, también en las *Constituciones* del Colegio del Patriarca de Valencia (1610), otro documento temprano donde se mencionan las varillas, la preocupación principal es el correcto desarrollo de la salmodia. Así, cuando se cantan los salmos «en fabordón, como en otra cantoría», es necesario hacerlo «con pausa, y sosiego, y que se haga mediación conocida en medio del verso [...] y que a la mediación y al fin del verso no haya colas, quedándose unos más posteriores que otros»; estas mismas indicaciones tienen que ser guardadas por «los que quisieren alegrar el canto con varillas»⁸². También en este caso las varillas eran practicadas por un número indefinido de cantores y tenían además un carácter optativo: los que quisieran «alegrar el canto [llano]» con varillas eran libres de hacerlo. Las varillas del Colegio del Patriarca no tenían que caracterizarse por una gran complejidad contrapuntística: de hecho, en las *Constituciones* nunca se hace referencia al uso del contrapunto en la liturgia y, además, a los treinta «capellanes primeros», responsables principales del canto en la liturgia no se les requerían conocimientos específicos de contrapunto, sino «que tengan buenas voces, y sean diestros en canto llano, y sepan de canto de órgano (por lo menos), lo que fuere necesario para ayudar en el fabordón»⁸³. Curiosamente, en la primera versión de las *Constituciones*, redactada en 1600 e impresa en 1605, ni siquiera se hace mención de las varillas⁸⁴.

⁸¹ Catedral de Toledo, *Actas Capitulares*, día 5 de septiembre de 1670 (cf. Apéndice 6).

⁸² RIVERA, J. *Constituciones...* (1625), pp. 64-65 (cf. Apéndice 7).

⁸³ *Ibid.*, p. 31. Según Royo Conesa, las referencias al contrapunto en los documentos del Seminario del Patriarca son escasas: véase, por ejemplo, dos nominaciones de ministriales de 1677, donde se especifica que debían tañer el canto llano «siempre que se hubiere de echar contrapunto». Cf. ROYO CONESA, M. *La capilla...*, p. 181.

⁸⁴ Sin embargo, en la primera versión de las *Constituciones*, el Patriarca señala unos «fabordones» que se tenían que cantar «juntamente con el canto llano» en Vísperas y Completas; estos «fabordones», que a diferencia del género del fabordón, se cantaban junto al canto llano, podrían referirse a una sencilla praxis de improvisación de sonoridades acordales sobre el *cantus firmus*, que en la versión siguiente de las *Constituciones* será indicada mediante el nombre de «varillas» para diferenciarla de los fabordones propiamente dichos: RIVERA, Juan de. *Constituciones...* (1605), p. 63, Capítulo XLIII: «De algunas cosas que se prohíben en esta nuestra Iglesia» (este capítulo desaparece de las versiones sucesivas de las *Constituciones*).

Según la versión definitiva de las *Constituciones*, en el Colegio del Patriarca se cantaban varillas sobre los salmos en las primeras y segundas Vísperas de las festividades más importantes: para interpretar los salmos primero, tercero y quinto se alternaban el órgano y «el coro a fabordón»; para los salmos segundo y cuarto se alternaban el órgano y el «coro a canto llano con algunas varillas»⁸⁵. Por lo tanto, como en el caso de Sigüenza, también en el Colegio del Patriarca se echaban varillas sobre los salmos segundo y cuarto de Vísperas, aunque en este caso varía la praxis interpretativa, ya que se alternaban el órgano y el canto llano con varillas.

Aunque las *Constituciones* prescriban las varillas solo para Vísperas, a partir de 1659 los nombramientos de algunos ministriales revelan que estos tenían que acudir al coro a partir del segundo salmo de Sexta, «para acompañar las varillas que se echan en los versos de dicha hora», o sea en los versos de los salmos segundo y tercero, tal y como ocurre en las varillas escritas guardadas en los archivos del Colegio del Patriarca⁸⁶. Se trata de las primeras menciones explícitas a la participación de los ministriales en la praxis de las varillas, ya que en los documentos examinados anteriormente solo se hace referencia a los cantores. Los ministriales que participaban en las varillas solían ser bajones y cornetas; el verbo «acompañar», casi siempre referido a los bajones, podría indicar que estos ministriales doblaban la línea del *cantus firmus* tal y como se solía hacer con el contrapunto improvisado, aunque podrían haber improvisado por debajo del canto llano; las cornetas tendrían con toda seguridad el papel de improvisar junto a los cantores. Otro nombramiento tardío, de 1683, nos revela que en las varillas de Sexta dos bajones se disponían cada uno en un coro de canto llano para una interpretación antifonal de los salmos⁸⁷. Los nombramientos recogidos por Royo Conesa indican que también las cornetas que debían participar en la interpretación de las varillas solían

⁸⁵ RIVERA, J. *Constituciones...* (1625), p. 66 (cf. Apéndice 7).

⁸⁶ Véase por ejemplo el «Nombramiento de Esteban Muñoz como ministril de sacabuche y segundo bajón» a fecha de 18 de diciembre de 1659 (*Libro de nominación de los capellanes, acólitos y asistentes del Patriarca de Valencia*): «[...] Item, en los días de primera clase ha de estar en el coro [el bajonista Esteban Muñoz], al empezar el segundo salmo de sexta, para acompañar las varillas que se echan en los versos de dicha hora». Fuente citada en ROYO CONESA, M. *La capilla...*, p. 177.

⁸⁷ Véase los «Pactos en el contrato del bajón, Miguel Renart» de 1683: «[...] Item. Que el día siguiente haya de entrar en el coro al Gloria Patri del primer salmo de Sexta para dar tono a las varillas y tañerlas el segundo y tercer salmo en el coro que lo tocare, y si no hubiere segundo Bajón en uno y otro coro, y tañer el canto llano de la antífona y las respuestas al domero». Fuente citada en GIMÉNEZ MARTÍNEZ, Ovidio. *Presencia y usos del bajón en Valencia durante los siglos XVI al XX y transferencia de sus funciones al fagot*. Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Valencia, 2016, p. 110.

ser dos, lo que confirmaría una distribución de los ministriles entre los dos coros para la salmodia de Sexta⁸⁸.

También en la Catedral de Valencia, tal y como ocurría en el cercano Colegio del Patriarca, las varillas se interpretaban con la participación de cantores y ministriles: como leemos en la *Consueta* de Herrera y Bonilla (1699-1705), la Prima de la Vigilia de Navidad se cantaba «con toda solemnidad sin órgano, pero con varillas»: en este caso, las varillas no se echaban a partir del segundo salmo como ocurría en el Colegio del Patriarca, sino empezando «al Gloria Patri del primer salmo» (la misma indicación es proporcionada para las varillas cantadas en Tercia del día de Navidad) y además iban alternando «un verso el coro a canto llano y otro a la música a contrapunto»⁸⁹; particularmente interesante es la explícita exclusión del órgano, instrumento que en ningún ceremonial es indicado específicamente para la interpretación de las varillas. La participación de los ministriles en la improvisación de las varillas parece convertirse en una costumbre consolidada en varias catedrales a partir de la segunda mitad del siglo XVII. Por ejemplo, el *Libro de ceremonias* de la Catedral de Cádiz (1684) prescribe las varillas para la hora de Tercia de las fiestas de Primera Clase: «los músicos y ministriles» tenían que echar varillas sobre «todos los versos» de los tres salmos cantados por el coro de canto llano y «contrapunto sobre el canto llano de la antífona»⁹⁰.

Los tres ceremoniales escritos para la Catedral de Sevilla entre 1630 y ca. 1720 permiten analizar los cambios en la praxis de las varillas a lo largo de casi un siglo. En 1630, Sebastián de Villegas describe de esta manera la salmodia en las primeras Vísperas de primera clase: los salmos primero y quinto se cantan en canto de órgano «a choros con los ministriles [«y órgano» tachado], aunque si algún salmo «como el quinto» no estuviera «compuesto en canto de órgano» por ser «extraordinario», se cantará «por lo menos [...] con alguna voz al órgano o con fabordón»; el tercer salmo «se canta a choros con alguna voz e instrumento a el órgano a choros

⁸⁸ ROYO CONESA, M. *La capilla...*, pp. 377 y 379.

⁸⁹ HERRERA Y BONILLA, T. *Consueta...*, citado en FERRER Y BALLESTER, M. *Antonio T. Ortells...*, p. 354: «Cántase prima, estando el coro sentado a la salmodia, y con toda solemnidad sin órgano, pero con varillas por los músicos de voces e instrumentos, empezando al Gloria Patri del primer salmo, esto es, un verso el coro a canto llano y otro a la música a contrapunto [...]. Instituyó esta solemnidad el muy ilustre señor don José Pellicer, canónigo que fue de esta Santa Iglesia, y después obispo de Segorbe en el año 1633 [...].»

⁹⁰ DÍEZ MARTÍNEZ, M. *La música en Cádiz...*, p. 294: «En la hora de Tercia se cantan tres psalmos solemnes a canto llano, echando los músicos y ministriles varillas en todos los versos de los psalmos y contrapunto sobre el canto llano de la antífona».

con el canto llano»; «los Gloria Patri» de todos los salmos se cantan «con música»; Villegas no especifica nada para los salmos segundo y cuarto, pero a continuación añade que «todos los psalmos y antiphonas con contrapunto [...]»⁹¹. Por lo tanto, en la salmodia de Vísperas de la Catedral de Sevilla, que recuerda a aquella descrita por Pérez para la Catedral de Sigüenza, el contrapunto se echaría principalmente sobre los versos de los salmos segundo y cuarto.

En su ceremonial de 1687, Elossu afirma claramente que, en Vísperas, «el segundo y cuarto salmo se canta todo por el choro a canto llano, pero la música echa en ellos contrapunto, como se dirá después al número 35 de la hora de tercia», prometiendo así proporcionar más datos sobre la forma de echar contrapunto sobre los salmos⁹². Efectivamente, en el capítulo 35, dedicado a la celebración de Tercia de las festividades de Primera y Segunda clase⁹³, Elossu describe de qué manera los músicos se colocaban a la hora de improvisar sobre los salmos:

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 ministriiles entre los capellanes modernos y los racioneros músicos en sus sillas, pero no responden a las oraciones⁹⁴.

Esta descripción confirma que el contrapunto o las varillas sobre los salmos constituían una práctica colectiva. En este caso se requiere explícitamente que participen todos los cantores de la capilla de música y los ministriiles, distribuidos entre los miembros del coro de canto llano según un orden bien establecido que se intentará reconstruir más detalladamente a continuación. En la Catedral de Sevilla, el coro de canto llano estaba formado por veinte veinteneros (de los que formaban parte los dos sochantres) y un número variable de capellanes de coro⁹⁵. Tanto los veinteneros como los capellanes se sentaban en las dos bandas de los asientos bajos de la sillería, divididos así en dos grupos que intervenían

⁹¹ VILLEGRAS, S. V. *Norma...*, fol. 45v (cf. Apéndice 8).

⁹² ELOSSU, S. *Días en que ay canto...*, fol. 444r (cf. Apéndice 9).

⁹³ Sobre la celebración de la Tercia solemne de la fiesta de Pentecostés en la catedral de Sevilla, cf. RUIZ JIMÉNEZ, Juan. «Dotación de la Tercia de la fiesta de Pentecostés (1639)», *Paisajes Sonoros Históricos*, 2017 <<http://www.historicalsoundscapes.com/evento/657/sevilla/es>> [consulta 31-10-2022].

⁹⁴ ELOSSU, S. *Días en que ay canto...*, fol. 449v (cf. Apéndice 9).

⁹⁵ ISUSI FAGOAGA, Rosa. *Sevilla y la música de Pedro Rabassa: Los sonidos de la catedral y su contexto urbano en el s. XVIII*. Sevilla, Junta de Andalucía - Consejería de Cultura y Deporte, 2012, tomo I, p. 64.

en la interpretación alternante del Oficio⁹⁶. Entre finales del siglo XVII y comienzos del XVIII, el coro de polifonía estaba formado por una media de diecisiete cantores: seis niños de voz aguda y once adultos, distribuidos entre tres tiples, tres contraltos, cuatro tenores y un bajo⁹⁷. Cuatro de los cantores adultos —un tiple, un contralto, un tenor y el bajo— disfrutaban de sendas medias raciones y podían sentarse en los asientos altos del coro con los demás beneficiados⁹⁸. El número de ministriles es más difícil de establecer, aunque, según los datos recogidos por Rosa Isusi Fagoaga, en el primer cuarto del siglo XVIII, además de los dos organistas, solía haber unos seis bajones (algunos de los cuales tocaban también violín y violón) y dos-tres chirimías/cornetas⁹⁹.

Según la descripción de Elossu, a la hora de improvisar contrapunto sobre los salmos, la capilla se distribuía de la siguiente manera: los cuatro cantores racioneros (un tiple, un contralto, un tenor y un bajo) se sentaban en sus sillas en el orden alto de la sillería; los dos-tres tenores restantes se ponían «entre los veinteneros»; los dos contraltos entre los «capellanes antiguos»; los demás tiples y los ministriles se colocaban entre los «capellanes modernos». Tanto los veinteneros como los capellanes estaban divididos entre las dos bandas del coro y, por lo tanto, también la disposición de los músicos no racioneros seguiría el mismo criterio, habiendo por lo menos un tenor, un contralto, un tiple, un par de bajones y una chirimía/corneta para cada banda. Aun suponiendo que cada grupo de músicos echaba contrapunto sobre el canto llano entonado por su respectivo coro de capellanes y veinteneros, esta distribución espacial de cantores y ministriles, repartidos a lo largo y a lo ancho de toda la sillería, dificultaría la realización de un contrapunto concertado. Por lo tanto, también en este caso se improvisaría una polifonía colectiva, probablemente sin concierto o coordinación estricta entre los músicos. Elossu parece indicar que esta disposición de los músicos no se empleaba exclusivamente para el contrapunto sobre los salmos, sino también para el contrapunto sobre la antífona. Por lo tanto, este pasaje, junto al documento de 1601 de la Catedral de Córdoba o al directorio de Pérez anteriormente examinados,

⁹⁶ Para una descripción detallada de la sillería del coro de la catedral de Sevilla, *cf.* HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Salvador. «La sillería del coro en la catedral de Sevilla». *Choir Stalls in Architecture and Architecture in Choir Stalls*. Fernando Villaseñor Sebastián *et al.* (ed.). Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2015, pp. 216-217.

⁹⁷ ISUSI FAGOAGA, R. *Sevilla...*, tomo I, p. 76.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 91.

⁹⁹ ISUSI FAGOAGA, R. *Sevilla...*, tomo I, pp. 76-77 y tomo II, pp. 166-167.

nos confirmaría que en ciertos casos las capillas musicales improvisaban un contrapunto colectivo sobre los salmos y sobre algunas antífonas.

A diferencia de lo que ocurre en los anteriores ceremoniales sevillanos, en el *Compendio de las obligaciones* (ca. 1720) se hace una distinción terminológica entre el «contrapunto» que en Vísperas se improvisaba sobre las antífonas de los salmos y del Magníficat y las «varetas» que se echaban sobre el canto llano de los salmos segundo y cuarto (además, «en estos dos psalmos, siempre canta la música el Gloria Patri de facistol»)¹⁰⁰. En este ceremonial, las varillas son indicadas también para los salmos de las horas menores: «en los tres salmos» (tal y como describen también el ceremonial de Elossu o el ceremonial de la Catedral de Cádiz) de la Tercia solemne «hay varetas», mientras «a la antífona» se improvisa contrapunto; en la Sexta solemne para «la ascensión del Señor» se canta el primer salmo «con papeles», el segundo «con varetas» y el tercero «a versos»; en otro capítulo del ceremonial se especifica que «en todas las Primas, Tercias, Sextas y Completas solemnes tañen los ministriales en todo lo que cantare la música y se echan varetas en los psalmos a canto llano y contrapunto en las antífonas»¹⁰¹.

Como indica el *Compendio de las obligaciones*, en las primeras décadas siglo XVIII la praxis de echar varillas era todavía abundantemente practicada, por lo menos en la Catedral de Sevilla. Esta praxis seguiría vigente a lo largo de todo el siglo, como demuestran fuentes más tardías. Por ejemplo, en el *Quaderno de las obligaciones* (1770), escrito para la Catedral de Málaga, las varillas siguen siendo consideradas como una praxis de improvisación, en este caso más relacionada con la interpretación de fabordones improvisados que con el contrapunto. De hecho, como leemos al principio de este documento, «siempre y cuando se le da tono al Sochantre con el bajón, para entonar el fabordón de algún Psalmo, deben los Músicos y Bajonistas echar varetas sobre el canto llano que va diciendo todo el coro»¹⁰². En las Vísperas solemnes, «las antiphonas son de contrapunto», los salmos primero tercero y quinto «son de papeles»; el segundo salmo «a versos al violón y al órgano, alternando el Coro y los Músicos con los baxones los versos intermedios»; el cuarto salmo es «a fabordón, echando varetas los Músicos y baxonistas sobre el canto llano»¹⁰³. En la Catedral de Málaga se echaban varetas también sobre los

¹⁰⁰ *Compendio...*, pp. 1-3, 43-44 y 50 (cf. Apéndice 10).

¹⁰¹ *Ibid.*, pp. 3, 43-44 y 50 (cf. Apéndice 10).

¹⁰² *Quaderno...*, p. 7 (cf. Apéndice 12).

¹⁰³ *Ibid.*, pp. 8-9 (cf. Apéndice 12).

tres salmos en las Tercias solemnes, en la Nona solemne del Día de la Ascensión (en ambos casos la antífona era «de contrapunto») y sobre los salmos de Prima *Deus in nomine tuo* y *Retribue servo tuo* en las calendas solemnes (en la calenda de Navidad se echaban varetas también sobre el salmo *Beati immaculati*)¹⁰⁴. En el ceremonial de Málaga encontramos el único ejemplo donde las varetas no se improvisan sobre un salmo, sino sobre un cántico que, en otras catedrales, solía ser cantado «en fabordón», por lo menos según los ceremoniales de los siglos XVI y XVII¹⁰⁵: se trata del *Benedictus* de «Maytines» en los días de la Octava de Pentecostés, que tenía que ser interpretado «de fabordón, echando los Músicos, y bajones varetas sobre el canto llano del coro»¹⁰⁶.

La práctica de las varillas improvisadas siguió generando controversias por lo menos hasta finales del siglo XVIII, cuando en las actas capitulares de la Catedral de Cádiz de 1781 se critican «las extrañezas de los versos ad libitum que cantan los músicos en los salmos de Vísperas»¹⁰⁷; en otra acta capitular de 1786, donde se resume el informe de Gaspar de Molina y Zaldívar, marqués de Ureña (1741-1806), sobre las prácticas musicales de la catedral, se lee cómo «reproba dicho señor los cantos de versos ad libitum o de capricho y recomienda que alterne el órgano con las voces en el salmeo»¹⁰⁸. La expresión «versos ad libitum» o «de capricho» recuerda el «contrapunto ad placitum» que los cantores de la Catedral de Sigüenza improvisaban sobre los salmos según el ceremonial de Juan Pérez y los «fabordones ad libitum» mencionados por Eslava para describir las varetas que se cantaban en la Catedral de Sevilla en la primera mitad del siglo XIX. El capricho, o sea la iniciativa personal y la libertad individual dentro de una práctica de improvisación colectiva con los consiguientes resultados sonoros pocos ortodoxos, parece ser el sello distintivo de las varillas a lo largo de más de dos siglos de historia.

¹⁰⁴ *Ibid.*, pp. 10 y 18 (cf. Apéndice 12).

¹⁰⁵ Sobre la interpretación del *Benedictus* en fabordón, cf. FIORENTINO, G. «Las polifonías improvisadas en la catedral...», pp. 249-266.

¹⁰⁶ *Quaderno...*, p. 20 (cf. Apéndice 12). En este caso se prescribe la interpretación «en Maytines» del *Benedictus*, cántico normalmente entonado en Laudes: en muchas instituciones, sobre todo en días festivos, se juntaban Maitines y Laudes en una hora para hacerlos seguidos y de forma abreviada, pero sin suprimir el cántico *Benedictus* de Laudes. Cf. FIORENTINO, G. «Las polifonías improvisadas en la catedral...», p. 256.

¹⁰⁷ Acta capitular del día 6 de julio de 1781 (Archivo de la Catedral de Cádiz, Actas, L. 40, fol. 30v); véase DÍEZ MARTÍNEZ, M. *La música en Cádiz...*, p. 315.

¹⁰⁸ Acta capitular del día 7 de julio de 1786 (Archivo de la Catedral de Cádiz, Actas, L. 41, fols. 61v-62r); véase DÍEZ MARTÍNEZ, M. *La música en Cádiz...*, p. 316.

4. La praxis de improvisación

Es difícil reconstruir una praxis de improvisación como las varillas, en base a los pocos datos ciertos proporcionados por las fuentes documentales y teniendo en cuenta las características de dos repertorios muy tardíos de finales del siglo XIX. Sin embargo, utilizando como referencia las evidencias recogidas en los anteriores apartados, que serán resumidas a continuación, se intentará formular alguna hipótesis sobre los procesos de improvisación empleados en las varillas.

Como indican explícitamente todos los ceremoniales analizados, las varillas o el contrapunto sobre los salmos se echaban siempre sobre el *cantus firmus* entonado por el coro de canto llano, tal y como se seguirá haciendo en la Catedral de Sevilla en el siglo XIX: se trata de una indicación particularmente interesante, ya que no suele aparecer para otras tipologías de contrapunto. Además, según el ceremonial de Pérez, a la hora de echar varillas, así como ocurría cada vez que se improvisaba contrapunto en la Catedral de Sigüenza, el canto llano tenía que ser entonado en tono «moderado y grave», o sea despacio y en un registro grave que permitiera añadir voces principalmente por encima del *cantus firmus*¹⁰⁹; como en todas las tipologías de contrapunto sobre canto llano, según las indicaciones de Pérez, el salmo se entonaría en valores medidos y de igual duración¹¹⁰. Cada uno de los ocho tonos salmódicos principales que el coro de canto llano podía escoger para entonar un salmo en función de las características modales de la antífona que lo acompañaba tiene una estructura relativamente sencilla: se construye alrededor de un tono de recitación más una «cadencia mediante» para la primera mitad de cada verso y el mismo tono de recitación más la «cadencia final» (que puede variar en algunos tonos dependiendo de las características de la antífona) para la segunda mitad. Se trata de estructuras melódicas previsibles, bien conocidas por los cantores 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 verso.

A la hora de echar varillas podían actuar «algunos» (Catedral de Salamanca) o incluso «todos» los miembros de la capilla (como indican claramente los documentos de las Catedrales de Córdoba y Sevilla o como

¹⁰⁹ PÉREZ, J. *Directorio...*, tomo IV, fol. 372r, (cf. Apéndice 2). Símilmente, en el *Memorial del estilo* de la catedral de Toledo leemos que el Sábado Santo, «a las Vísperas, el Psalmo, Laudate, bajo en canto llano, y contrapunto sobre el»; cf. NOONE, M. «An Early...», p. 165.

¹¹⁰ PÉREZ, J. *Directorio...*, tomo I, fols. 19v-22r, §4 (cf. Apéndice 1).

sugieren otros ceremoniales). A partir de mediados del siglo XVII los ceremoniales requieren de forma explícita la actuación de los ministriales junto a los cantores, mientras la presencia del órgano durante la interpretación de las varillas no es mencionada: este instrumento, aunque presente en la salmodia para la interpretación *alternatim* de los salmos, quedaría excluido de la praxis de las varillas, tal y como ocurría en general con el contrapunto vocal improvisado. Algunos documentos, como el ceremonial de Elossu, sugieren que ocasionalmente todos los cantores y ministriales de la capilla se podían dividir en grupos para la interpretación antifonal de los salmos con varillas. Aun así, suponiendo que todos los cantores y ministriales de cada grupo actuaran a la vez, las varillas se configurarían como una praxis colectiva de improvisación sin concierto o coordinación estricta entre los músicos, diferente del contrapunto concertado donde actuaban generalmente dos o tres cantores bien entrenados y escogidos por el maestro de capilla.

El contrapunto colectivo y sin concierto era una praxis ampliamente utilizada en el siglo XVII. Por ejemplo, en algunas ocasiones Juan Pérez llama a esta praxis «contrapunto suelto a la folla», una expresión que refleja muy bien la disposición de la capilla entre los cantores de canto llano descrita por Elossu: «a la folla» porque actuaban muchos cantores «sin orden ni concierto»;¹¹¹ «suelto» porque cada cantor improvisaría tomando en consideración únicamente el *cantus firmus*, como ocurría en el contrapunto a dos, sin coordinarse con los otros músicos. Pérez prescribe el «contrapunto suelto a la folla» para improvisar sobre el introito de la misa o sobre el aleluya, principalmente cuando en la capilla no hay «disposición para cantar Alleluia en contrapunto de concierto»¹¹². En otros ceremoniales del siglo XVII hay indicios de que en algunos casos se improvisaba contrapunto colectivo; por ejemplo, en el *Memorial* de la Catedral de Toledo leemos que el Sábado Santo, en la misa, los cantores «dizen la Alleluia, todos en contrapunto»¹¹³; asimismo, en algunos de los documentos analizados hemos constatado cómo la improvisación de tipo colectivo se utilizaba también para echar contrapunto sobre las antífonas

¹¹¹ Esta es la definición de «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». Cf. COVARRUBIAS, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid, Luis Sánchez, 1611, fol. 410v.

¹¹² PÉREZ, J. *Directorio....*, tomo IV, fol. 373v. Véase FIORENTINO, G. «Las polifonías improvisadas en los libros...», pp. 93-101.

¹¹³ Cf. NOONE, M. «An Early...», p. 165.

además de sobre los salmos¹¹⁴. Otro testimonio 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 cómo el coro tiene que cantar con solemnidad y pausa «los introitos de las misas» y «las primeras antífonas en todos los salmos y magnificat de vísperas con todo el golpe de voces e instrumentos echando contrapunto el que supiere»¹¹⁵.

Aunque las referencias en tratados españoles al contrapunto colectivo sin concierto sean escasas, Pietro Cerone critica «el hazer el Contrapunto sobre Cantollano sin concierto, y de la manera que oyendia se accostumbra hazer en las Capillas», ya que «produze un ciertoque de mal effeto; y aveces tanto, que el sentirle es cosa odiosa y de mucha risa»¹¹⁶. En Italia, el contrapunto colectivo sin concierto era conocido con las expresiones *contrappunto a campagna* o *contrappunto in choro*, en contraposición al contrapunto *osservato*¹¹⁷. Según el teórico italiano 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»)¹¹⁸. Para que un contrapunto *a campagna* funcione es necesario evitar cantar retrazos («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 principalmente consonancias perfectas e imperfectas («consonanze & emelle»), sobre la primera parte de cada pulso («particolarmente le primer note della pausa»)¹¹⁹; Scipione Cerreto (1601) equipara este «contrapunto suelto que se hace en coro» («contrappunto sciolto che si

¹¹⁴ Véanse, por ejemplo, los casos de las catedrales de Córdoba (Apéndice 3) y Sevilla (Apéndice 9).

¹¹⁵ 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.

¹¹⁶ CERONE, P. *El Melopeo...*, p. 593.

¹¹⁷ Cf. CANGUILHEM, P. *L'Improvisation...*, pp. 167-169.

¹¹⁸ 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. Cf. CANGUILHEM, P. *L'Improvisation...*, pp. 167-168.

¹¹⁹ D'AVELLA, G. *Regole di musica...*, p. 145. Cf. CANGUILHEM, P. *L'Improvisation...*, pp. 167-168.

fa in choro)» a un «canto de cigarras» («una Musica fatta dalle cecale»)¹²⁰. El resultado de este proceso de improvisación sería una música de tipo acordal, aunque no estrictamente homofónica, donde no serían infrecuentes choques armónicos, disonancias y sucesiones interválicas prohibidas. Para Adriano Banchieri (1614), que describe un contrapunto colectivo mucho más elaborado, estas «quintas y octavas paralelas, rarezas y choques» («quelle cattive più quinte, ottave, stravaganze & urtoni») son en realidad unas «gracias» («grazie») que caracterizan el contrapunto «alla mente»¹²¹.

Volviendo a la Península Ibérica, a comienzos del siglo XVIII, Nassarre relata que «en los días solemnes», aunque no haya capilla de músicos, 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 colectivo; por otro lado, en el «contrapunto» los cantores forman las consonancias «según las reglas con que se les enseñaron»¹²². En este pasaje Nassarre no está describiendo el género del fabordón, sino una praxis de improvisación colectiva, sin concierto, cuyos resultados sonoros se parecerían evidentemente a las sonoridades acordales típicas de los fabordones.

La improvisación de las varillas o del contrapunto sobre los salmos podría enmarcarse en el ámbito de las tipologías de contrapunto colectivo sin coordinación estricta entre los cantores, mencionadas por Cerone, Nassarre, D'Avella o Cerreto. Además, es necesario tener en cuenta que tanto la tipología del *cantus firmus* empleado, como las evidencias recogidas en las fuentes documentales apuntan a una relación entre las varillas y las sonoridades típicas del fabordón. Sin embargo, debido a las faltas de pautas fijas, cada capilla tendría su manera específica de improvisar sobre los salmos y es probable que esta praxis de improvisación variara considerablemente no solo en cada institución, sino también a lo largo del período que va desde finales del siglo XVI hasta finales del siglo

¹²⁰ CERRETO, Scipione. *Della prattica musica[le], vocale et strumentale* [...]. Nápoles, Giacomo Carlino, 1601, p. 272. Cf. CANGUILHEM, P. *L'Improvisation...*, p. 168.

¹²¹ BANCHIERI, Adriano. *Cartella musicale nel canto figurato fermo & contrapunto* [...] Terza impressione. Venecia, Giacomo Vincenti, 1614, p. 230. Cf. CANGUILHEM, P. *L'Improvisation...*, p. 169.

¹²² NASSARRE, Pablo. *Segunda parte de la Escuela Música* [...]. Zaragoza, Herederos de Manuel Román, 1724, p. 150 (cf. Apéndice 11).

XVIII. Así, por ejemplo, las varillas descritas por Juan Pérez a comienzos del siglo XVII, que se caracterizaban por un marcado virtuosismo «de garganta» con pasajes imitativos aproximados entre las voces, tuvieron que ser distintas de las varillas que se improvisaban en el Colegio del Patriarca, donde —según las *Constituciones*— de los cantores no se requería conocimientos específicos de contrapunto, o de los fabordones que se improvisaban echando varillas en la Catedral de Málaga en la segunda mitad del siglo XVIII¹²³. Las diferencias entre las varillas «a manera de fabordón» cantadas en la Catedral de Sevilla y en el Colegio del Patriarca a finales del siglo XIX constituyen seguramente una herencia y un testimonio de esta variedad de praxis. A continuación, se presentan algunas hipótesis sobre los procesos de improvisación que se emplearían en las varillas, que no tienen por qué excluirse recíprocamente, ya que estos recursos pudieron ser utilizados en contextos concretos durante la misma época o en períodos históricos diferentes.

Para improvisar un fabordón a cuatro voces o una polifonía sobre un *cantus firmus* en un estilo acordal a cuatro partes parecido al fabordón, los cantores de los siglos XV y XVI solían utilizar esquemas interválicos predecibles y repetitivos que generaban acordes triádicos en estado fundamental. Estos procesos de improvisación se encuentran descritos en tratados como el de *Guilielmus Monachus* (finales del siglo XV), *Diego del Puerto* (1504) o *Matheo de Aranda* (1535)¹²⁴. Por ejemplo, sobre el *cantus firmus* puesto en la voz de Tenor, el Tiple podía entonar sextas paralelas, mientras el Contralto alternaría cuartas y tercera y el Bajo quintas y tercera (y una octava o unísono al final de cada cadencia) por debajo del *cantus firmus*¹²⁵. El uso de estos esquemas interválicos podría haber garantizado un mínimo de coordinación entre todos los músicos (cantores y ministriales) que en los siglos XVII-XVIII solían improvisar en grupo sobre los salmos, dando así lugar a una polifonía a tres o cuatro partes principales. Sin embargo, en el caso de las varillas, los músicos utilizarían estos esquemas como soportes meramente indicativos, por

¹²³ PÉREZ, J. *Directorio...*, tomo I, fols. 19v-22r, §8 (cf. Apéndice 1); *Quaderno...*, pp. 7-9 (cf. Apéndice 12).

¹²⁴ *Guilielmi Monachi De Preceptis Artis Musicae*. Albert Seay (ed.). Corpus Scriptorum de Musica, 11. [S. l.], American Institute of Musicology, 1965; ARANDA, Matheo de. *Tractado de canto mensurable y contrapunto*. Lisboa, German Galhard, 1534; PUERTO, Diego del. *Portus Musice*. Salamanca, [Johannes de Porras], 1504.

¹²⁵ cf. FIORENTINO, G. «*Folia*»..., pp. 169-204; FIORENTINO, G. «“Cantar por uso” and “cantar fabordón”...», pp. 23-35 y FIORENTINO, G. «Oral Traditions...», pp. 511-528.

ejemplo, cantando o tocando de forma heterofónica dentro de cada parte, o para realizar las ornamentaciones «de garganta» y los pasajes imitativos descritos por Juan Pérez. Por lo tanto, es probable que las voces graves y sobre todo los bajones, que a partir de la segunda mitad del siglo XVII parecen ser un elemento imprescindible en la interpretación de las varillas, no se limitaran a doblar el *cantus firmus*, sino que improvisarían por debajo del canto llano, por ejemplo, altermando quintas, terceras y octavas, tal y como ocurre en los fabordones, para reforzar las cadencias mediante y final y proporcionar una sólida base armónica (las fundamentales de los acordes) a las improvisaciones de las voces más agudas.

Los músicos podrían haber tenido incluso más libertad para improvisar colectivamente sin seguir un esquema interválico fijo, tal y como ocurría probablemente en el contrapunto *a campagna* descrito por D'Avella o en el contrapunto «sin arte» descrito por Nassarre. Sobre el tono de recitación del salmo, lo músicos realizarían con facilidad unas consonancias que se repetirían iguales hasta la cadencia, como en los fabordones o en las varillas escritas del Colegio del Patriarca; a partir de estas consonancias repetidas, los cantores más habilidosos podrían desarrollar disminuciones y pasajes imitativos; por otro lado, las cadencias, con la aceleración del movimiento armónico después de la nota de recitación, constituirían los momentos más delicados en esta tipología de improvisación colectiva sin concierto, donde se podrían generar intervalos prohibidos y disonancias.

Como sugieren los movimientos paralelos por octavas, quintas y décimas o sextas y cuartas de repertorios tardíos interpretados en el Colegio del Patriarca o en la Catedral de Sevilla, en las varillas improvisadas se haría frecuentemente uso de estos recursos. Además, no podemos descartar que las improvisaciones más sencillas sobre los salmos se basaran principalmente en el movimiento paralelo entre las voces. En su tratado, Cerone describe el uso del movimiento paralelo entre varias partes relacionándolo con el fabordón al explicar cómo componer acompañamientos «simples y muy toscos [...] con cantares unisonados a modo de Fabordón»¹²⁶; en estos acompañamientos las partes proceden homofónicamente, por grado y por movimiento paralelo y, además, «se concede el cantar inmediatamente con dos, tres o quattro Quintas (o con otras tantas Dozenas) seguidas»¹²⁷; los intervalos más utilizados en estos «cantares unisonados a modo de Fabordón» son terceras y quintas paralelas con sus intervalos derivados

¹²⁶ CERONE, P. *El melopeo...*, p. 693.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 694.

(tal y como ocurre en las varetas sevillanas descritas por Eslava), además de cuartas y sextas paralelas con sus intervalos derivados¹²⁸; asimismo, como en el caso del contrapunto *a campagna* descrito por D'Avella, en estos cantares «a modo de fabordón» hay que evitar «disonancias» y cadencias «con ligadura o síncopa»¹²⁹.

Los cantores menos habilidosos podrían improvisar sus varillas usando patrones más sencillos o en movimiento paralelo con el *cantus firmus*. Por otro lado, en algunas capillas, la función de los bajones y de las voces graves podría ser la de «acompañar» las varillas interpretando una línea de bajo con las notas fundamentales de los acordes típicos de un fabordón: de aquí surgirían sonoridades parecidas a las de los fabordones mencionados en los documentos de la Catedral de Málaga y tipologías de varillas con una textura sencilla a tres partes, cuyos rasgos se encuentran en los repertorios escritos del Colegio del Patriarca.

Las disonancias e intervalos prohibidos resultantes de una improvisación colectiva u ocasionados por los pasajes excesivamente ornamentados de algunos cantores podrían explicar en parte las numerosas críticas dirigidas hacia las varillas¹³⁰. Sin embargo, resulta llamativo que las actas capitulares y libros de ceremonial no critiquen con la misma frecuencia otros contrapuntos que se improvisaban sin concierto sobre las antífonas o los introitos y aleluyas de la misa; además, en los textos analizados no se critica la tipología de improvisación en sí, sino la actuación de los cantores; finalmente, como demuestran las quintas paralelas de las varillas de Eslava o las octavas en las varillas del Colegio del Patriarca, el uso de intervalos poco ortodoxos quedará en cierto sentido como una rasgo estético «institucionalizado» que caracterizará esta praxis en sus manifestaciones más tardías.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 694: «Las Quintas se intermedian con otras tantas Terceras o se acompañan con Dezenas con la parte baxa; y las Dozenas siempre se entremedian con otras tantas Dezenas (y nunca Terceras) con la dicha parte. Cantando con muchas Dezenas, se han de mediar o con otras tantas Quintas, o con tantas Sextas, con la parte del Baxo: y haciendo diversas Sextas seguidas, unas veces han de ser divididas con otras tantas Terceras, y otras veces para variar con otras tantas Quartas».

¹²⁹ *Ibid.*, pp. 693-694: «Adviertan bien con estos acompañamientos; y observen que el propio proceder deste género de composición, es cantando de grado con todas tres partes: los saltos sirven para comodidad de las bozes, y no para variedad de la composición: las disonancias no valen, pues se canta a nota contra nota: cadencia con ligadura o sincopa no vale, pues se ha de proceder con ningún género de artificio».

¹³⁰ Estas críticas son análogas a las que se dirigían en el siglo XVI a aquellos cantores que cantaban fabordones «de cabeza» dando lugar a «muchas herejías en la música». Cf. las actas capitulares de la Catedral de Burgos 1533 y 1554 citadas en FIORENTINO, G. «*Folia*»..., p. 220.

Juan Pérez nos proporciona la pista para entender el principal problema que se originaría durante la improvisación de las varillas. A la hora de entonar cada verso de un salmo, los cantellanistas tenían que adaptar un texto que conocían de memoria a una fórmula salmódica específica, distribuyendo las sílabas entre la nota de recitación y la cadencia. Por otro lado, los cantores, que cuando improvisaban contrapunto solían tener delante el canto llano notado en toda su extensión con el correspondiente texto, a la hora de improvisar sobre los salmos tenían que hacer un trabajo adicional para acordarse de los textos y prever así la extensión de la nota de recitación y la llegada de la cadencia. Por lo tanto, como describe Pérez en su ceremonial, podía ocurrir a menudo que los cantores se olvidasen de las letras del salmo, que anticiparan o retrasaran las cadencias, perdiendo así la coordinación con el *cantus firmus* y confundiendo a los cantellanistas; de aquí la recomendación de «tener cuidado con la letra y acabar con el verso de cada coro», análoga a las que leemos en las *Constituciones* de Rivera¹³¹. Durante la salmodia, la palabra asumía un papel absolutamente central y prevalente con respecto a la música. Así que no es extraño que en época posttridentina la praxis de las varillas, que podía generar una confusión sonora y textual que dificultaba la inteligibilidad de los contenidos de los salmos, ocasionara muchas críticas.

El origen de las varillas: ¿un contrapunto «de soslayo»?

Tanto las varillas como el contrapunto sobre los salmos empiezan a mencionarse en los libros de ceremonial a partir de finales del siglo XVI. Los documentos analizados, sobre todo aquellos más tempranos, indican que, a diferencia de otras clases de contrapunto, la improvisación sobre los salmos era muy a menudo dejada a la iniciativa de los cantores: así lo sugiere el uso de expresiones como «contrapunto ad placitum», «acostumbran a echar contrapunto» (Catedral de Sigüenza), «los que quisieren alegrar el canto con varillas» (Colegio del Patriarca), «solían echar varetas de contrapunto» (Catedral de Segovia)¹³². Otras evidencias confirman que por lo menos en la primera mitad del siglo XVII las varillas no recaían

¹³¹ PÉREZ, J. *Directorio...*, tomo I, fols. 19v-22r, §8; y RIVERA, J. *Constituciones...* (1625), pp. 64-65 (cf. Apéndice 1 y Apéndice 7).

¹³² PÉREZ, J. *Directorio...*, tomo IV, fol. 372r (cf. Apéndice 2); Catedral de Segovia, Actas Capitulares, día 11 de enero de 1655 (cf. Apéndice 5); RIVERA, J. *Constituciones...* (1625), p. 66 (cf. Apéndice 7).

bajo la jurisdicción del maestro de capilla: en la Catedral de Sigüenza los cantores improvisaban bajo la batuta del sochantre¹³³; el Cabildo de la Catedral de Salamanca critica la excesiva libertad de los cantores y ordena que sea el maestro de capilla quien se encargue de la organización de las varillas¹³⁴; de manera similar, también el cabildo de la Catedral de Segovia critica directamente a los cantores que ya no echan varetas «con la solemnidad que se debe»¹³⁵. Finalmente, algunos documentos sugieren una relación entre la praxis de las varillas y la obligación que tenían los cantores de salmear junto al coro de canto llano, cuando no tenían que cantar canto de órgano¹³⁶.

Es probable que, por lo menos en su origen, las varillas, o el contrapunto sobre los salmos, no constituyeran una praxis institucionalizada, sino una costumbre de los cantores obligados a salmodiar junto a los cantillanistas cuando no tenían que interpretar los salmos «en canto de órgano» o «en fabordón»¹³⁷. De hecho, si consideramos la salmodia de Vísperas descrita en los ceremoniales del siglo XVI, vemos cómo en varias instituciones catedralicias (por ejemplo, las Catedrales de Granada, Palencia o León) los cantores tenían que cantar «en fabordón» los salmos primero, tercero y quinto, interpretándose los salmos segundo y cuarto en canto llano¹³⁸: justamente los salmos segundo y cuarto son los que serán objeto de la improvisación de las varillas por parte de los cantores a lo largo del siglo XVII, mientras los salmos impares seguirán siendo interpretados en fabordón o, más frecuentemente, en canto de órgano¹³⁹.

¹³³ PÉREZ, J. *Directorio...*, tomo I, fols. 19v-22r, §2 (cf. Apéndice 1).

¹³⁴ Cf. Apéndice 3.

¹³⁵ Catedral de Segovia, *Actas Capitulares*, día 11 de enero de 1655 (cf. Apéndice 5).

¹³⁶ Catedral de Salamanca, *Actas Capitulares*, día 12 de diciembre de 1601 (cf. Apéndice 3); Catedral de Segovia, *Actas Capitulares* del día 11 de enero de 1655 (cf. Apéndice 5); Catedral de Toledo, *Actas Capitulares*, día 5 de septiembre de 1670 (cf. Apéndice 6).

¹³⁷ Desde luego, todas las praxis de improvisación sobre *cantus firmus* se originaron y desarrollaron por iniciativa de los cantores de las capillas musicales y fueron aceptadas o más o menos toleradas por las autoridades eclesiásticas. Sin embargo, la mayoría de estas prácticas, a diferencia de lo que ocurre con las varillas, parecen bien integradas en la liturgia a comienzos del siglo XVII.

¹³⁸ Cf. FIORENTINO, G. «Las polifonías improvisadas en los libros...», p. 92.

¹³⁹ Mientras en el Colegio del Patriarca se mantuvo la interpretación de los salmos impares a fabordón y se admitió la posibilidad de «alegrar» los salmos pares con varillas, en el siglo XVII, por lo menos según los ceremoniales de las catedrales de Sigüenza y Sevilla, la interpretación de los salmos impares se realizará principalmente «en canto de órgano», o sea, sin usar las sencillas y repetitivas fórmulas a cuatro voces del fabordón, en favor de composiciones polifónicas más elaboradas, posiblemente en estilo policoral. La interpretación a fabordón de los salmos en Vísperas quedará relegada a casos específicos, por ejemplo, cuando algún salmo no estuviera

Como indican las actas capitulares de la Catedral de Salamanca, el mismo término «varillas», que no se encuentra mencionado en ningún tratado musical de la época, pertenecía a la jerga de los cantores («varillas que llaman»)¹⁴⁰. Esta evidencia confirmaría cómo la praxis de improvisar varillas se originaría y difundiría principalmente por iniciativa de los cantores. Sin embargo, a día de hoy no queda del todo claro el exacto significado del término «varillas» o «varetas» en el ámbito musical, así que solamente podemos formular alguna hipótesis sobre su origen en base a las evidencias recogidas. Literalmente, «varilla» o «vareta» es el diminutivo del sustantivo «vara», que Covarrubias define como «el ramo del árbol, desmochado y liso»¹⁴¹. Después de describir «diferentes maneras de varas y para varios usos» (para sacudir la tapicería, «governar» caballos, azotar a delincuentes, etc.), Covarrubias añade otras acepciones del término («cetro e insignia real» y «medida para medir paños») y de sus diminutivos «varita» (la «varita de virtudes» de hadas y «nymphas») y «varillas» («cierto instrumento» para cerner la harina), que difícilmente se pueden relacionar con las varillas musicales¹⁴².

En el ámbito musical, el término «varillas» y su sinónimo «varetas» se usan siempre en plural y constituyen en origen la abreviación de las expresiones «varillas de contrapunto» o «varetas de contrapunto». A su vez, estas expresiones forman casi siempre parte del sintagma verbal «echar varillas [varetas] de contrapunto» o «echar varillas [varetas]». En los tratados y ceremoniales, el verbo «echar» solía ser empleado comúnmente en relación con la interpretación del contrapunto improvisado («echar contrapunto»)¹⁴³, así que no es de extrañar su uso para indicar la improvisación de una tipología específica de contrapunto como las varillas. Sin embargo, en el Siglo de Oro español, las fuentes literarias indican que «echar» o «arrojar» varillas constituía una expresión empleada

«compuesto en canto de órgano» por ser «extraordinario» en la catedral de Sevilla (VILLEGAS, S. V. *Norma...*, fol. 45v: *cf.* Apéndice 8) o para entonar el quinto salmo de las primeras Vísperas de Segunda Clase en Sigüenza (PÉREZ, J. *Directorio...*, tomo IV, fol. 375r). En el Directorio de Juan Pérez el fabordón no se usa principalmente para entonar los salmos, sino los cánticos *Nunc dimittis* en Completas, *Benedictus* en Laudes (solo en ocasiones especiales) y *Magnificat* en las segundas Vísperas de Segunda Clase (o en las primeras Vísperas de festividades específicas), o la «salutación de Nuestra Señora» al final de Completas. *Cf.* FIORENTINO, G. «Las polifonías improvisadas en los libros...», pp. 93-102.

¹⁴⁰ *Cf.* Apéndice 3.

¹⁴¹ COVARRUBIAS, S. *Tesoro...*, fol. 64v [segunda foliación].

¹⁴² *Ibid.*, fols. 64v-65r [segunda foliación].

¹⁴³ *Cf.* FIORENTINO, G. «El léxico...», pp. 43-45.

también fuera del ámbito musical. Por ejemplo, el protagonista de la novela picaresca *El guitón Onofre* (1604) de Gregorio González, relata cómo, encontrándose solo delante de una olla al fuego «con media cabezada de puerco», el diablo le comenzó a «echar varillas de tentación», poniéndole «en el olfato un apetito insaciable y deseo desordenado», de manera que acabó comiéndose toda la marmita, siendo a continuación duramente castigado por ello¹⁴⁴.

El significado metafórico de la expresión «echar varillas» o «varetas» está recogido en el *Diccionario de autoridades* en 1739 bajo la entrada «Vareta»: «Metaphoricamente se toma por expresión picante con ánimo de herir a alguno [...]. Se toma también por lo mismo que Indirecta: y assi se dice, Echar una vareta»¹⁴⁵. Por lo tanto, «echar una vareta» equivale a echar una «indirecta», término que en el mismo diccionario es definido como «proposición que se echa disimuladamente»¹⁴⁶. Símilmente, Gonzalo Correas en su *Vocabulario de refranes* (1627), escribe que la expresión «tirar varillas» equivale a «tirar al soslayo», o sea, «decir razones mordaces con ambigüedad»¹⁴⁷. El jesuita y erudito Baltasar Gracián, dedica un capítulo de su *Oráculo manual y arte de prudencia* (1647) para explicar cómo «las varillas» o indirectas, «arrójanse para tentativa de los ánimos y házese con ellas la más dissimulada y penetrante tienta del corazón»: algunas varillas pueden ser «maliciosas», «arrojadizas» y «tocadas con la yerba de la envidia», mientras otras son más bien halagüeñas y «obran por favorables»¹⁴⁸.

La expresión metafórica «echar varillas» tiene en parte su origen en las «varillas» o «varetas» (ambas formas están atestiguadas en las fuentes), también descritas en el *Diccionario de Autoridades*, que untadas con liga se usaban como trampa para cazar pájaros, atraídos por un reclamo¹⁴⁹.

¹⁴⁴ *El guitón Onofre*. Fernando Cabo Aseguinolaza (ed.). Logroño, Gobierno de La Rioja, 1995, p. 77.

¹⁴⁵ *Diccionario de la lengua castellana*. Vol. VI. Madrid, Real Academia Española, 1739, p. 423.

¹⁴⁶ *Diccionario de la lengua castellana*. Vol. IV. Madrid, Real Academia Española, 1734, p. 253.

¹⁴⁷ CORREAS, Gonzalo. *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*. Víctor Infantes (ed.). Madrid, Visor Libros, 1992, pp. 650-651.

¹⁴⁸ GRACIÁN, Baltasar. *Oráculo manual y arte de prudencia*. Emilio Blanco (ed.). Madrid, Cátedra, 1995, pp. 123-124: «Conocer y saber usar de las varillas. Es el punto más sutil del humano trato. Arrójanse para tentativa de los ánimos, y házese con ellas la más dissimulada y penetrante tienta del corazón. Otras ai maliciosas, arrojadizas, tocadas de la yerva de la invidia, untadas del veneno de la passión: rayos imperceptibles para derribar de la gracia, y de la estimación. [...]. Obran otras, al contrario, por favorables, apoyando y confirmando en la reputación».

¹⁴⁹ *Diccionario...* Vol. VI, p. 423: «Se llama tambien un palito delgado, y cortado à proporcion, de que usan, untandole con liga, para cazar paxarillos».

Lo confirmarían varios pasajes de la literatura del Siglo de Oro como este, sacado de la comedia *No hay burla con las mujeres* de Antonio Mira de Amescua (1577-1644), que pronuncia Laura al querer comprobar con indirectas si Don Jacinto está enamorado: «[...] Yo arrojo / las varetas con cuidado / para saber mi cautela / si este jilguero que vuela / está en la liga pegado»¹⁵⁰. Por otro lado, en la expresión metafórica confluiría también el significado de «varilla» o «vareta» como objeto arrojadizo y punzante¹⁵¹. Así lo indicarían pasajes como el siguiente, sacado de la comedia *El desdén, con el desdén* (1654) de Agustín Moreto, donde el «gracioso» Polilla advierte a Carlos, conde de Urgel, de las intenciones de su querida Diana: «[...] yo imagino / que ahora toma otro camino / y quiere picarte a celos. / Conoce tú la varilla / y si acaso te la echa, / disimula y di a la flecha, / riendo: "Hágote cosquilla"»¹⁵².

En los siglos XVII y XVIII, la expresión «echar», «arrojar» o «tirar varillas» indicaba por lo tanto una manera de expresarse mediante indirectas, de forma disimulada o de soslayo, o sea oblicuamente, a menudo con la intención de provocar o picar a alguien. Así el diablo, en lugar de tentar directamente a Onofre, le echa unas «varillas de tentación» estimulando su olfato, para que este sucumba al pecado de la gula y a un «deseo desordenado». Así, Laura, en lugar de preguntar directamente a don Jacinto si está enamorado, despierta su pasión de manera disimulada contándole una serie de medias verdades. Así, los cantores, cuando improvisaban por su iniciativa sobre los tonos salmódicos en lugar de cantar los salmos junto a los cantóllanistas, no realizaban un contrapunto al uso, de manera oficial y organizada, sino que cada uno echaba unas consonancias de forma indirecta, quizás incluso «disimulada»; la expresión «varillas de contrapunto» indicaría así una praxis musical más ligera y leve, casi un entretenimiento para los cantores que «echaban» unas consonancias en forma metafórica de varillas arrojadizas, sin preocuparse demasiado por la coordinación o el resultado final. La descripción de los cantores de la Catedral de Sigüenza compitiendo «uno con otros», imitándose y «añadiendo cada uno o quitando según su habilidad» casi con la inten-

¹⁵⁰ MIRA DE AMESCUA, Antonio. *Teatro completo*. Vol. VIII. Agustín de la Granja (coord.). Granada, Universidad de Granada, 2008, p. 434, vv. 1279-1282.

¹⁵¹ Véase la entrada «Saeta» en COVARRUBIAS, S. *Tesoro...*, fol. 17v [segunda foliación]: «Latine sagitta, sagittae, género de arma, a modo de baqueta o varilla, que se sacude del arco con el casquillo de hierro, que algunas veces va enarbolado».

¹⁵² MORETO, Agustín. *El desdén con el desdén; El lindo don Diego; De fuera vendrá*. José Mallorquí Fíguerola (ed.). Barcelona, El Molino, [1940], p. 56, vv. 2100-2105.

ción de picar y provocar a los compañeros, reflejaría bien el espíritu originario de las varillas y el significado metafórico de la expresión «echar varillas de contrapunto»¹⁵³. Tanto el origen de la praxis de improvisación sobre los salmos como el origen del mismo término «varillas» usado coloquialmente para designarla, parecerían así desvelar cierta picardía en los hábitos musicales y en las costumbres de los cantores de las capillas entre Renacimiento y Barroco.

Conclusiones

A finales del siglo XVI se va afirmando en las capillas musicales la costumbre de echar contrapunto sobre el canto llano de los salmos: esta praxis es indicada a veces como «contrapunto», otras como «varillas de contrapunto» o, más sencillamente como «varillas». Algunas fuentes utilizan exclusivamente una de las tres expresiones, mientras en algunos documentos estas expresiones son empleadas como sinónimos. Un primer rasgo evidente que caracteriza las varillas con respecto al contrapunto en general reside en su función específica dentro del marco litúrgico y en las peculiaridades del *cantus firmus* empleado. Mientras el contrapunto improvisado se podía echar sobre diferentes tipologías de cantos litúrgicos, las varillas constituyen una praxis específica de improvisación empleada únicamente para adornar el canto de los salmos durante la liturgia de las horas. Además, las varillas constituirían en su origen una praxis de improvisación «informal» dejada a la iniciativa de algunos cantores que tenían la obligación de salmear junto al coro de canto llano (de aquí probablemente el origen de la expresión «echar varillas», normalmente empleada en la época para indicar una forma de expresarse «de soslayo») y sucesivamente institucionalizada.

El estudio de las fuentes documentales ha revelado un uso de las varillas en la liturgia de las horas mucho más extendido de lo que se suponía en pasado. Aunque no existía un estándar común en todas las catedrales, las varillas se solían improvisar sobre todo en Vísperas (Colegio del Patriarca, Catedrales de Sigüenza, Valencia, Segovia, Sevilla, Málaga y Cádiz) y en las horas menores de los días solemnes: Prima (Catedrales de Sigüenza, Sevilla, Valencia y Málaga), Tercia (Catedrales de Sigüenza, Córdoba, Valencia, Cádiz, Sevilla y Málaga), Sexta (Colegio del Patriarca,

¹⁵³ PÉREZ, J. *Directorio...*, tomo I, fols. 19v-22r, §8 (cf. Apéndice 1).

Catedral de Sevilla) y Nona (Catedral de Málaga, varillas escritas del Colegio del Patriarca). En Vísperas, las varillas se solían echar sobre los salmos segundo y cuarto, en Sexta sobre los salmos segundo y tercero, en Tercia sobre los tres salmos.

Mientras que, por lo que se refiere al Renacimiento, las tipologías del contrapunto improvisado y su uso en la liturgia han sido objeto de varios estudios, todavía faltan investigaciones exhaustivas sobre estas praxis en el período barroco. Desde una primera aproximación, se puede deducir cómo en los siglos XVII y XVIII las funciones del contrapunto dentro de la liturgia son parecidas a las observadas en el siglo XVI: se improvisaba contrapunto principalmente sobre las antífonas de los salmos y de los cánticos en las horas menores y sobre partes concretas del *proprium* de la misa. En este sentido, las varillas o el contrapunto sobre los salmos constituyen una de las pocas novedades que aparecen en los libros de ceremonial a partir de finales del siglo XVI. Sin embargo, en el período barroco, además de las tipologías del contrapunto suelto y concertado, aparece mencionado, tanto en tratados como en libros de ceremonial, el uso de contrapuntos colectivos sin concierto o coordinación estricta entre los cantores: estos contrapuntos colectivos marcan a nivel estilístico, estético y performativo una diferencia sustancial entre el contrapunto improvisado del Barroco y el contrapunto normalmente empleado durante la liturgia en el Renacimiento. Según las evidencias encontradas en las fuentes documentales, las varillas pertenecerían a estas nuevas tipologías de contrapuntos colectivos. Desde luego, el intento de describir de forma unitaria una praxis como las varillas que ha perdurado más de tres siglos, puede llevar a imprecisiones y aproximaciones: seguramente, futuros estudios de libros de ceremonial de los siglos XVII y XVIII todavía inéditos aportarán más datos sobre las varillas, y nos permitirán enmarcar con más precisión esta praxis y su evolución dentro de las tipologías de contrapunto improvisado del período barroco.

Anexo: Apéndices documentales

En los siguientes apéndices se recogen las fuentes primarias más extensas y más a menudo citadas a lo largo del artículo. Cuando el documento esté sacado de una fuente secundaria, se empleará la grafía adoptada por el editor; cuando haya sido consultada directamente la fuente primaria, se respetará la grafía original. Para cada documento se mencionan los datos de la fuente primaria y, eventualmente, los datos de la fuente secundaria de la que ha sido sacado.

Apéndice 1. PÉREZ, Juan. *Directorio de Coro* (Sigüenza, Archivo de la Catedral, *Directorio de coro*, I-IV), tomo I, fols. 19v-22r. En SUÁREZ PAJARES, Javier. *La música en la catedral de Sigüenza, 1600-1750*, 2 vols. Madrid, ICCMU, 1998, vol. 1, pp. 64-65.

Capítulo 18. Del compás que se ha de llevar en el coro y quién lo ha de echar y como se han de corregir las faltas que se cometan cantando los divinos oficios.

§1. Para que los himnos se canten en el coro con la compostura y orden que se debe y en los salmos se haga mediación en cada verso y un coro acabe su verso primero que el otro comience el suyo y para que ambos guarden uniformidad en las mediaciones y finales de los salmos y asimismo para que en los cantos llanos vaya el coro junto y con la igualdad y concordia de voces que se debe guardar, es muy necesario haya quien lleve el compás según la solemnidad del día y para esto se advierten las siguientes cosas.

§2. En todos los canto llanos de himnos, antífonas, salmos, responarios, introitos, graduales, aleluyas, ofertorios, sanctus, agnus, y comunicandas 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 sochante y es su oficio llevar el compás, aunque sobre los salmos echen varillas de contrapunto, como se hace en los días solemnes, y el sochante 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 sochante 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 y así están obligados cada uno a su oficio y acudiendo cada uno a su obligación, se goza de mucha paz.

§4. El sochante 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.

[...]

§8. 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 cantorianistas unos se adelantan, otros se detienen tanto que se pervierte 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 diviertan.

Apéndice 2. PÉREZ, Juan. *Directorio de Coro* (Sigüenza, Archivo de la Catedral, *Directorio de coro, I-IV*, tomo IV, fols. 371v-372v).

Capítulo 2. De las fiestas de primera clase.

La solemnidad de Música de Primera Clase tiene las cosas siguientes.

- | | |
|---|---|
| §1. Deus in adjutorium | La Capilla ha de responder en las primeras Vísperas al Deus in adjutorium meum intende en Canto de Organo, y echar contrapunto suelto en la primera antifona ambas veces y de la misma manera a la antifona de la Magnificat. |
| §2. Contrapunto | |
| Nota. La costumbre de algunas iglesias | En algunas iglesias acostumbran hechar contrapunto concertado en la primera antífona ambas veces (solamente a la entrada de la antífona) y de la misma manera a la antífona de Magnificat. |
| §3. Psalmos, Himno, Magnificat y Benedicamus Domino | Primero y quinto Psalmos, Himno, Magnificat y Benedicamus Domino se cantan en Canto de Organo alternando, Organo, Capilla y ministriiles, y pueden cantar el tercero Psalmo, o subir con voces o instrumentos al organo, o como lo ordenare el Maestro de Capilla [...]. |
| [372r] §4. Contrapunto | Ansimesmo han de hechar contrapunto <i>ad placitum</i> sobre algunos versos de los Psalmos, y podranlo echar tambien sobre el Canto Llano de las antífonas. 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 hechar contrapunto y si lo hubiere en concierto, el Maestro de capilla nombrará las personas que lo ayan de cantar y dará el tono, y sino el Sochantre seguira su orden.
[...] |
| [372v.] §8. Las horas diurnas | A las horas de Prima y Tercia acostumbran hechar contrapunto sobre algunos versos de los Psalmos procurando tener cuidado con la letra y acabar con el verso de cada Coro, y el Sochantre entonara de forma que se pueda hechar contrapunto y tendra cuenta con todos los versos de Canto Llano en ambos Coros. |

Apéndice 3. Catedral de Salamanca, Actas Capitulares, día 12 de diciembre de 1601 (Catedral de Salamanca, Archivo de la Catedral, vol. 33, 1600-1616, fol. 85r). En PRECIADO, Dionisio. «¿Qué son las “varillas” o “varetas” musicales?». *Revista de Musicología*, II, 2 (1979), p. 345.

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 [Alonso de Tejeda se había ido a la catedral de Zamora el 3 de diciembre de 1601], se difirió el proveer para cuando haya maestro de capilla.

Apéndice 4. Constituciones y arreglamento que deben observar el Maestro de Capilla y Músicos y Cantores de la Santa Iglesia de Córdoba. Echo en 17 de febrero de 1601 (Córdoba, Archivo de la Catedral, Actas Capitulares, t. 79, fols. 54r-67v), n.º 23. En FERNÁNDEZ REYES, Beatriz. *La música en la Catedral de Córdoba durante el siglo XVIII: Agustín Contreras (1706-1751) y Juan Manuel Gaitán Arteaga (1752-1780)*, 2 vols. Tesis doctoral, Universidad de Jaén, 2018, vol. 1, p. 366.

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

Apéndice 5. Catedral de Segovia, Actas Capitulares, día 11 de enero de 1655 (Catedral de Segovia, Archivo de la catedral, *Actos capitulares de Cauildo pleno desde 1651 años 1652, 1653, 1654, 1655*, fol. 176r). En STEVENSON, Robert. «Francisco Correa de Arauxo. New Light on his Carrer». *Revista Musical Chilena*, 103 (1968), pp. 7-42, especialmente p. 41.

Estando juntos capitularmente [...] para tratar de cossas tocantes al Culto diuino se propusso qen dias solemnes quando se salmean las horas en canto llano los musicos solian echar varetas de contrapunto en las Vísperas y otras horas pareze se cantan con la solemnidad q se deue y q ya parezia auer mucho descuydo en esto y asimismo q los musicos estan asalariados no cantan mas q al facistol quando se canta canto de organo. q seria bien q asi los cantores como ellos salmeassen con q se escusaua sacar diurnas y tomar tabaco y cumplirian con la obligasion q todos tienen de cantar. y q para esto seria necesario q seles aduiirtiesse q de aqui adelante todos cumpliesen con esta oblig^{on} o seles penasse. Entendido por el Cau^o acordo q los S^{res} Comiss^{os} de escuela digan a los musicos asalariados q canten quando estan en el Coro y q acudan todos los dias pues no se ocupassen en otra Cossa q sea de prouecho para la Ig^a ni para si porqe cantando hagan mas ejercicio con la voz.

Apéndice 6. Catedral de Toledo, Actas Capitulares, día 5 de septiembre de 1670 (Catedral de Toledo, Archivo Capitular, Actas Capitulares, vol. 37, fols. 122v-123r). En MEDINA HERNÁNDEZ, Natalia. *La vida musical en la catedral de Toledo durante el siglo XVII. Capilla de música y obras*. Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2015, p. 47.

Llamados este dia los Señores Dean, y cavi^o trataron de los spiritual, y acordaron lo sig^t. Que los cantores asalariados desta S^{ta} Ig^{la} tengan oblig^{on} a Psalmear en el

choro, y cantar en lo que se ofreziere en el, porque introduciendo los que no estan recibidos para psalmeadores el decir que no tienen oblig^{on} a psalmear, yse le notifique al apunt^{or} para que se lo notifique a ellos, y de quenta al S^r Presidente, y el S^r que los fuere procure remediarlo penandolos en lo que le parezriere hasta que con efecto vayan cumpliendo con esta oblig^{on}; y que los mismo se haga con los R^{os} cantores, que no cantaren en las festividades quando hubiere varetas y se llame para ver las fundaz^{nes} de las capellanias del choro, y constituciones, que hablan a cerca de los capellanes para reconocer la oblig^{on} que tienen de cantar en el choro.

Apéndice 7. RIVERA, Juan de. *Constituciones de la Capilla del Colegio y Seminario de Corpus Christi*. Valencia, Juan Bautista Marçal, 1625, pp. 64-66.

Cap. XL. De la orden que se ha de guardar en la cantoría y musica de los divinos Oficios.

[...]

3. Item presuponemos que en cantar los Psalmos, assi en fabordon, como en otra cantoria, se ha de tener cuenta en que el fabordon, o la cantoria no vaya picada, sino con pausa y sosiego, y que se haga mediacion conocida en medio del verso, mayor o menor, según la solemnidad de la fiesta. Y que a la mediación, y al fin del verso (quando se dixere a canto llano) no haya co-[p. 65]las, quedandose unos mas prostreros que los otros. Y que esto mismo observen los que quisieren alegrar el canto con varillas.

[...] [p. 66]

8. Queremos que en todas las fiestas de primera clase [...] se diga Missa a canto de Organo, y con la mayor solemnidad que ser pudiere [...]. En las primeras y segundas Vísperas se diran el primero, tercero, y quinto Psalmo, un verso el organo, y otro el Coro a fabordon; y el segundo, y quarto Psalmo, dira un verso el organo, y otro el Coro a canto llano, con algunas varillas.

Apéndice 8. VILLEGAS, Sebastián Vicente de. *Norma de los sagrados Ritos y Ceremonias que se observan en el Oficio Divino, occurrences de cassos extravagantes en todo el discurso del año conforme a las festividades dominicas o ferias de cada día en esta sancta yglesia metropolitana de Sevilla [...], [1630]* (Sevilla, Archivo de la Catedral, Sección III: Liturgia, libro 40), fol. 45v. Reproduzco la transcripción del documento que me ha proporcionado con gran generosidad el profesor Dr. Juan Ruiz Jiménez.

En primeras vísperas a el *Deus in adiutorium* se responde con música, el primero y quinto psalmo se canta a choros con los ministriiles [«y órgano» tachado], el 3º psalmo se canta a choros con alguna voz o instrumento a el órgano a choros con el canto llano del choro, los *Gloria Patri* de todos los psalmos con música, las responsiones de la capitula y oraciones también con música [...]. Todos los psalmos y antiphonas con contrapunto, pero las repeticiones de las antiphonas algo más aprissa el canto llano [...]. Si algún psalmo de vísperas como el 5º en que suele auer música sucediere que por ser extraordinario no esté compuesto en canto de órgano por lo menos se cantará con alguna voz a el órgano o con fabordón y el *Gloria Patri* con música y la repetición de la antiphona tañerán los ministriiles.

Apéndice 9. ELOSSU, Adrián de. *Días en que ay canto de órgano ó música en esta Sancta Yglesia Patriarchal y Metropolitana de Sevilla, y á qué funciones y con qué horden según el Estado y Regla del Choro y Estilo y costumbre Inmemorial deesta Sancta Yglesia [...]. Año 1685* (Sevilla, Archivo de la Catedral, Sección III: Liturgia, libro 70), fols. 444r y 449v. Reproduzco la transcripción del documento que me ha proporcionado con gran generosidad el profesor Dr. Juan Ruiz Jiménez.

El segundo y quarto salmo se canta todo por el choro a canto llano, pero la música echa en ellos contrapunto como se dirá después al número 35 de la hora de tercia y assimismo a todas las antífonas de vísperas echan contrapunto y en estos dos psalmos cantan por el libro el verso Gloria Patri.

[...]

[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, pero no responden a la oraciones.

Apéndice 10. 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], pp. 1-3, 43-44, 50. En RUIZ JIMÉNEZ, Juan. *La Librería de canto de órgano. Creación y pervivencia del repertorio del Renacimiento en la actividad musical de la Catedral de Sevilla*. Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2007, pp. 363-364, 382-383 y 385.

PRIMERAS CLASES

Reglas generales para servir las primeras clases propias y con aparato.

En las primeras Vísperas, desde el verso Deus in adiutorium hasta el verso Deo gratias, en todo cuanto [p. 2] se cantare, tañen los ministriles juntamente con la capilla de música.

En las cinco antífonas de Vísperas y en la de magnificat, hay contrapunto.

Acabado el primer psalmo, tañen los ministriles solos, por el mismo término y tono que lo cantó la música, mientras el sochandre convida la antífona y psalmo a los señores caperos.

Al segundo y cuarto psalmo, se echan varetas mientras se cantan a canto llano. En estos dos psalmos, siempre canta la música el Gloria Patri de facistol.

En acabado el quinto psalmo, tañen los ministriles solos mientras el sochandre repite rezada la quinta antífona.

[...]

[p. 3] A LA TERCIA

A la tercia solemne, da tono un bajón para que el sochandre entone el psalmo. Lo común es dar el tono en media mano y cantarse la Tercia de octavo tono.

En los tres psalmos de Tercia hay varetas y contrapunto a la antífona.

[...]

[p. 43] A LA ASCENSIÓN DEL SEÑOR

Primera clase. Primeras Vísperas, procesión y misa; hay sermón. Acabada la misa se descubre el Santísimo Sacramento, con *Tantum ergo* de música y se canta la Sexta solemne, con papeles el primero psalmo, el segundo con varetas y el tercero, a versos, y villancico.

[...]

[p. 43] PASCUA DE ESPÍRITU SANTO

Primera clase. Primeras Vísperas, en los Maitines no se tañe después de los villancicos.

[p. 44] * El *Te deum laudamus* lo canta la música de facistol y el *Benedictus* a fabordón, como se dijo en los Maitines de la Resurrección.

* Antes de comenzar Tercia, se descubre el Santísimo con *Tantum ergo* de música y se canta Tercia solemne, con himno de música y el primer psalmo de papeles, el segundo con varetas y el tercero a versos y villancicos después de la capitula.

[...]

[p. 50] * En todas las Primas, Tercias, Sextas y Completas solemnes tañen los ministriles en todo lo que cantare la música y se echan varetas en los psalmos a canto llano y contrapunto en las antífonas.

Apéndice 11. NASSARRE, Pablo. Segunda parte de la Escuela Música [...]. Zaragoza, Herederos de Manuel Román, 1724, p. 150.

En muchas partes que no ay Capilla de Musicos, los dias Solemnies forman consonancias muchos sobre el *Canto Llano* que se canta; a lo que llamaron los antiguos *Contrapunto*, y los Modernos llaman cantar à *Fabordon*, por distinguir al *Contrapunto*, que es con arte, de este, que es sin él; aunque uno, y otro no es mas que formacion de diversas consonancias, y en el que se llama *Fabordon*, se forman segun el antojo de el que canta, sin poner atencion mas que en que suene bien: en el que es con arte, và ceñido à las reglas que dexo escritas en el Capitulo antecedente. [...] Los que no saben Musica, forman las consonancias al sentido; los que la saben, segun las reglas, con que se les enseñaron; y unos, y otros lo exercitan en la Iglesia sobre el Canto Eclesiastico, como comunmente lo hazen los Musicos sobre los *Introitos* de las Missas, y algunas *Antifonas* [...].

Apéndice 12. 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. Málaga, Impresor de la Dignidad Episcopal y de la Santa Iglesia Catedral, 1770, pp. 7-10, 18 y 20. Reproducción facsímil: [Madrid], Ministerio de Cultura, [1985].

[p. 7] Item: Siempre, y quando se le dá tono al Sochante con el bajón, para entonar el fabordón de algun Psalmo, deben los Músicos, y Bajonistas echar varetas sobre el canto llano que vá diciendo todo el Coro.

[...]

[p. 8] En Vísperas clásicas responden los Musicos, y Baxonistas con todo el Coro desde el *Deus in adjutorium*, hasta el fin. Las Antiphonas son de [p. 9] contrapunto. El 1, 3, y 5 Psalmo, con la *Magnificat*, son de papeles. El Hymno, de Facistól. El 2 Psalmo, á versos al violón, y al órgano, alternando el Coro, y los Musicos con los

baxones los versos intermedios. El 4 Psalmo, á fabordón, echando varetas los Músicos, y Baxonistas sobre el canto llano.

[...]

A Tercia entran los Musicos, y Ministriles á echar varetas, sobre el canto llano del Coro, en los tres Psalmos: y la Antiphona es de contrapunto.

[...]

[p. 10] En las Kalendas solemnes responden los Musicos, y Ministriles con el Coro desde el *Deus in adjutorium*, hasta el *Deo gratias* de la lección breve [...]. También se echan varetas, sobre el canto llano del Coro, en los Psalmos *Deus in nomine tuo*, y *Retribue*; excepto la de Navidad, en la que se dice tambien el *Beati immaculati*.

[...]

[p. 18]. Día de la Ascensión [...]. La Nona empieza á las once. Hay responsiones desde el principio. El Hymno de Facistol. Los tres Psalmos, de varetas sobre el canto llano del Coro. Antiphona de contrapunto.

[...]

[p. 20]. En Maytines [de los días de Octava de Pentecostés] se canta el *Benedictus* de fabordón, echando los Musicos, y bajones varetas sobre el canto llano del Coro.

Apéndice 13. ESLAVA, Hilarión. *Breve memoria histórica de la música religiosa en España*. Madrid, Imprenta de Luis Beltrán, 1860, pp. 36-37.

En los siglos XIII y XIV fue cuando se perfeccionó el arte de acompañar al canto llano con varias voces, poniendo en mejor orden los materiales del *organum*, *diafonía*, *discantus* y *fabordon*, resultando de todo el arte del contrapunto, que apareció y progresó mucho en el siglo XV.

[p. 37] Cuál fue la nación que progresó mas en las diversas materias que acabamos de indicar; cuál fue la primera que inició el *organum*, cuál la *diafonía*, etc., no lo podemos asegurar con certeza; pero atendiendo á los documentos de que hemos hecho mención, y á los usos y costumbres de las iglesias de España, que han llegado hasta nosotros, creemos que nuestra nación fué de las primeras que practicaron esas diversas maneras de armonizar el canto llano, y tambien que ella ha sido la que ha continuado por mas tiempo en la práctica de ese género de armonía. Para probar este último tenemos dos testimonios fehacientes. El primero de ellos es que en la catedral de Sevilla se cantan todavía (las hemos oido hasta el año 1843) las Completas de los Domingos de Cuaresma en una especie de *diafonía* y *fabordon* 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 harmoniza en acordes perfectos haciendo quintas perfectas seguidas; y el *saeculorum* á manera de *fabordon* (1). Sábase que en las Naciones extrangeras hace tiempo que se han desterrado los *fabordones ad libitum*, mientras que en las iglesias de España los usamos todavía frecuentemente.

(1) Esta práctica es antiquísima y de tiempo inmemorial. Las harmonías de los salmos así cantados se llaman *varetas* en aquella iglesia sin que alcancemos la etimología de esa palabra.

Recibido: 31 mayo 2021

Aceptado: 13 septiembre 2021