

Musicología en el siglo XXI: nuevos retos, nuevos enfoques

Begoña Lolo
Adela Presas
(eds.)



EDITA:
Sociedad Española de Musicología
C/ Torres Miranda, 18 bajo
28045-MADRID
Tel. y fax: 915 231 712
E-mail: sedem@sedem.es
www.sedem.es

© Sociedad Española de Musicología, 2018
Sección I: Ediciones digitales, no 3
© de los textos: sus autores
© coordinación y edición: Begoña Lolo y Adela Presas
I.S.B.N.: 978-84-86878-45-0
Depósito legal: M-41178-2018

«Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra»

EDITORAS

Begoña Lolo (CSIPM, Universidad Autónoma de Madrid)

Adela Presas (Universidad Autónoma de Madrid)

COMITÉ ASESOR

Enrique Cámara de Landa (Universidad de Valladolid)

Francesc Cortés (Universidad Autónoma de Barcelona)

Ismael Fernández de la Cuesta (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando)

Yvan Nommick (Université Paul-Valéry, Montpellier 3)

Ana Vega Toscano (Universidad Autónoma de Madrid -RTVE)

COMITÉ CONSULTIVO

Celsa Alonso (Universidad de Oviedo)

Rosario Álvarez (Universidad de La Laguna)

Antonio Álvarez Cañibano (Centro de Documentación de Música y Danza)

Julio Arce (Universidad Complutense de Madrid)

Miguel Ángel Berlanga (Universidad de Granada)

Cristina Bordas (Universidad Complutense de Madrid)

Paulino Capdepón (Universidad de Castilla-La Mancha)

Victoria Eli (Universidad Complutense de Madrid)

Antonio Ezquerro (CSIC)

Juan Pablo Fernández Cortés (Universidad Carlos III, Madrid)

Reynaldo Fernández Manzano (Patronato de La Alhambra y Generalife)

Antonio Gallego (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando)

María Gembero-Ustároz (CSIC)

José Antonio Gómez Rodríguez (Universidad de Oviedo)

José Carlos Gosálvez (BNE)

John Griffiths (Australian Academy of the Humanities)

Joaquína Labajo (Universidad Autónoma de Madrid)

Germán Labrador (Universidad Autónoma de Madrid)

José Máximo Leza (Universidad de Salamanca)

Miguel Ángel Marín (Universidad de La Rioja)

Beatriz Martínez del Fresno (Universidad de Oviedo)

Matilde Olarte (Universidad de Salamanca)

Juan José Pastor Comín (Universidad de Castilla-La Mancha)

Miriam Perandones (Universidad de Oviedo)

Gemma Pérez Zalduondo (Universidad de Granada)

Douglas Riva (City University of New York)

Lothar Siemens (+2017) (Presidente de Honor de la SEdeM)

Ramón Sobrino (Universidad de Oviedo)

Álvaro Torrente (Universidad Complutense de Madrid)

EQUIPO TÉCNICO

Alba Muñoz Madrigal (Universidad Autónoma de Madrid)

Paula Pajares Llorente (Universidad Autónoma de Madrid)

APÉNDICES BIBLIOGRÁFICOS: Cristina Roldán Fidalgo (Universidad Autónoma de Madrid)

MAQUETACIÓN: Nicolás Oviedo (Universidad Autónoma de Madrid)

ÍNDICE

PRÓLOGO: Begoña LOLO y Adela PRESAS.....	XVII
---	------

I. MÚSICA DEVOCIÓN Y PODER

I.1. MÚSICA DE CORTE Y SIMBOLOGÍA DEL PODER.....	3
---	----------

Alfonso COLELLA: El mito de Apolo y Siringa en la otra orilla del mediterráneo: la fiesta de mayo en la corte valenciana de Fernando de Aragón, duque de Calabria (1526-1550).....	5
Bernadette DUFOURCET: El viaje a Francia de Ana de Austria: impresiones visuales y sonoras	23
Eva ESTEVE ROLDÁN: Alonso de Fonseca y la música	57
Alicia MARTÍN TERRÓN: Relaciones entre las instituciones religiosas del norte de Extremadura con la nobleza y la Capilla Real de Madrid. (mediados del siglo XVIII al siglo XIX)	73
Francisco ROA ALONSO: Grandeza y piedad: música en la corte del III Duque del Infantado	85
Bibliografía	97

I.2. MÚSICA RELIGIOSA Y TRADICIÓN LITÚRGICA.....	103
---	------------

Héctor ARCHILLA SEGADE: Estilo y técnica del maestro Estêvão de Brito en su <i>Motectorum Liber Primum</i> de la catedral de Málaga	105
Magín ARROYAS SERRANO: Papeles de música de Sebastián Durón (1660-1716) en el archivo de la catedral de Segorbe.....	125
Juan Carlos ASENSIO PALACIOS: <i>Fragmenta ne Pereant</i> . Postincunables litúrgico-musicales ibéricos dispersos en archivos y bibliotecas	143
Marco BRESCIA: Simetría visual y sonora de los antiguos órganos de El Escorial: ¿arquitectura sonora o el sonido de una arquitectura?	167
Luísa CORREIA CASTILLO: O motete na obra de Manuel de Tavares: ontem e hoje	185
Rosa DÍAZ MAYO: Influencias y confluencias en la música litúrgica del siglo XXI: la <i>Misa de Conmemoración</i> de Emilio Coello	203
Albano GARCÍA SÁNCHEZ: La música religiosa en España (1903-1922). Mecanismos de censura durante la implantación del <i>Motu Proprio</i>	223
Héctor GUERRERO RODRÍGUEZ: La práctica de la polifonía medieval.....	235
Giuseppe FIORENTINO: Las polifonías improvisadas en la Catedral de Granada a comienzos del siglo XVI	249
Elena Le BARBIER RAMOS: Un destacado linaje de organeros: la familia Ruiz Martínez	267

Margarita PEARCE PÉREZ: La música religiosa de La Habana colonial en la segunda mitad del siglo XIX	283
Alfonso PEÑA BLANCO: El fondo de música polifónica de los siglos XVI-XVII de la Catedral de Guadix.....	293
Victoriano J. PÉREZ MANCILLA: La actividad musical en las parroquias españolas durante el siglo XVIII: claves para profundizar en su estudio	319
Bibliografía	333

I.3. LA IMAGEN EN LA REPRESENTACIÓN DEL PODER Y LA DEVOCIÓN.....353

Ana LÓPEZ SUERO: Flautistas, tamborinos, xabebas y pífanos de Castilla y Flandes en los albores del Renacimiento	355
Carmen M. ZAVALA ARNAL: La representación de instrumentos aerófonos en la imagen devocional del Varón de Dolores o <i>Imago Pietatis</i> : origen, evolución y significado.....	377
Bibliografía	391

II. MÚSICA ESCÉNICAS

II.1. MÚSICA TEATRAL.....397

María Asunción FLOREZ ASENSIO: «Música adulación que / para dar muerte»: la música de la culpa y los vicios en el <i>El Jardín de la Falerina</i> , auto de Calderón de la Barca	399
Vera FOUTER: La adaptación literaria y musical de las óperas <i>Una Cosa Rara</i> y <i>L'Arbone</i> de Vicente Martín y Soler para los escenarios rusos.....	413
Carmen Cecilia PIÑERO GIL: La vigencia de la ópera como género de acción y reflexión. La creación de Marta Lambertini.....	425
Bibliografía	449

II.2. DANZA, BALLEY Y PERFORMANCE.....453

Miguel Ángel BERLANGA FERNÁNDEZ: Las danzas o bailes de jaleo y su relación con el baile flamenco	455
Cristina Isabel PINA CABALLERO: Presencia y evolución de la danza escénica en Murcia (1849-1869)	481
Ana RODRIGO DE LA CASA: Antonio Gades en el <i>Festival dei Due Mondi</i> de Spoleto (1962), relaciones de España e Italia con Estados Unidos a través de la danza española.....	509
Bibliografía	525

LAS POLIFONÍAS IMPROVISADAS EN LA CATEDRAL DE GRANADA A COMIENZOS DEL SIGLO XVI

Giuseppe FIORENTINO
(Universidad de Cantabria)

Resumen: Durante el Renacimiento la música escrita constituía solo una parte de la polifonía que se solía interpretar en las capillas musicales de las catedrales españolas; las tipologías de polifonías no escritas o improvisadas, desde las sencillas fórmulas de *fabordón*, hasta las más complejas técnicas de contrapunto concertado imitativo, eran empleadas no solo según el contexto litúrgico o la tipología del canto llano, sino también dependiendo de las capacidades de los cantores de cada capilla musical o en base a las tradiciones locales de cada institución. Esta contribución se centra en el estudio de las polifonías no escritas empleadas en la catedral de Granada, de acuerdo con la información que nos proporciona la *Consueta*, el documento fundacional de esta institución. Comparando la información recogida en la *Consueta* con otras fuentes teóricas, musicales y literarias del siglo XVI, se intentará reconstruir la tipología, el estilo y las sonoridades de la polifonía improvisada que había que interpretarse en la catedral de Granada según las intenciones de sus fundadores.

Palabras clave: Catedral de Granada, contrapunto, *fabordón*, salmos, *Magnificat*, *Benedictus*.

UNWRITTEN POLYPHONIES AT GRANADA CATHEDRAL AROUND THE BEGINNING OF THE 16TH CENTURY.

Abstract: During the Renaissance, written polyphony constituted just a part of the repertoire normally performed by singers in Spanish cathedrals. Extempore or unwritten polyphonies, from simple *fabordon* formulas up to more complex techniques of imitative counterpoint, were usually employed not only according to the liturgical requirements or the typology of the plainchant, but also depending from the skills of singers of each chapel and the local traditions of each institution. This contribution is concerned with no-written polyphonies performed at Granada cathedral according to the *Consueta*, the normative document which describes the organization of liturgy in this institution. The praxis, typology and sonorities of improvised polyphonies performed at Granada cathedral will be studied comparing the information of the *Consueta* with other normative, theoretical, musical and literary sources of the age.

Keywords: Granada cathedral, counterpoint, *fabordón*, psalms, *Magnificat*, *Benedictus*.

Introducción

Durante el Renacimiento la música escrita constituía solo una parte de la polifonía que se solía interpretar en las capillas musicales de las catedrales españolas; las tipologías de polifonías no escritas o improvisadas, desde las sencillas fórmulas de fabordón hasta las más complejas técnicas de contrapunto concertado imitativo, eran empleadas no solo según el contexto litúrgico o la tipología del canto llano, sino también dependiendo de las capacidades de los cantores de cada capilla musical o en base a las tradiciones locales de cada institución⁶⁶¹.

Mientras en líneas generales tenemos las ideas bastante claras sobre las tipologías de polifonías no escritas que se empleaban en las capillas españolas del siglo XVI, resulta en algunos casos difícil establecer cuáles eran las tradiciones locales de cada institución. Como ejemplo de ello, este artículo se centrará en el estudio de las polifonías no escritas empleadas en la catedral de Granada, de acuerdo con la información que nos proporciona la Consueta, el documento fundacional de esta institución⁶⁶².

*Esta investigación se enmarca dentro del Proyecto *Polifonía hispana y música de tradición oral en la era de las humanidades digitales* (HAR2016-75371-P, Ministerio de Economía y Competitividad).

⁶⁶¹ Véase por ejemplo RICE, Stephen. «Aspects of counterpoint theory in the Tractado de Canto Mensurable (1535) of Matheo de Aranda». En: *Uno gentile et subtile ingenio: studies in Renaissance music in honour of Bonnie J. Blackburn*. Gioia Filocamo y Jennifer Bloxam (coords.). Turnhout, Brepols 2009, pp. 63-73. FIORENTINO, Giuseppe. *Música española del Renacimiento entre tradición oral y transmisión escrita. El esquema de folia en procesos de composición e improvisación*. (Tesis doctoral). Granada, Universidad de Granada, 2009. CANGUILHEM, Philippe. «Singing upon the book according to Vicente Lusitano». En: *Early Music History*, 30 (2011), pp. 55-103. KNIGHTON, Tess. «Gaffurius, Urrede and studying music at Salamanca University around 1500». En: *Revista de musicología* XXX/ 1, (2011), pp. 11-36. CANGUILHEM, Philippe. *Chanter Sur Le Livre a la Renaissance: Les Traites de Contrepoint de Vicente Lusitano*. Turnhout, Brepols, 2013. FIORENTINO, Giuseppe. «Cantar “por uso” y cantar “por razón”: tradiciones orales de polifonía en la España del Renacimiento». En: *Musicología Global - Musicología local*. Pilar Ramos López (coord.). Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2013, pp. 1849-1866. GALÁN GÓMEZ, Santiago. «Las tábulas de Urrede de Salamanca en su contexto: contrapunto improvisado y teoría musical del siglo XV español en el contexto europeo». En: *Musicología Global...*, pp. 1831-1848. FIORENTINO, Giuseppe. «Canto llano, canto de órgano y contrapunto improvisado: el currículo de un músico profesional en la España del Renacimiento». En: *Francisco Salinas. Música, teoría y matemática en el Renacimiento*. Amalia García Pérez y Paloma Otaola González (coords.). Salamanca, Universidad de Salamanca, 2014, pp. 147-160. FIORENTINO, Giuseppe. «“Con ayuda de Nuestro Señor”: teaching improvised Counterpoint in sixteenth-Century Spain». En: *New Perspectives on Early Music in Spain*. Tess Knighton y Emilio Ros-Fábregas (coords.). Kassel, Reichenberger, 2015, pp. 356-379. CANGUILHEM, Philippe. *L’Improvisation polyphonique à la Renaissance*. Paris, Classiques Garnier, 2015. FIORENTINO, Giuseppe. «“Cantar por uso” and “cantar fabordón”: the unlearned Tradition of oral Polyphony in Renaissance Spain (and beyond)». En: *Early Music* XLIII/ 1, 2015, pp. 23-35. FIORENTINO, Giuseppe. «Unwritten music oral traditions at the time of Ferdinand and Isabel». En: *A Companion to Music in the Age of the Catholic Monarchs*. Tess Knighton (coord.). Leiden, Brill, 2016, pp. 504-548. GALÁN GÓMEZ, Santiago. *La teoría de canto de órgano y contrapunto en el Renacimiento español. La Sumula de canto de organo de Domingo Marcos Durán como modelo*. Madrid, Alpuerto, 2016. *Studies in Historical Improvisation: from ‘Cantare super Librum’ to Partimenti*. Massimiliano Guido (coord.). Farnham, Ashgate, 2017.

⁶⁶² Aunque en su versión definitiva la Consueta sea el resultado de la agrupación de varios documentos relativos al funcionamiento de la catedral, en este artículo se estudiarán las normas contenidas en *Las buenas y loables costumbres e ceremonias que se guardan en la Sancta Iglesia de Granada y en el Coro della*. Granada, Archivo de la Catedral, fondo de libros, n° 17, fols. 1r-128r (desde ahora: CONSUETA). Para el presente estudio he utilizado la edición moderna de la Consueta que se encuentra en TORRES FERNÁNDEZ, Milagros de. *El ceremonial de Granada y Guadix y los espectáculos religiosos en Castilla a finales del medievo*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2006, pp. 227-329. Además del ejemplar guardado en el archivo de la Catedral de Granada, existen otras copias como la que se encuentra en Paris, Bibliothèque Nationale de France, Esp. 342 (del siglo XVI), en Madrid, Biblioteca Nacional de España, Mss/ 6265 (probablemente

Tal y como afirma López-Calo, la redacción definitiva de la Consueta fue compilada alrededor de 1520, cuando la construcción del actual edificio catedralicio no había empezado todavía y la Sede Episcopal se encontraba en la antigua mezquita mayor de la ciudad⁶⁶³. La primera redacción de la Consueta remontaría a los años 1509-1514, aunque según estudios recientes podría ser incluso anterior y el mismo Hernando de Talavera (1428-1507), fraile jeronimiano confesor de la reina Isabel y primer arzobispo de Granada, estaría directamente implicado en su elaboración⁶⁶⁴. Por lo tanto, este documento nos permite realizar un primer acercamiento a las tipologías de polifonía improvisada que había que interpretarse en la catedral de Granada a comienzos del siglo XVI según las intenciones de sus fundadores.

Las praxis de contrapunto improvisado

En el Capítulo 31 de la Consueta se detallan las competencias musicales que deben tener los cantores de la catedral:

[...] y porque la yglesia sea más honrrada y el culto divino más favoreçido y el pueblo sea consolado y provocado a devoçión, han mandado que haya cantores, y assí se ha siempre usado. Los quales son algunos capellanes que tienen habilidad para cantar canto de órgano y contrapunto; los quales sirven de capellanes y cantores si cómodamente se pueden aver. Y porque sean cantores, no son excusados de ninguna hora, mas son obligados a seguir el choro como todos los otros servidores de la yglesia, porque por ambas cosas llevan salario⁶⁶⁵.

Los miembros adultos de la capilla musical eran capellanes capaces de leer e interpretar la polifonía escrita en notación mensural («cantar canto de órgano») y de improvisar polifonía vocal sobre un *cantus firmus* (cantar «contrapunto») ⁶⁶⁶. Según leemos en este pasaje, no se trataba de cantores asalariados exclusivamente para cantar polifonía, sino de capellanes que cuando no se requería música polifónica tenían que cantar en el coro de canto llano. ⁶⁶⁷

de finales del s. XVI), o la versión impresa de 1819 (Granada, Imprenta de Nicolás Moreno). Sobre la difusión de la Consueta de la Catedral de Granada, véase TORRES FERNÁNDEZ, M. *El ceremonial...*, pp. 35-64.

⁶⁶³ LÓPEZ-CALO, José. *La música en la catedral de Granada en el siglo XVI* (2 vols.). Granada, Fundación Rodríguez Acosta, 1963, vol. 1, pp. 13-14. La “mezquita real” de la Alhambra fue la primera Sede Episcopal de Granada después de la toma en 1492; alrededor de 1495 se trasladó la Sede a la recién edificada iglesia de San Francisco en el Realejo y sucesivamente, en 1507, a la “mezquita mayor”, ya consagrada en 1499 con el título de Santa María de la O, en cuyo solar se edificaría, a partir de 1523, la actual catedral; cfr. LÓPEZ-CALO, J. *La música...*, vol. 1, pp. 9-12.

⁶⁶⁴ TORRES FERNÁNDEZ, M. *El ceremonial...*, pp. 65-71. Véase también KNIGHTON, Tess. *Música y músicos en la corte de Fernando el Católico 1474-1516*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2001, p. 128.

⁶⁶⁵ «De lo que han de hacer los cantores», Consueta, Cap. 31, fol. 32v.

⁶⁶⁶ Sobre el significado de los términos «canto de órgano» y «contrapunto» dentro de la praxis musical de las capillas musicales véase, por ejemplo: FIORENTINO, G. *Música española...*, pp. 531-543. FIORENTINO, G. «Con ayuda de Nuestro Señor?...», pp. 358-366.

⁶⁶⁷ Sin embargo, otros pasajes de la Consueta mencionan la presencia durante la liturgia de cantores seculares profesionales. Véase LÓPEZ-CALO, J. *La música...*, vol. 1, pp. 69-71.

La Consueta describe también las tareas que corresponden a los «Mozos o Clerizones, que se dicen Seises», que además de participar en funciones litúrgicas específicas, recibían del Maestro de capilla la formación musical para leer y cantar polifonía escrita («canto de órgano») e improvisar contrapunto («contra punto»)⁶⁶⁸. Ni en la Consueta ni en las Actas Capitulares encontramos datos más detallados sobre el tipo de formación en contrapunto improvisado que los seises de la catedral de Granada recibían, tal y como ocurre por ejemplo en los casos las capillas musicales de la catedrales de Burgos (1554) o de Ávila (1465)⁶⁶⁹.

Algunos documentos tardíos nos proporcionan informaciones específicas sobre las habilidades en contrapunto improvisado, requeridas al Maestro de Capilla de la Catedral de Granada. Por ejemplo sabemos que en las Oposiciones a Maestro de Capilla que tuvieron lugar el mes de abril de 1592, y que fueron ganadas por Luis de Aranda, los candidatos tuvieron que improvisar un contrapunto sobre canto llano de tiple y otro sobre canto llano de bajo, tanto en *tactus* de breve como de semibreve; además, los candidatos tuvieron pruebas de contrapunto sobre «canto de órgano» improvisando una voz sobre una melodía de tiple, una tercera voz sobre un dúo y una cuarta voz sobre una pieza polifónica a tres voces:

Fueron examinados todos [...] en contrapunto sobre canto llano que cantó un tiple, y contrabajo a compás mayor y menor, y en contrapunto sobre canto de órgano sobre tiple a compás mayor y menor, y hecharon tercera voz sobre un dúo y quarta sobre un tercio⁶⁷⁰.

Este documento de finales del siglo XVI se aleja del período de fundación de la Catedral, pero la preparación en contrapunto improvisado de los primeros maestros de capilla tuvo que ser notable, si consideramos por ejemplo la figura de Francisco Tovar, que fue cantor y maestro de capilla en Granada y publicó uno de los tratados de música práctica más importantes de comienzos del siglo XVI⁶⁷¹.

Aunque sepamos que en la catedral de Granada a lo largo de todo el siglo XVI, tanto los Maestros de Capilla como los cantores y los seises tenían que ser capaces de improvisar contrapunto, la Consueta no proporciona informaciones detalladas sobre en qué momentos de la liturgia de las Horas o de la Misa se interpretaba el contrapunto improvisado. Encontramos la única

⁶⁶⁸ «De los Moços o Clerizones, que se dicen Seises», Consueta, Cap. 40, fols. 41v-42r: «Ay cuatro, o seys mochachos que tienen buenas voces [...]. Estos suelen estar con el Maestro de Capilla, aprendiendo canto de órgano, y contra punto».

⁶⁶⁹ Véase FIORENTINO. G. «Con ayuda de Nuestro Señor?...», pp. 369-377. FIORENTINO. G. «Unwritten music...», pp. 511-523.

⁶⁷⁰ Archivo de la catedral de Granada. Actas capitulares, tomo 8, fols. 355r-355v. Véase LÓPEZ-CALO, J. *La música...*, vol. 1, p. 298.

⁶⁷¹ TOVAR, Francisco. *Libro de música práctica*. Barcelona, Johan Rosebach, 1510. Cf. LÓPEZ-CALO, J. *La música...*, vol. 1, pp. 149-150.

referencia específica a las praxis de contrapunto en el capítulo 59 de la Consueta que describe la ceremonia para la solemne recepción de un prelado⁶⁷². En esta ocasión todos los «clérigos, curas y beneficiados de la çibdad, del Albaezín y Alhambra y de [...] las alcañas de La Vega» que disponían de mulas se juntaban delante de la catedral y en desfile pasaban por plaza Birrambla, el Zacatún y seguían hasta salir de la cinta amurallada por la puerta de Elvira, para recibir al obispo a media legua de la ciudad.⁶⁷³ A la vuelta el desfile era saludado por las campanas de todas las iglesias de Granada y tenía lugar otra procesión delante de la catedral, «llevando la cruz mayor delante»; en el momento más solemne de la ceremonia, cuando el «prelado», de rodillas, besaba la cruz, los cantores tenían que empezar «a contrapunto» la antífona *Sacerdos et Pontifex* prescrita para esa ocasión; a continuación la procesión se dirigía hacia el interior de la iglesia mientras los cantores entonaban el *Te deum*, «diciendo el choro un verso, y los cantores otro»⁶⁷⁴.

Para interpretar la antífona *Sacerdos et Pontifex* «a contrapunto» durante la ceremonia descrita en la Consueta, un cantor o un grupo de cantores entonaría la melodía de la antífona en valores iguales (de *brevis* o *semibrevis*), mientras otro cantor improvisaría una segunda línea melódica según las modalidades descritas en los tratados de contrapunto de la época; también hubiera sido posible una interpretación en «contrapunto concertado» con la improvisación de dos o más partes sobre el *cantus firmus*.⁶⁷⁵ Los cantores podían improvisar contrapunto sobre toda la antífona o solamente sobre la primera parte (texto «Sacerdos et pontifex»), tal y como parece indicar la Consueta («empiezan a contrapunto»). A lo largo del siglo XVI, las antífonas, sobre todo las del *Magnificat*, se configuran como uno de los cantos de la liturgia de las Horas más asociados con las prácticas de contrapunto improvisado. Así lo sugieren otros textos normativos como el Estatuto de cantores de la Catedral de Segovia de 1539, donde los cantores tenían que quitarse los bonetes al cantar una antífona en contrapunto concertado («concertadamente»)⁶⁷⁶; según el Directorio de Coro de la Catedral de Sigüenza de finales del siglo XVI, en las Vísperas de las festividades de Primera Clase se solía «echar contrapunto suelto» (o sea, una voz improvisada sobre el *cantus firmus*) sobre la primera antífona «ambas veces» y sobre la antífona del Magníficat; sin embargo, tal y como se

⁶⁷² «De quando el Prelado es nuevamente resevido», Consueta, Cap. 59, fols. 105r-106r.

⁶⁷³ *Ibid.*, fol. 105r.

⁶⁷⁴ «De quando el Prelado es nuevamente resevido», fol. 105v Consueta, Cap. 59: «Besada la cruz y dicha la antíphona que el hordinario manda, *Tu es Sacerdos et pontifex*, que los cantores empieçan a contrapunto, levántasse y los cantores cantan *Te Deum laudamus*, diziendo el choro un verso y los cantores otro. Y assí hasta la iglesia».

⁶⁷⁵ Sobre las diferentes tipologías de contrapunto improvisado, véase por ejemplo: CANGUILHEM, P. «Singing upon the book...», pp. 71-95. FIORENTINO, Giuseppe. «Contrapunto and fabordón. Practices of extempore polyphony in Renaissance Spain». En: *Studies in Historical Improvisation...*, pp. 72-89, especialmente pp. 73-81.

⁶⁷⁶ LÓPEZ-CALO, José. *Documentario musical de la catedral de Segovia. Vol I. Actas capitulares*. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1990, p. 433: «Estatuto de Cantores. 1539 [...]». «En los tiempos que han de tener quitados los bonetes son al comenzar de cantar cualquier cosa, como es comenzar un antífona concertadamente al comenzar la magnificat [...] y al decir el aleluya cuando fuere concertada».

especifica en el documento, «en algunas iglesias acostumbran echar contrapunto concertado» solamente «a la entrada» de la antífona⁶⁷⁷.

Durante todo el Renacimiento más documentado es el empleo del contrapunto improvisado en el Introito y en el Aleluya de las Misas: mencionan estas praxis textos normativos como el *Libro de regla vieja* de la catedral de Sevilla de finales del siglo XV⁶⁷⁸, el *Estatuto de cantores* de Segovia de 1539⁶⁷⁹, fuentes más tardías como *Directorio de coro* de Juan Pérez⁶⁸⁰ o el *Memorial* de la Catedral de Toledo⁶⁸¹. Las actas capitulares de la catedral de Burgos o los estatutos del Maestro de Capilla de Plasencia de mediados del s. XVI (1549) nos indican que para el *Aleluya*, que solía ser cantado en contrapunto concertado, o sea con dos (o más) voces improvisadas sobre el *cantus firmus*, se requería la participación de los seises y que la práctica de este canto constituía un momento importante para la formación musical de los jóvenes cantores⁶⁸². Sin embargo, por lo que se refiere a la Misa, en la Consuetudine de la catedral de Granada se establece que los cantores «son obligados a cantar de canto de órgano todos los Domingos del año la missa mayor, comenzando desde el *Asperges*, o *Vidi aquam*», lo que parecería excluir del dodo las praxis de improvisación en favor de la polifonía escrita («canto de órgano»)⁶⁸³.

Si la primera impresión es que en la catedral de Granada no se cantara normalmente contrapunto improvisado durante la liturgia de las Horas o la Misa, hay que considerar que en

⁶⁷⁷ Sigüenza, Archivo de la Catedral, *Directorio de Coro de Juan Pérez*, DC IV, fol. 370v: «La solemnidad de música de la primera clase [...]. La Capilla ha de [...] echar contrapunto suelto en la primera antífona ambas veces y de la misma manera a la antífona de la Magnificat antes y después de ella. En algunas iglesias acostumbran echar contrapunto concertado en la primera antífona ambas veces (solamente a la entrada de la antífona) y de la misma manera a la antífona de la Magnificat».

⁶⁷⁸ RUIZ JIMÉNEZ, Juan. «The *Libro de la Regla Vieja* of the Cathedral of Seville as a Musicological Source». En: *Cathedral, City and Cloister: Essays on Manuscripts, Music and Art*. Cathleen Nelson (coord.). Ottawa, Institute of Medieval Music, 2011, pp. 245-73, especialmente p. 265: «Item nota que aleluya que cantatur i(n) missa et ad vesperos in die principali et in diebus solemnibus debet inchoari a cantoribus et per cantores debent uocari omnes beneficiati qui sunt in choro et per omnes cantetur versus dicte all (elui) e solemniter cantando et discantando».

⁶⁷⁹ LÓPEZ-CALO, J. *Documentario musical...*, p. 433: «Estatuto de Cantores. 1539 [...]». «En los tiempos que han de tener quitados los bonetes son al comenzar de cantar cualquier cosa, como es comenzar una antífona concertadamente al comenzar la magnificat [...] y al decir el aleluya cuando fuere concertada».

⁶⁸⁰ Sigüenza, Archivo de la Catedral, *Directorio de Coro de Juan Pérez*, DC IV, fols. 372v-373r: «La solemnidad de música de la primera clase tiene las cosas siguientes. Misa [...]. Al Introito sobre el canto llano echan contrapunto suelto a la folia ambas veces. Y sobre el verso y Gloria Patri, desde la mediación adelante [...]. Muchas veces no hay en la Iglesia y Capilla disposición para cantar Alleluia en contrapunto de concierto». *Ibid.*, fol. 375r: «De las fiestas [...] de segunda clase. Misa [...]. Alleluia de concierto. Alleluia se canta en contrapunto concertado según y cómo el Maestro de Capilla le pareciere».

⁶⁸¹ En REYNAUD, François. *La polyphonie toledane et son milieu, des premiers témoignages aux environs de 1600*. Paris, CNRS Éditions, 1996, p. 310: «1 de enero. Circuncision de N.S.J.C. [...] los cuatro salmos de primeras vísperas con contrapunto y los mismo el Introito de la Misa, la cual es a canto de órgano, Alleluia de concierto».

⁶⁸² *Estatuto del Maestro de capilla*, 1549. Plasencia, Archivo de la Catedral, LEG. 25 Doc. 3, fol 24v. «Yten que en los dichos días solemnnes al Maestro de capilla tenga proveido y enseñada el aleluya que se dize antes del Evangelio a la Misa con su verso a los moços de coro de capilla para que lo digan de contrapunto y en casso entre los moços no oviere quién lo pueda decir la diga con los cantores que le paresciere»; en SERRANO GIL, Marta. *La música en la Catedral de Plasencia de 1408 a 1566. Estudio desde la documentación de los archivos eclesiásticos y civiles*. Tesis Doctoral, Universidad de Extremadura, 2016, p. 105. Sobre el documento de Burgos véase FIORENTINO, G. «“Con ayuda de Nuestro Señor”...», pp. 369-377.

⁶⁸³ «De lo que han de hacer los cantores», fol. 32r Consuetudine, Cap. 31.

muchos casos estas praxis litúrgicas no eran especificadas en las Consuetas o en los Estatutos de cantores, ya que formaban parte de una tradición sólida y bien conocida por todos. Por ejemplo, sabemos que en Segovia se improvisaba contrapunto sobre las antífonas y el Aleluya de la Misa, sólo porque en el *Estatuto de cantores* de 1539 se detallan cuáles son los momentos en que los cantores «han de tener quitados los bonetes»⁶⁸⁴. Además, a pocos metros del coro de la catedral de Granada, los cantores de la Capilla Real eran renombrados por sus habilidades en el contrapunto improvisado, según el testimonio de Bermudo de mediados del siglo XVI.⁶⁸⁵ Considerando que, tal y como ha demostrado Juan Ruiz Jiménez, entre las dos instituciones hubo cierta movilidad de músicos podemos suponer que en la catedral se improvisara también contrapunto con regularidad⁶⁸⁶.

Las praxis de fabordón

Por otro lado, en la Consueta de la catedral de Granada se detalla cuando en la liturgia de las horas es necesario cantar «a fabordón» o «a canto de órgano».

Son obligados a cantar los días siguientes desta manera: todos los domingos de las pascuas a las primeras, segundas y terceras bísperas, y en todas las fiestas *Domini Sabaoth* y en todos los días de Nuestra Señora de holgar. A las primeras bísperas dicen con los órganos a versos: el primero, tercero y quinto psalmos a favordón, y a canto de órgano el himno y la *Magnificat*, y toda la missa; y en los maytines el *Benedictus* a fabordón. En las segundas bísperas el himno y *Magnificat* a canto de órgano. En otros dobles mayores de guardar dizen a canto de órgano el himno y *Magnificat* a las primeras y segundas bísperas, si tienen himno assonado, y toda la missa. En los dobles mayores que no son de guardar, dizen a canto de órgano la *Magnificat* de las primeras bísperas y la missa. En las segundas bísperas dizen la *Magnificat* a favordón⁶⁸⁷.

Aunque la tradición hispánica del fabordón en siglo XVI se refleja en decenas de ejemplos musicales escritos, recientemente estudiados por Sergi Zauner en su tesis doctoral, considero aquí

⁶⁸⁴ LÓPEZ-CALO, J. *Documentario musical...*, p. 433.

⁶⁸⁵ BERMUDO, Juan. *Declaración de instrumentos musicales*. Osuna, Juan de León, 1555, fol. 128r: “Ay hombres en ello tan expertos, de tanta cuenta y erudición: que así lo echan a muchas bozes y tan acertado, y fugado, que parece composición sobre todo el estudio del mundo. En la extremada capilla del reverendísimo arzobispo de toledo, Fonseca de buena memoria vi tan diestros cantores hechar contrapunto, que si se puntara: se vendiera por buena composición. En la no menos religiosa que doctissima capilla real de Granada ay tan grandes habilidades en contrapunto: que otros oydos mas delicados que los mios eran menester para comprehenderlas y otra pluma para explicarlas. Pues, en los primores que en las yglesias, y cortes de nuestra España en este caso se hazen: quien lo acertara a explicar. De aquí es que algunos no quieran este arte se llame de contrapunto; sino de composición”.

⁶⁸⁶ La Capilla Real se terminó de construir en 1517 y las actividades de la capilla musical están documentadas desde 1518. Cf. RUIZ JIMÉNEZ, Juan. «Patronazgo musical en la Capilla Real de Granada durante el siglo XVI. 1.- Los músicos prebendados», En: *Encomium Musicae. Essays in Honor of Robert J. Snow*. David Crawford y George Grayson Wagstaff, (Coords.). Hillsdale, Pendragon Press, 2002, pp. 341-64, especialmente p. 344.

⁶⁸⁷ «De lo que han de hacer los cantores», f. 33r Consueta, Cap. 31

el «cantar a fabordón» como perteneciente a las polifonías no escritas⁶⁸⁸. La mayoría de ejemplos de fabordón son sencillas fórmulas polifónicas a cuatro voces que emplean los tonos salmódicos como *cantus firmus*, y que los cantores tenían que aplicar a textos y a versos con extensiones desiguales; muchas fuentes de la época nos confirman que los cantores conocían estas fórmulas de memoria y las empleaban *extempore* durante la liturgia⁶⁸⁹.

En Granada, se podían interpretar «a fabordón» los salmos y el cántico del *Magnificat* en Vísperas y el cántico del *Benedictus* en “Maitines”⁶⁹⁰. Según la tipología de la festividad, el *Magnificat* podía ser interpretado «a fabordón» o «a canto de órgano», diferenciación terminológica que confirma la peculiaridad del canto a fabordón con respecto a la polifonía escrita («canto de órgano»), mientras la única forma de interpretar polifónicamente el *Benedictus* y los salmos era en fabordón (véase Tablas 1-3).

Tabla 1 cantores. Obligaciones de los: «Todos los domingos de las pascuas [...]»

	Canto de órgano	Fabordón
1as Vísperas	Himno [con órgano] Magnificat [con órgano]	I, III, V salmo «con órgano a versos»
2as Vísperas	Himno [con órgano] Magnificat [con órgano]	-
Maitines	-	Benedictus [con órgano]

Tabla 2. Obligaciones de los cantores: «Otros dobles mayores de guardar»

	Canto de órgano	Fabordón
1as Vísperas	Himno [con órgano] Magnificat [con órgano]	-
2as Vísperas	Himno [con órgano] Magnificat [con órgano]	-

Tabla 3. Obligaciones de los cantores: «Dobles mayores que no son de guardar»

	Canto de órgano	Fabordón
1as Vísperas	Himno [con órgano] Magnificat [con órgano]	-
2as Vísperas	Himno [con órgano]	Magnificat [con órgano]

⁶⁸⁸ ZAUNER, Sergi. *El fabordón a la luz de las fuentes hispánicas del Renacimiento (ca.1480-1626). Fórmulas y fabordón elaborado en el marco del Oficio Divino*. Tesis Doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2014.

⁶⁸⁹ Sobre la tradición no escrita de fabordones véase FIORENTINO, G. «“Cantar por uso” and “cantar fabordón”...», pp. 23-35. FIORENTINO, G. «*Contrapunto and fabordón...*», pp. 81-88.

⁶⁹⁰ La Consueta prescribe la interpretación «en los maytines» del *Benedictus*, cántico normalmente entonado en la Hora de Laudes. Hay dos posibles explicaciones para esta aparente contradicción: 1) muchas veces se a los Maitines se les llamaba Vigilias y a los Laudes se les rubricaba "in Matutinis Laudibus"; 2) en muchas instituciones, sobre todo en días festivos, juntaban Maitines y Laudes en una Hora para hacerlos seguido y de forma abreviada, pero sin suprimir el cántico *Benedictus* de los Laudes. Agradezco al profesor Juan Carlos Asensio por haberme sugerido estas explicaciones sobre la interpretación del *Benedictus* en Maitines.

Según la Consuetudine los salmos primero, tercero y quinto de las primeras Vísperas de «todos los domingos de las pascuas [...] y en todas las fiestas *Domini Sabaoth* y en todos los días de Nuestra Señora de holgar» eran cantados «a fabordón» por la capilla en alternancia con el órgano («con órgano a versos»); los salmos segundo y cuarto serían entonados en canto llano por el coro, sin alternancia con el órgano ya que el organista tenía que tañer «a versos» solamente «el primero y tercero y quinto psalmos de las vísperas»⁶⁹¹. En las demás festividades todos los salmos de las Vísperas eran presumiblemente entonados en canto llano⁶⁹².

Tal y como afirma Cerone, en la España del siglo XVI la interpretación de los salmos en fabordón constituía una praxis muy extendida⁶⁹³ y así lo indican también los textos normativos de las catedrales y la importante presencia de fórmulas de fabordón en fuentes escritas⁶⁹⁴. Sin embargo, a diferencia de lo que ocurría en Granada, en algunas catedrales se preveía la interpretación polifónica de los salmos también según otras modalidades. Por ejemplo, en Palencia los «salmos de las completas» podían ser interpretados «en canto de órgano» durante las principales fiestas o «en fabordón» el Sábado Santo⁶⁹⁵. Como leemos en el directorio de Juan Pérez, en Sigüenza los salmos se podían interpretar polifónicamente según tres modalidades: 1) en canto de órgano (los salmos primeros y quinto) «alternando órgano, capilla y ministriles» en Vísperas de las «fiestas de primera clase»; 2) echando «contrapunto ad placitum» en las Horas diurnas y en las Vísperas; y 3) «en fabordón» en las Segundas Vísperas de las «fiestas de segunda clase» y en las Vísperas de Sábado Santo⁶⁹⁶.

En la catedral de Granada el cántico del *Magnificat* se entonaba «a fabordón» en las Segundas Vísperas de los «dobles mayores que no son de guardar» y «a canto de órgano» en las Vísperas de las fiestas principales y domingos festivos: en ambos casos la interpretación polifónica del cántico

⁶⁹¹ «Del oficio del organista», fol. 34v. Consuetudine Cap. 32: «Tañen a versos el primero y tercero y quinto psalmos de las vísperas, en los dobles mayores y menores».

⁶⁹² También en estas ocasiones los salmos I, III y V se interpretaban *alternatim* con el órgano ya que el organista tenía que tañer «a versos el primero y tercero y quinto psalmos de las vísperas» de todos los dobles mayores y menores. *Ibidem*.

⁶⁹³ CERONE, Pietro. *El Melopeo y maestro. Tractado de música theorica y practica*. Nápoles, Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613, p. 689: «[...] en Estos Reynos de España no es en Uso cantar los Salmos en Música, sino a Fabordones».

⁶⁹⁴ Cf. ZAUNER, S. *El fabordón...*

⁶⁹⁵ LÓPEZ-CALO, José. *La música en la catedral de Palencia. Volumen II*. Colección Pallantia 7. Palencia, Institución Tello Téllez de Meneses-Diputación Provincial, 1981, p. 685: «De las constituciones del Obispo Axpe y Sierra [...] Del maestro de capilla y seis racioneros músicos».

⁶⁹⁶ Sigüenza, Archivo de la Catedral, *Directorio de Coro de Juan Pérez*, DC IV, fol. 371v: «De las fiestas de primera clase [...] Primeras vísperas. Primero y quinto tonos, himno Magnificat y Benedicamus se cantan en canto de órgano, alternando órgano, capilla y ministriles». *Ibid.*, fol. 372r: «Las horas diurnas. A las horas de prima y tercia acostumbran echar contrapunto sobre algunos versos de los salmos procurando tener cuidado con la letra». *Ibid.*, fol. 375r: «En las Primeras Vísperas de esta fiesta se ha de cantar en Fabordón el quinto Salmo, alternando órgano, capilla y ministriles». *Ibid.*, fol. 387v.: «Del Sábado Santo [...] De las Vísperas [...] El salmo Laudate Dominum y la Magnificat se canta en fabordón alternando órgano, capilla y ministriles».

era realizada *alternatim* con el órgano⁶⁹⁷. También en otras instituciones se preveía la interpretación del *Magnificat* «a fabordón», aunque con menos frecuencia con respecto a la interpretación «a canto de órgano» y siempre en ocasiones específicas. Por ejemplo, en la catedral de Palencia, tal y como ocurría en Granada, en ocasión de las fiestas dobles que no son de guardar se podía cantar «la magnificat de las segundas vísperas» en fabordón, aunque en este caso no se trataba de una norma fija, sino de una simple opción («podrán decir la magnificat [...] en fabordón») ⁶⁹⁸; el *Magnificat* se cantaba «a fabordón» para las Vísperas de Sábado Santo en Toledo y en ocasión de las Vísperas de los difuntos en Ávila⁶⁹⁹. Según el detallado Directorio de Juan Pérez, el *Magnificat* se interpretaba «en canto de órgano» en las Vísperas de las fiestas de primera, segunda y tercera clase, mientras se entonaba «en fabordón» en ocasión de 31 festividades específicas, como por ejemplo la Octava de San Juan (3 de Enero), San Antonio Abad (7 de Enero), San Vicente (22 de Enero), la Conversión de San Paulo (26 de Enero), Octava de la Purificación (9 de Febrero), Cátedra de San Pedro (24 de Febrero), Santo Tomás de Aquino (7 de Marzo), San Gregorio Papa (12 de Marzo), San José (19 de Marzo)⁷⁰⁰. Según recientes investigaciones, en la catedral de Ciudad de México se interpretaba el *Magnificat* en fabordón tanto en las primeras como en las segundas Vísperas de las fiestas más importantes, lo que parecería marcar una contratendencia con respecto a la liturgia de las catedrales españolas⁷⁰¹. Sin embargo esta conclusión es el resultado de la interpretación de la imprecisa traducción al castellano de las Constituciones de 1585, que se publicó en 1859 en edición bilingüe y que ha sido utilizada por la mayoría de los investigadores que se han ocupado de la liturgia en la catedral de Ciudad de México: el texto en latín del Párrafo VII del Capítulo XVIII, «De magistri cappellae officio et de cantoribus», indica claramente que el *Magnificat* se interpretaba a canto de órgano («cantu figurato») tanto en las primeras como en las segundas Vísperas⁷⁰².

⁶⁹⁷ «Del oficio del organista», fol. 34v Consueta, Cap. 32. Véase ESTEVE ROLDÁN, Eva. «Alternatim y simbolismo en los Magnificat de procedencia hispana en el siglo XVI». En: *Revista de Musicología*, XXXV/1, 2012, pp. 243-262, especialmente pp. 245-248.

⁶⁹⁸ LÓPEZ-CALO, J. *La música en la catedral de Palencia...*, p. 684: «De las constituciones del Obispo Axpe y Sierra [...] Del maestro de capilla y seis racioneros músicos [...] y si no fueren de guardar podrán decir la magnificat de las segundas vísperas en fabordón, excepto en la fiesta de sant Froilán».

⁶⁹⁹ REYNAUD, F. *La polyphonie tolédane...*, p. 320: «Sábado santo [...] A las vísperas el psalmo *Laudate*, bajo en canto llano y contrapunto sobre él. El sochantre levanta en canto llano solemne la *Magnificat* de octavo tono, y prosiguen en canto de órgano en fabordón Anima mea, a versos, la mitad de la capilla en un choro y la mitad a otro hasta acabarla». Ávila, Archivo de la Catedral, Libro capitular n. 24, fol. 77r, 2 de agosto de 1574 «Se diga en canto de órgano o en fabordón la magnifica [*sic*] de las vísperas de los difuntos el día de Todos los Santos [...]».

⁷⁰⁰ Sigüenza, Archivo de la Catedral. *Directorio de Coro de Juan Pérez*. DC IV, fols. 396v-403v.

⁷⁰¹ Véase por ejemplo SALMOND, Adam. *Improvisation and Polyphony in Colonial Mexico*. Tesis, Mc Gill University, 2015, p. 73.

⁷⁰² *Concilio III Provincial mexicano*. Basilio Manuel Arrillaga y Barcárcel y Mariano Galván Rivera (eds.). México, Ciudad de México, 1859, pp. 694-695: «[...] Hymnum tamen, et Canticum Magnificat, tam ad easdem primas, quam a secundas vespervas, totam quequem missam, non solum in praemissis festivitatibus, sed etiam in aliis dupliccibus majoribus similiter observari solitis, Cantu figurato Canere teneantur».

Otras tipologías de fuentes confirman la difusión en España del *Magnificat* en fabordón, así como la conexión de esta praxis con la oralidad. Una de las referencias más tempranas a esta praxis se encuentra en la *Farsa del juego de cañas* de Diego Sánchez de Badajoz (finales del s. XV-1549), donde el coro canta «en favordón» el verso del *Magnificat* «Deposuit potentes de sede / et exaltavit humiles» (vv. 401-402)⁷⁰³. El coro que en la farsa interpreta este verso en fabordón es el mismo que entona «en canto de órgano» un «Deo gracias» (después del v. 494) o la cancioncilla onomatopéyica final *Gaz̃, gaz̃, gaz̃* (v. 505): se trata por lo tanto de un conjunto de cantores profesionales o semiprofesionales –probablemente miembros de alguna capilla musical - capaces de leer música polifónica y familiarizados con el repertorio litúrgico. De todas formas es significativa la inclusión del *Magnificat* «en favordón» dentro de esta farsa repleta de intervenciones musicales, tanto sacras (el himno, *Recedant vetera* el *Deo gratias*) como profanas («villancicos» y «folías»), que tenían que sonar familiares al público de la época⁷⁰⁴.

La crónica anónima *Las visitas del Rey de Portugal y el de Castilla en Nuestra Señora de Guadalupe, Año 1576*, relata como Felipe II la tarde del día jueves 20 de diciembre «mandó que las Visperas fuesen de canto llano todas y que a la *Magnificat* se dijese un fabordón, que cantan todos los frailes de memoria, y que la cantase alguien al órgano»⁷⁰⁵. Este documento describe una interpretación en fabordón del *Magnificat*, realizada por músicos no profesionales («todos los frailes») sin el empleo de música escrita; constituye además uno de los varios testigos de la época sobre la preferencia de la orden jeronimita (en este caso los frailes del monasterio de Guadalupe) hacia las praxis de polifonía a fabordón, aquella «consonancia llana» que, según Fray José de Sigüenza (1544-1606), permite a los mismos monjes levantar «la voz y el espíritu al señor», «sin salir ni descomponerse de sus sillas, ni perder punto la gravedad que a coro de jerónimos se debe [...] para evitar todo lo que puede ser razón de distracción y bullicio»⁷⁰⁶. La inclinación de los jeronimitas hacia las prácticas de fabordón seguirían en los siglos siguientes:⁷⁰⁷ por ejemplo, según las Costumbres de 1713, en el monasterio de San Jerónimo de Granada, eran los mismos monjes del coro de canto llano, los que en Vísperas entonaban «a fabordón» los salmos pares (cuando la capilla cantaba «en polifonía» los impares) o impares (cuando, faltando la capilla, los mismos monjes se encargaban también de

⁷⁰³ *La Farsa del juego de cañas* fue publicada póstuma en la *Recopilación en metro del Bachiller Diego Sánchez de Badajoz*. Sevilla, Juan de Figueroa, 1554.

⁷⁰⁴ Cf. ZAUNER, S. *El fabordón...*, p. 193.

⁷⁰⁵ *Las visitas del Rey de Portugal y el Rey el de Castilla en Nuestra Señora de Guadalupe, año 1576, diciembre*. En: *Relaciones históricas de los siglos XVI y XVII*. Francisco R. de Uhagón (ed.). Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1896, pp. 114-152, especialmente p. 134.

⁷⁰⁶ SIGÜENZA, José de. *Historia de la Orden de San Jerónimo* [ca. 1595-1605]. Ángel Weragua Prieto (ed.). Valladolid, Junta de Castilla y León, 2000, vol. 2, p. 642. Véase FIORENTINO, G. «*Contrapunto and fabordón*», pp. 86-87.

⁷⁰⁷ Véase por ejemplo la documentación recogida en VICENTE DELGADO, Alfonso de. *Los cargos musicales y las capillas de música en los monasterios de la orden de San Jerónimo (siglos XVI-XIX)*. Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2010. Sobre el empleo del fabordón en las Órdenes Religiosas en Italia véase MACCHIARELLA, Ignazio. *Il falsobordone fra tradizione orale e tradizione scritta*. Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1994, pp. 254-275.

entonar los pares en canto llano), así como el *Magnificat* y el *Benedictus* de Laudes, siempre alternando con el órgano⁷⁰⁸.

En las fuentes musicales hispánicas del siglo XVI encontramos numerosos ejemplos de *Magnificat* polifónicos compuestos por autores como Juan de Urreda, Juan de Anchieta, Pedro de Pastrana, Alonso (o Pedro) de Tordesillas, Alonso de Mondéjar, Pedro de Porto, Francisco Bernalt, Francisco de Peñalosa, Rodrigo de Ceballos, Diego Ortiz, Andrés de Torrente, Cristóbal de Morales, Juan Navarro, Francisco Guerrero, Sebastián Aguilera de Heredia o Tomás Luis de Victoria⁷⁰⁹: se trata en general de un repertorio muy elaborado contrapuntísticamente, recientemente estudiado por Joseph Sargent, que se aleja de los parámetros estilísticos del fabordón y que refleja la preferencia, subrayada en los documentos normativos de las instituciones catedralicias, hacia la interpretación del *Magnificat* «a canto de órgano»⁷¹⁰. Por otro lado mientras para la interpretación a fabordón de los salmos tenemos un repertorio consistente de fórmulas en fuentes musicales ibéricas, en el siglo XVI no existe en España una producción análoga de fórmulas específicas para el *Magnificat*⁷¹¹.

⁷⁰⁸ *Libro de las costumbres i ordenanzas deste real monasterio de n[ues]ro p[adr]e S[an] Gerónimo de esta ciudad de Granada*, 1713, fols. 3r-3v: «Item es costumbre que en los dobles se cante a fabordón el cántico de Benedictus [...]. Ittem quando zelebre el prelado o vicario presidente los tres Psalmos de vísperas primero, tercero y quinto (si ai capilla) se cantan a canto de órgano y los dos a fabordón y si no la ai los tres son a fabordón y los dos llanos y todos con órgano [...]. Ittem el cántico de Magnificat en los dobles siempre se canta a fabordón y el organista mide los versos de forma que entre la capa en el coro al verso deposuit». Citado en VICENTE DELGADO, A. *Los cargos musicales...*, pp. 1111-1112.

⁷⁰⁹ Lanzando una búsqueda en la base de datos del proyecto *Books of Hispanic Polyphony* (CSIC, **Institució Milà i Fontanals, Barcelona**), <https://hispanicpolyphony.eu>, podemos constatar que en las fuentes hispanas de los siglos XV y XVI se conservan en total unos 188 *Magnificat* polifónicos. Según los datos recogidos por Eva Esteve Roldán, se conservan 79 *Magnificat* compuestos entre finales del siglo XV y mediados del siglo XVI. Cfr. ESTEVE ROLDÁN, Eva. «El surgimiento del magnificat polifónico en la Península Ibérica». En: *Nassarre*, XXIX, 2013, pp. 15-44.

⁷¹⁰ SARGENT, Joseph Matthew. *The Polyphonic Magnificat in Renaissance Spain: Style and Context*. Tesis Doctoral, Stanford University, 2009.

⁷¹¹ Los *Magnificat* en fabordón tuvieron más difusión en fuentes italianas de la segunda mitad del s. XVI; aparecen prevalentemente en colecciones de música para las Vísperas (junto a las fórmulas de fabordón para los ocho tonos de los salmos) como las de Simone Boyleau (Milán, 1566), Paolo Isnardi (Venecia, 1585), Orfeo Vecchi (Milán, 1590), citadas en MACCHIARELLA, Ignazio. *Il falsobordone...*, pp. 299-306. Véase también BETTLEY, John. «North Italian Falsobordone and its relevance to the Early Stile Recitativo». En: *Proceedings of the Royal Musical Association*, CIII, 1976-1977, pp. 1-18, especialmente p. 1. BRADSHAW, Murray. *The Falsobordone. A study in Renaissance and Baroque Music*. Stuttgart, American Institute of Musicology, 1978, p. 57. Un ejemplo temprano de Magnificat en fabordón fue publicado en alemán por Lutero en *Geistliche lieder aufs new gebeessert* (Wittemberg, 1533): cfr. Zauner, S. *El fabordón...*, p. 193.

Et e-x[ul-ta - vit Spi - ri - tus me - us; in De - o sa - lu - ta - ri me - o].

Et e-x[ul-ta - vit Spi - ri - tus me - us; in De - o sa - lu - ta - ri me - o].

[C. F., tono VII]

Et e-x[ul-ta - vit Spi - ri - tus me - us; in De - o sa - lu - ta - ri me - o].

Et e-x[ul-ta - vit Spi - ri - tus me - us; in De - o sa - lu - ta - ri me - o].

Ej. 1. Anónimo, *Et ex[ultavit]* (E-PAbm R.6829, fols. 107v-108r).

Como señala Sergi Zauner, la única fórmula de fabordón escrita específicamente para el *Magnificat* y de uso litúrgico en fuentes ibéricas, identificada hasta la fecha, se encuentra en el Cancionero de Medinaceli (E-PAbm R.6829)⁷¹². Se trata de una fórmula de séptimo tono que lleva como texto el incipit del segundo versículo del salmo (véase mi transcripción en el Ejemplo 1). Encontramos otros dos ejemplos de versículos del *Magnificat* puestos en música con un estilo muy cercano al de las fórmulas de fabordón en el repertorio de las ensaladas, generalmente interpretadas durante las celebraciones navideñas, respectivamente en *Els ascolars*, obra anónima que Pepe Rey fecha de comienzos del siglo XVI (véase Ejemplo 2) y en *La trulla* de Bartomeu Cárceres (fl. 1546)⁷¹³.

[C. F., tono I]

Ma - gni - fi - cat; a - ni - ma me - a Do - mi - num.

Ma - gni - fi - cat; a - ni - ma me - a Do - mi - num.

Ma - gni - fi - cat; a - ni - ma me - a Do - mi - num.

Ej. 2. Anónimo, [*Els ascolars*], cc. 31-35 (edición de Pepe Rey)⁷¹⁴.

⁷¹² Palma de Mallorca, Fundación Bartolomé March, R.6829, fols. 107v-108; cf. Zauner, S. *El fabordón...*p. 193.

⁷¹³ GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen. *Las ensaladas (Praga, 1581). Con un suplemento de obras del género/ estudio y edición* (3 vols.). Valencia, Generalitat Valenciana, 2008, vol. 2, pp. 219-267; REY, Pepe. «Weaving “ensaladas”». En: *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800. The Villancico and Related Genres*. Tess Knighton y Álvaro Torrente (coords.). Hampshire, Ashgate, 2007, pp. 15-53, especialmente pp. 30-36.

⁷¹⁴ *Ibid.*, p. 36.

Como ocurre en la mayoría de las ensaladas, que finalizan con la entonación de un breve fragmento litúrgico, *Els ascolars* acaba con el primer versículo del *Magnificat* en primer tono en una sencilla polifonía a tres voces. En *La trulla* (cc. 675-680) se cita el cuarto versículo del *Magnificat* con una melodía derivada de la entonación del primer modo y una estructura polifónica a fabordón a cuatro voces⁷¹⁵. La misma fórmula polifónica es empleada más adelante (cc. 717-728) para la entonación inicial de la doxología menor («Gloria Patri») que se solía cantar después del *Magnificat* y con la que termina la ensalada⁷¹⁶. Tal como ocurre en la *Farsa del juego de cañas* de Diego Sánchez de Badajoz, la presencia del *Magnificat* «a fabordón» en las ensaladas junto a un repertorio de canciones profanas, es indicativa de la difusión y popularidad de esta praxis.

Por lo que se refiere a la interpretación «a fabordón» del cántico del *Benedictus*, que en Granada tenía lugar en los Maitines de las fiestas principales, se encuentran escasas referencias en los Ceremoniales y Directorios de otras catedrales: por ejemplo, según las Constituciones de 1585, en la catedral de Ciudad de México se cantaba, como en Granada, en los Maitines de las fiestas principales «alternis cum Organo versibus»⁷¹⁷; en Toledo se cantaba en las Laudes del día de Navidad y en Sigüenza en los Maitines de cinco festividades específicas alternando «órgano, capilla y ministriles»: el «día de Pascua de Resurrección», la «fiesta del Santísimo Sacramento», la «Natividad de San Juan Bautista», la «Asunción de Nuestra Señora», el día de «Andrea apostoli»⁷¹⁸. Resulta llamativo que en el detallado Directorio de Juan Pérez se indiquen solo estas ocasiones para la interpretación «en fabordón» del *Benedictus*, frente a las más de 30 festividades que preveían la interpretación «a fabordón» del *Magnificat* en las Vísperas. Además no he encontrado ninguna referencia a la interpretación del *Benedictus* «en canto de órgano», por lo que presumiblemente este cántico se interpretaba principalmente «a fabordón».

Las fuentes musicales hispanas de polifonía de los siglos XV-XVI parecen reflejar las evidencias recogidas en los textos normativos ya que en ellas encontramos un número reducido de versiones polifónicas del cántico del *Benedictus*, como por ejemplo la de Juan Vázquez en el *Agenda defunctorum* (Sevilla, 1546)⁷¹⁹, de Tomás Luis de Victoria en el *Officium Hebdomadae Sanctae* (Roma,

⁷¹⁵ GÓMEZ MUNTANÉ, M. *Las ensaladas...*, vol. 2, p. 264.

⁷¹⁶ *Ibid.*, p. 265. Sin embargo, la parte final de la doxología «Sicut era in principio» presenta un entramado contrapuntístico más elaborado y la transmite de forma independiente el manuscrito M 1166/ 1967 de la Biblioteca de Catalunya. Cfr. GÓMEZ MUNTANÉ, M. *Las ensaladas...*, vol. 1, pp. 81-82.

⁷¹⁷ *Concilio III Provincial mexicano...*, p. 695: «[...] ad matutinum vero Canticum *Benedictus* alternis cum Organo versibus ea musica differentia, quae fabordón dicitur».

⁷¹⁸ Cf. REYNAUD, F. *La polyphonie toledane...*, p. 307: «25 diciembre [...]. El Benedictus, en laudes, a fabordón». Sigüenza, Archivo de la Catedral, *Directorio de Coro de Juan Pérez*, DC IV, fols. 388v, 393v, 399r, 402v y 406v.

⁷¹⁹ Edición moderna en Juan Vázquez, *Agenda defunctorum (Sevilla, 1556). Estudio técnico-estilístico y transcripción*. Samuel Rubio (ed.). Madrid, Real Musical, 1975.

1585)⁷²⁰, de Ginés Pérez de la Parra (1548?-1600)⁷²¹, de Estêvao de Brito (ca. 1577-1641)⁷²², o la versión anónima del Cancionero de Gandía⁷²³. Las versiones de Brito y Pérez de la Parra presentan música polifónica para los versículos impares del cántico, mientras Vázquez, Victoria y el anónimo del Cancionero de Gandía compusieron música para los pares. Exceptuada la versión de Victoria, contrapuntísticamente más elaborada, las demás tienen una marcada textura homofónica; en particular los *Benedictus* de Vázquez (véase Ejemplo 3), Pérez de la Parra y el del Cancionero de Gandía presentan un estilo muy parecido al de las fórmulas de fabordón⁷²⁴. Aunque estas tres últimas obras, por sus características estilísticas, podrían ser consideradas tanto fabordones como música en «canto de órgano» (ya que para cada versículo no se vuelve a utilizar la misma fórmula polifónica, sino que hay música diferente para cada versículo), la ausencia de fórmulas de fabordón específicas para el *Benedictus*, sugiere que para interpretar a fabordón este cántico, tal y como ocurría en el caso del *Magnificat*, los cantores utilizaban las mismas fórmulas empleadas para los salmos, así como los salmos y los cánticos compartían las mismas fórmulas de recitación en canto llano.

⁷²⁰ Edición moderna en *Officium hebdomadae sanctae/Tomás Luis de Victoria*. Samuel Rubio (ed.). Cuenca, Instituto de Musica religiosa, 1977.

⁷²¹ Valencia, Archivo de la catedral, Libro de polifonía 7, p. 89; la misma obra es copiada también en el Libro de polifonía 8 de la Catedral de Valencia, p. 173.

⁷²² Málaga, Archivo Capitular, Libro de polifonía 8, fols. 17v-18r.

⁷²³ Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Mss. 1967/ 1166, fols. 100v-101r.

⁷²⁴ Otros ejemplos de *Benedictus* polifónicos se encuentran en Tarazona, Archivo Capitular, Ms 14, fols. 10v-14r (manuscrito copiado en el s. XVIII), y en Murcia, Archivo Capitular, Libro de polifonía A-4, pp. 41-47; la primera obra es anónima y de difícil datación; la segunda, de la primera mitad del siglo XVII es de Manoel Tavarez (fl. 1612-1633).

[C. F., tono II]

Superius. 2. Et e - re - xit cor - nu sa - lu - tis no - - - - bis;

Altus. 2. Et e - re - xit cor - nu sa - lu - tis no - bis;

Tenor. 2. Et e - re - xit cor - nu sa - lu - tis no - - - - bis;

Bassus. 2. Et e - re - xit cor - nu sa - lu - tis no - - - - bis;

5 in do - mo Da - vid pu - e - ri su - - - - i.

5 in do - mo Da - vid pu - e - ri su - - - - i.

5 in do - mo Da - vid pu - e - ri su - - - - i.

5 in do - mo Da - vid pu - e - ri su - - - - i.

Ej. 3. Juan Vázquez, *Canticum Zachariae*, cc. 1-8 (edición de Samuel Rubio)⁷²⁵.

Además que para la liturgia diaria, la Consueta de la catedral de Granada prescribe el canto «a fabordón» también para cuatro ocasiones específicas, tres de ellas relacionadas con las celebraciones de Semana Santa. En los maitines de la vigilia de Santo Tomás apóstol, después de la antífona *Nolite timere* los cantores entonaban el *Gloria patri* en fabordón; a continuación repetían la antífona «un punto más alto» y, acabada, terminaban cantando, presumiblemente en fabordón, el segundo versículo de la doxología menor («Sicut erat in principio») ⁷²⁶. El Jueves Santo, después de la comunión y al empezar la procesión de traslado del Santísimo Sacramento al Monumento, la capilla entonaba en fabordón el Credo Atanasiano *Quicumque vult* alternando con el coro de canto

⁷²⁵ VÁZQUEZ, Juan. *Agenda defunctorum...*, pp. 91-92.

⁷²⁶ «De la fiesta de Sant Nicholas», fol. 66v Consueta, Cap. 54: «En la Vigilia de Santo Thomé apóstol, a los maytines, dízesse cantado ynvitatorio, himno, lecciones, Te deum. Y desde la capitula en adelante, e a la comemoración de la feria, que es el Antiphona, *Nolite timere* etc., empieçasse baxa, y de espaçio, y en acabandola dizen luego, *Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto* a favordón y tornan a reytar un punto más alto la antiphona. Y acabada, dize Sicut erat in principio hasta el fin».

llano⁷²⁷. El Viernes Santo, al acabar la procesión en el interior de la catedral para la adoración del Sacramento, que había sido trasladado al Monumento el día anterior, los cantores cantaban “de favordón” el salmo *Miserere*, alternando con el coro de canto llano⁷²⁸. El día de Resurrección durante la representación del *Quem queritis*, el coro cantaba a favordón la frase *Quis revolvit nobis lapidem ab hostio Monumenti* del evangelio de Marcos; antes de que los cantores entonaran la última sílaba, se dejaba caer la «piedra que está a la puerta del Monumento», se tañían trompetas y se disparaban «dos escopetas»; aparecían dos niños ataviados de ángeles que declamaban «Jesum quem queritis etc.»; finalmente los cantores entonaban el *Te Deum laudamus*, se tocaban otra vez las trompetas, el órgano y sonaba la «música de las aves»⁷²⁹. El canto a favordón era así empleado en la catedral de Granada para entonar diferentes tipologías de textos y cantos litúrgicos, configurándose como un recurso muy flexible y adaptable, cuyo uso no se limitaba al canto de los salmos o de los cánticos.

Conclusiones

Sobre el uso de polifonías no escritas, la Consueta de la catedral de Granada nos proporciona algunos datos concretos, pero también informaciones que generan contradicciones y plantean dudas. Sabemos que todos los miembros de la capilla musical eran capaces de improvisar contrapunto, pero no se indica en qué momentos de la liturgia de las Horas o de la Misa había que cantar contrapunto improvisado. La rápida mención al contrapunto en el capítulo 59 de la Consueta podría sugerir que esta praxis era también presente en otros momentos de la liturgia de las Horas o de la Misa, como ocurre en otras catedrales de la época o en la Capilla Real.

Por otro lado, la importancia que la Consueta atribuye al uso del favordón en la liturgia de las Horas y en ceremonias específicas, no solo por lo que se refiere a la entonación de los salmos sino también de los cánticos del *Magnificat* y del *Benedictus* y de otros textos litúrgicos, parece

⁷²⁷ «El Jueves Santo», fol. 81v Consueta, Cap. 56: «[...] Y desta manera, ayudándole los ministros, vaxan del altar y pónense en la proçesión y baxan por las gradas cantando todos los cantores un verso de favordón, y el choro otro de canto llano: *Quicumque vuls*».

⁷²⁸ «El Jueves Santo», fols. 86r-86v Consueta, Cap. 56: «[...] levántanse todos y siguen la proçesión por la capilla del sagrario a la pila del baptismo y, derechos, a la sacristía y de ay baxa la proçesión hazia el choro, quedando los principales en las gradas del altar mayor, van cantando a versos los cantores de favordón y el choro el psalmo *Miserere mei, Deus [...]*». Tanto las fuentes ibéricas como italianas transmiten favordones específicos para el salmo del *Miserere*. Cf. Zauner, *El favordón...*, pp. 195-199. MACCHIARELLA. *Il falsobordone...*, pp. 150-154.

⁷²⁹ «El día de la Sancta Resurrección», fol. 91v Consueta, Cap. 56: «[...] y estando todo assí, va solamente la cruz con los acólitos que están con ella; y tras la cruz, solamente los cantores a do está el Monumento, y llegados, cantan los cantores a favordón: *Quis revolvit nobis lapidem ab hostio monumenti?* E antes que los cantores digan la postrera sílaba de la dicción monumenti, ha de tener cuidado uno de hazer caher la piedra que está a la puerta del Monumento. Y tañen las trompetas, y juntamente sueltan dos escopetas, si no hazen daño a los hornamentos, y salen los dos ángeles ataviados como se dixo con sendas hachas [...] y dizen: *Jesum quem queritis etca.*, como es dicho. Y luego, empieçan los cantores *Te deum laudamus*, y tocan otra vez las trompetas y suena la música de las aves y tañen los órganos».

caracterizar la praxis musical diaria de la catedral de Granada con respecto a otras catedrales españolas del siglo XVI. En particular, el *Magnificat* y *Benedictus* “a fabordón” tenían un lugar fijo dentro de la liturgia diaria, mientras en otras instituciones eran interpretados solamente en ocasión de festividades concretas. La escasez de fuentes que transmiten fórmulas de fabordón específicas para *Magnificat* y *Benedictus*, confirma las evidencias recogidas en los textos normativos, aunque es plausible que para entonar estos cánticos se emplearan las mismas fórmulas utilizadas para los salmos. De todas formas, la presencia de *Magnificat* “a fabordón” en farsas y ensaladas sugiere que este repertorio gozaba de cierta difusión y “popularidad” a pesar de no tener un papel central dentro de la liturgia.

En el caso de la Consueta de la catedral de Granada, la preferencia hacia las sonoridades “a fabordón” en lugar de las tipologías más complejas de contrapunto improvisado podría ser atribuida a las intenciones de los autores de la primera redacción de este texto normativo, y en particular al fraile jerónimo Hernando de Talavera, aunque la inclinación de las instituciones jeronimianas hacia el uso del fabordón en la liturgia sea documentada a partir de la segunda mitad del siglo XVI. La omisión de informaciones específicas sobre el uso del contrapunto en la liturgia, podría deberse también a las características de una Consueta como la de Granada, donde se señalan las «costumbres» y «ceremonias» específicas de la catedral -probablemente omitiendo prácticas litúrgicas generalmente extendidas y bien conocidas- con respecto a un “Directorio de coro” o un “Estatuto de cantores”, donde se describen con más detalles las obligaciones de los miembros de una capilla musical. De todas formas, es evidente que mientras en líneas generales conocemos las tipologías de polifonías no escritas que se empleaban en las capillas españolas del siglo XVI, resulta en algunos casos difícil establecer cuáles eran las tradiciones locales de cada institución.