

GRADO EN HISTORIA Y CIENCIAS DE LA MÚSICA



Universidad de Valladolid

EL MÚSICO HUMANISTA FRANCISCO DE MONTANOS
(c. 1530 – des. 1595)

REVISIÓN BIOGRÁFICA Y EDICIÓN DE SU OBRA MUSICAL

Alumno: Carlos Gutiérrez Cajaraville

Tutores: Dra. Soterraña Aguirre Rincón

Dr. Carmelo Caballero Fernández – Rufete

Curso Académico 2012 – 2013

28 de Junio del 2013



Universidad de Valladolid

EL MÚSICO HUMANISTA FRANCISCO DE MONTANOS

(c. 1530 – des. 1595)

REVISIÓN BIOGRÁFICA Y EDICIÓN DE SU OBRA MUSICAL

Alumno: Carlos Gutiérrez Cajaraville

Tutores: Dra. Soterraña Aguirre Rincón

Dr. Carmelo Caballero Fernández – Rufete

Curso Académico 2012 – 2013

28 de Junio del 2013

LISTADO DE ABREVIATURAS

- ACV: Archivo de la Catedral de Valladolid
AGS: Archivo General de Simancas
AHPV: Archivo Histórico Provincial de Valladolid
DMEH: *Diccionario de la Música Hispana e Hispanoamericana*
RGS: Registro General del Sello
TNG: *The New Grove Dictionary Of Music And Musicians*

LISTADO DE ILUSTRACIONES

- Ilus. 1 – *Arte de musica theorica y pratica* (1592).
Ilus. 2 – *Himno te lucis a 4*, Montanos. Ms 18, f. 3v.
Ilus. 3 – *Lamentación feria quinta*, Montanos (primera versión). Ms. 18, f. 4r.
Ilus. 4 – *Lamentación feria quinta*, Montanos (segunda versión), Ms. 18, f. 45r.
Ilus. 5 – Indicación. Ms. 18, f. 8r.
Ilus. 6 - *Donde bas, Bras*. Tenor y dialogo a 7. Ms. 18, f. 37v.
Ilus. 7 – Responsión a 5, *Si en pecado gustas*. Ms. 18, f. 38v.
Ilus. 8 – Códice de la Parroquia de Santiago, *O Domine Jesu Christe*.
Ilus. 9 – Francisco de Montanos, *O Domine Jesu Christe*, cc. 1 – 6.
Ilus. 10 – Francisco Guerrero, *O Domine Jesu Christe*, cc. 1 – 6.
Ilus. 11 – Tomás Luis de Victoria, *O Domine Jesu Christe*, cc. 1 – 9.
Ilus. 12 – Francisco de Montanos, *O Domine Jesu Christe*, segundo punto de art.
Ilus. 13 – Francisco de Montanos, *O Domine Jesu Christe*, madrigalismo.
Ilus. 14 – Francisco de Montanos, *Interveniat pro nobis*, final.

LISTADO DE TABLAS

- Tabla 1 – *Reediciones del tratado*
Tabla 2 – *Tipos de cadencias según Arte de musica theorica y pratica*
Tabla 3 – *Composiciones presentes en el Ms. 18 de la Catedral de Valladolid*

ÍNDICE

PRIMERA PARTE

Introducción	7
Estado de la cuestión: revisión bibliográfica	9
Biografía.....	15
El tratado: <i>Arte de musica theorica y pratica</i> (1592)	27
El repertorio desaparecido	35
Aproximación al estilo compositivo de Francisco de Montanos....	45
Conclusiones	53

SEGUNDA PARTE - EDICIÓN MUSICAL

Notas a la edición	57
<i>O Domine Jesu Christe</i>	59
<i>Interveniat pro nobis</i>	63
<i>Diffusa est gratia</i>	67
Apéndice: fuentes documentales y bibliografía.....	69

INTRODUCCIÓN

Muchos son los estudiosos que han fijado su foco de atención en la música renacentista española y, sin duda, los avances realizados a lo largo de los años son meritorios y loables. A pesar de ello, aún queda un largo camino por recorrer: la riqueza de la música española en aquella espléndida época es tal, que en el camino han quedado grandes “olvidados”: compositores que fueron agentes activos fundamentales en la creación de la cultura del momento pero que, con el paso del tiempo, han caído en un ostracismo en muchas ocasiones inmerecido. Ese es el caso de mi objeto de estudio: Francisco de Montanos.

En este Trabajo de Fin de Grado me propuse revitalizar la figura de este polifacético hombre. Aun siendo consciente del prácticamente total desconocimiento del compositor, he partido del estudio y revisión de todo lo dicho sobre él. Después realicé un examen exhaustivo de las fuentes que le citaban y las complementé con nueva información extraída de las visitas a archivos – como el Archivo Diocesano de la Catedral de Valladolid o el Archivo Histórico Provincial de Valladolid, entre otros –. Así mismo he observado los documentos ya conocidos desde una perspectiva más interpretativa, lo que ha permitido trazar una novedosa biografía del autor, haciendo hincapié en su relación con el ámbito secular. Por otra parte, he realizado un catálogo completo (al menos, hasta la fecha) de las composiciones de Francisco de Montanos, tanto de las obras “perdidas” como de las que poseemos, dos motetes que he editado en la segunda parte del trabajo y que sirven para llevar a cabo dos cuestiones que considero primordiales: perfilar, a *grosso* modo, el estilo compositivo de Montanos, situándolo en su contexto histórico y, sobre todo, ayudar a que sus obras sean interpretadas. Será mediante la interpretación, sin lugar a dudas, la mejor manera de revitalizar la figura de nuestro protagonista.

Los criterios que he seguido en la edición musical preceden a las obras, y con respecto a otras cuestiones metodológicas tan solo indicar aquí que la perspectiva crítica de observación de los documentos ha presidido mi estudio, y es la que me ha permitido observar documentación ya existente desde otro punto de vista, llegando así a formular hipótesis novedosas.

ESTADO DE LA CUESTIÓN: REVISIÓN BIBLIOGRÁFICA

Resulta clave, en cualquier trabajo que pretenda presentar novedades acerca de un compositor relativamente desconocido, estudiar con detenimiento lo que otros expertos en la materia han escrito a lo largo de los años sobre tu objeto de estudio. Son varios los artículos centrados en Francisco de Montanos, versando en su mayoría sobre su faceta como teórico de la música o incluso sobre su faceta de poeta. Otros escritos son meras reseñas biográficas y muy pocos – por no decir ninguno – se atreven a hablar del estilo compositivo de Montanos, seguramente porque sólo disponemos de dos motetes para realizar un estudio exhaustivo.

Al ser varios los artículos relacionados con Montanos, son muchas las coincidencias biográficas entre ellos, pero también existen algunas diferencias e incongruencias que intentaré señalar a continuación, comenzando desde lo más general – *The New Grove Dictionary Of Music And Musicians*¹ y *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*² – hasta las últimas aportaciones, sin duda más específicas y exhaustivas, de Cristina Diego Pacheco.

El trabajo más completo sobre su biografía está recogido en *TNG* a cargo de Robert Stevenson, por lo que me serviré de él para trazar brevemente lo que conocemos sobre Francisco de Montanos hasta el presente. Stevenson fecha el nacimiento de Montanos hacia el año 1528, y el fallecimiento después del 6 de octubre de 1595 – que es la última referencia fehaciente encontrada hasta la fecha de la vida del compositor en la catedral de Valladolid – señalando su probable origen vallisoletano, nacido en el seno de una familia pudiente.

A partir de esta introducción, Stevenson sigue un orden cronológico de los hechos documentados de la vida de Montanos – algo por otra parte totalmente lógico –, comenzando por la estancia del compositor, entre los años 1562 y 1564, como maestro de capilla en la Colegiata de Toro. El investigador afirma que en ese mismo año se le nombra maestro de capilla de la Colegiata de Santa María la Mayor de Valladolid, con derecho a media prebenda, lo que significaba que cobrara la media ración de cantor.

¹ **Sadie, Stanley [ed].** *The New Grove Dictionary Of Music And Musicians* (London [etc]; MacMillan [etc]), vol. 17, 1998. En texto: *TNG*.

² **Casares, Emilio (dir. y coord.) (et al.)** *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: SGAE, 1999 – 2002, Vol. VII. En texto: *DMEH*.

Stevenson cita también que el ocho de junio de 1571 el cabildo le ordenó que diese dos horas de instrucción a los cincuenta y cinco cantores y niños cantores del coro de la Iglesia Mayor, bajo la amenaza de recibir una sanción de un real por cada hora no impartida. Además, el trece de junio del año siguiente se le descarga de la labor de cuidar de los mozos del coro y el dos de abril de 1576 se le relevó del puesto de maestro de capilla. Sin embargo, el investigador comenta que el compositor continuó recibiendo su media ración durante los magisterios de Ginés de Pineda (1580 – 1581), Juan Pérez de Andosilla (1581), Juan Muro y Abreu (1581 – 1586) y otros.

El dos de marzo de 1589 se le paga por una sustitución de seis meses, y el diecisiete de abril de 1594 por dirigir música durante Semana Santa. Tanto el seis de junio de 1594 como el seis de octubre de 1595 examinó a los candidatos para al puesto de maestro de capilla de la Catedral de Valladolid, a pesar de que el veinte de febrero de 1595 había abandonado formal y definitivamente dicho templo. Los últimos datos sobre la biografía del compositor que nos ofrece Stevenson en el *TNG* son la publicación, en 1578, de dos poemas de Montanos en Madrid y su intento fallido de ser maestro de capilla de la Catedral de Santiago de Compostela en 1581.

Stevenson no se olvida de la faceta más conocida de Montanos: el teórico musical, el tratadista. Titulado *Arte de música theorica y practica*, se publica en Valladolid en el año 1592 y, tal y como comenta el estudioso, fue un tratado de un gran éxito, siendo reeditado en numerosas ocasiones y citado habitualmente por otro de los escritos más relevantes de la época, *El melopeo y maestro* (publicado en Nápoles en 1613) de Pietro Cerone. Stevenson sugiere la posibilidad de que en el año 1574 – año de la boda del dedicatario del tratado, el VI Conde de Lemos – Montanos comenzó a trabajar para dicho Conde.

El propio Stevenson en su referencial libro *La Música en las Catedrales Españolas del Siglo de Oro*³ amplía algunos datos sobre el compositor que aquí nos ocupa. Además de lo dicho anteriormente, añade algunas referencias literales de *Arte de música theorica y practica* que nos otorgan información acerca de la vida de Montanos.

Se hace eco de la fecha de concesión de la licencia de impresión, el treinta y uno de Julio de 1587, y teniendo en cuenta el comentario que el propio compositor redacta

³ **Stevenson, Robert.** *La Música en las Catedrales Españolas del Siglo de Oro*. Edición revisada en castellano. Madrid: Alianza, 1993 [1961]

en su tratado parece claro, como bien señala el estudioso, que en el año 1551 ya debía ser maestro de capilla en algún lugar⁴.

También señala que en el año 1587 vuelve a ostentar el cargo de maestro de capilla de la Iglesia Colegial de Valladolid. Este dato constituye una novedad con respecto a su artículo en el *TNG*, y conociendo la información publicada por estudios más recientes – que comentaré más adelante – parece que Stevenson se equivoca de fecha.

Otro aspecto interesante presente en el libro del eminente musicólogo americano es su brevísimo comentario concerniente al estilo compositivo de Francisco de Montanos, comparando los dos motetes sobrevivientes con Tomás Luis de Victoria:

“(…) ambas piezas de gran sentimiento, libres de ideas preconcebidas y próximas, en espíritu, al “Vere Languores” de Victoria”

(Stevenson, p. 365)

La entrada de Montanos en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, escrita por José María Llorens Cisteró, es menos exhaustiva que la contenida en el *TNG*, contando con algunos puntos cuanto menos, discutibles.

Aunque la mayoría de las fechas que propone Llorens coinciden con las citadas anteriormente por Stevenson, hay dos puntos de conflicto. El primero de ellos es la datación de fallecimiento de Montanos alrededor del año 1592. Como ya he citado, sabemos que ejercerá como tribunal de oposición en octubre de 1595.

Por otro lado, Llorens elude el dato de la presencia de Francisco de Montanos en Toro, entre los años 1562 y 1564, asegurando que Montanos ya era maestro de capilla en Valladolid (sin especificar el lugar ni las razones para afirmar dicho dato) en el año 1551, pasando a ser maestro de capilla de la Iglesia Colegial de Santa María la Mayor el veinticuatro de septiembre de 1564. No existen, hasta el momento, pruebas capaces de confirmar dicha información, por lo que ninguna de las publicaciones modernas sobre el compositor se hace eco de la misma. Por otra parte, teniendo en cuenta la omisión, a mi parecer relevante, de la estancia en Toro de Montanos, todo parece indicar que dicha

⁴ Libro VI, folio 51v: “La practica bien se me puede fiar a treinta y seis de maestro de capilla”. Citado en **Stevenson**, p. 364. Por tanto, si la licencia de impresión es del año 1587, restando los 36 años citados por Montanos, se deduce que desde 1551 fue maestro de capilla.

afirmación es, a todas luces, errónea. El tratado ocupa gran parte del dicho artículo, que como podemos comprobar, es susceptible de una revisión que lo complete y lo corrija.

Otras publicaciones que hacen aportaciones a la biografía de Montanos, son la *Antología Musical del Siglo de Oro* publicada por Juan de Elústiza y Gonzalo Castrillo en el año 1933⁵, y que sirven de base fundamental para la nota biográfica de la tesis doctoral realizada en el año 1969 por Dan Murdock Urquhart sobre el tratado de Montanos⁶.

Además, la publicación de Elústiza y Castrillo es interesante por varias razones: ofrece transcripciones – no exentas de errores – de los motetes de Montanos y proporciona algunos fragmentos de las Actas Capitulares que demuestran los datos brindados. Es la primera publicación que nos otorga una información extensa y fiable sobre el compositor, y seguramente es la base de los escritos posteriores de Stevenson.

Existen otros dos artículos, ambos de la década de los ochenta, escritos por Pedro Aizpurúa – actual maestro de capilla de la Catedral de Valladolid – que mencionan, bien sea como “protagonista principal” o como “protagonista secundario” a Francisco de Montanos. Comenzando por el que concede el protagonismo absoluto al compositor, (“El vallisoletano Francisco de Montanos (s. XVI), teórico musical y polifonista”)⁷ Aizpurúa empieza detallándonos algunas importantes publicaciones históricas en las que se menciona a Montanos, y destacando algunas citas, a su juicio, relevantes.

A pesar de esta “novedosa” introducción, muchos de los datos que otorga Aizpurúa no son fácilmente constatables. Haciéndose eco del citado comentario del propio Montanos (vid. Cita 4), propone la teoría de que, con anterioridad a su magisterio de capilla en Santa María de Valladolid, estuvo veinticuatro años al servicio del Conde de Lemos. Las fechas que propone Aizpurúa son difícilmente demostrables, ya que entonces estaría trabajando para el Conde antes de su nacimiento (1548). Por otro lado, aceptar la cronología que ofrece Aizpurúa implica que Montanos debió haber nacido en torno al año 1520, y no en la fecha que habitualmente se ofrece como válida (1528).

⁵ **Elustiza, Juan de y Castrillo, G.** *Antología musical : siglo de oro de la música litúrgica de España : polifonía vocal siglos XV y XVI*. Barcelona: Rafael Casulleras, 1933.

⁶ **Urquhart, Dan Murdock.** *Francisco de Montañón's Arte de musica theorica y pratica : a translation and commentary (volumes one and two)* Ph. D. diss, Eastman School Of Music: Rochester, 1969.

⁷ **Aizpurúa, Pedro.** “El Vallisoletano Francisco de Montanos (s. XVI), Teórico Musical y Polifonista”. *Revista de Musicología*. vol. 6, Nº 1/2, (Enero / Diciembre), 1983. pp. 109 - 120

Para completar su artículo, realiza un apartado sobre la figura Montanos como compositor y como tratadista, centrándose en el Manuscrito 18 de la Catedral de Valladolid, lamentando que únicamente haya llegado hasta nosotros la voz de bajo de una serie de composiciones, tanto en latín como en castellano, de Francisco de Montanos.

El segundo artículo publicado por Aizpurúa en el año 1981 (anterior, por tanto, al comentado previamente), se trata de una publicación sobre el Códice de la Parroquia de Santiago Apóstol de Valladolid (E-Vp Ms.ss), donde se encuentran las únicas composiciones disponibles del compositor: *O Domine Jesu Christe e Interveniati pro nobis*. Aizpurúa describe con bastante detalle el manuscrito, tanto en forma como en contenido⁸.

Sin duda, uno de los artículos recientes más interesantes sobre la figura de Francisco de Montanos es el publicado por Cristina Diego Pacheco en el año 2009, titulado “Circulación y Producción del Madrigal en España durante el siglo XVI: el caso de Francisco de Montanos⁹”. Es una publicación que se centra en el estudio de la difusión y la recepción del madrigal en España durante el siglo XVI, comentando el caso particular de cuatro libretos de madrigales de Montanos, de los que únicamente nos queda la licencia de impresión. Los datos biográficos que ofrece la investigadora son absolutamente fiables, citando las Actas Capitulares prácticamente en cada dato que nos ofrece. Además de la información ya conocida, nos brinda otra información de interés hasta ahora desconocidos, tal como la solicitud de un aumento de sueldo en el año 1566 y su posterior concesión, añadiendo 10.000 maravedises a su media ración; o información sobre cantores e instrumentistas con los que trabajó el compositor, de especial interés por pertenecer esta información no al ámbito eclesiástico, sino al secular. Tras ofrecernos estos nuevos detalles biográficos, la experta se centra en los madrigales de Montanos, bajo el hilo conductor de la licencia de impresión encontrada en el Archivo General de Simancas.

⁸ **Aizpurúa, Pedro.** “El Códice Musical de la Parroquia de Santiago de Valladolid”. *Revista de Musicología*. vol. 4, Nº 1, (Enero / Junio) 1981. pp. 51 – 59.

Aizpurúa menciona brevemente el Códice en *Las Edades del Hombre: la música en la Iglesia de Castilla y León* Valladolid: Junta de Castilla y León, 1991. p. 145.

⁹ **Diego Pacheco, C.** “Circulación y Producción del Madrigal en España durante el siglo XVI: el caso de Francisco de Montanos”. *Revista de Musicología*. vol. 32. Nº 2. (Ejemplar dedicado a: VII Congresos de la Sociedad Española de Musicología (Cáceres, 12 al 15 de noviembre de 2008)) pp. 35 – 49.

Otra importante contribución al estudio documental de la Catedral de Valladolid lo encontramos en el artículo escrito por María Antonia Díez Pérez en el año 1990 para la revista *Nassarre*: “Aportación documental al estudio de la música en la Catedral de Valladolid desde 1580 hasta 1597”. En dicho escrito, la autora da a conocer la información de un libro de Actas Capitulares que no se encontraba en Valladolid sino en Madrid, y que comprende el período de 1580 a 1597, época en la que Montanos estaba presente en la Catedral¹⁰.

Existen otras publicaciones sobre Francisco de Montanos dignas de mención, centradas en su faceta de teórico de la música, e incluso, en su faceta de poeta. Estas publicaciones son, por ejemplo, la aparecida en la revista *Itamar*¹¹, en el año 2008, sobre la explicación de la modalidad en el siglo XVI; más antiguas son las aportaciones de Antonio Palau y Dulcet¹², Francisco José León Tello¹³ y Lorenzo Rubio González¹⁴ (éste último nos otorga una valiosa información sobre la estrecha relación de amistad de Montanos con Jerónimo de Lomas Cantoral) y más aún las publicaciones de Narciso Alonso Cortés¹⁵, que nos proporcionan las primeras ideas biográficas (aunque es cierto que centradas fundamentalmente en el Montanos poeta) y, sin lugar a dudas, hay que nombrar a Higinio Anglés¹⁶, que en su artículo “El Archivo Musical de la Catedral de Valladolid” en *Anuario Musical* del año 1948 hace una catalogación del Manuscrito 18 de dicho templo, ya mencionado con anterioridad. Anglés detalla todas las composiciones del manuscrito, aunque sin duda, es una cuestión pendiente de revisión (como señala acertadamente Cristina Diego Pacheco en su trabajo).

¹⁰ **Diez, M^o Antonia.** “Aportación documental al estudio de la música en la Catedral de Valladolid” Separata de *Nassarre: Revista Aragonesa de Musicología*, VI, 2. 1990.

¹¹ **Zaldívar, Álvaro.** “El Arte de Música (Valladolid, 1592) de Francisco de Montanos y la explicación de la modalidad polifónica en la España del tardío Renacimiento” *Itamar*, Rivera Mota, 2008.

¹² **Palau y Dulcet, Antonio.** *Manual del Librero Hispanoamericano*. Barcelona, 1957.

¹³ **León Tello, Francisco José.** *Estudios de la Historia de la Teoría Musical*. Madrid: CSIC, Instituto Español de Musicología, 1962.

¹⁴ **Rubio Gonzalez, Lorenzo (introducción, edición y notas).** *Las obras de Jerónimo de Lomas Cantoral*. Institución Cultural Simancas: Valladolid, 1980.

¹⁵ **Alonso, Narciso.** *Noticias de una corte literaria*. Valladolid, 1906; **Alonso, N.** *Miscelánea Vallisoletana*. Valladolid, 1921

¹⁶ **Anglés, Higinio.** “El Archivo Musical de la Catedral de Valladolid”, *Anuario Musical*, III, 1948. pp. 59 – 108.

BIOGRAFÍA

La figura de Francisco de Montanos, poeta, compositor y tratadista musical, se circunscribe a los últimos setenta y cinco años del siglo XVI. Sin embargo, la imagen de este polifacético hombre ha llegado hasta nosotros de manera parcial, a través de informaciones excesivamente fragmentarias y confusas, debido sin duda a la escasez de fuentes, tanto poéticas como musicales, que verifiquen la valía y el talento de nuestro protagonista. Sobre su faceta como poeta, las *Obras* de Jerónimo de Lomas Cantoral (Valladolid, 1542 – ca. 1600), tres libros publicados en 1578 dedicados a Juan de Zúñiga, nos muestran, hasta el momento presente, el único ejemplo poético de Francisco de Montanos que ha llegado hasta nuestros días. Según Narciso Alonso, tanto Lomas Cantoral como Montanos pertenecieron a un grupo de artistas seguidores e imitadores de la estética de Garcilaso de la Vega, cuyo núcleo principal se encontraba en Valladolid¹⁷. Concretamente, Lomas Cantoral era uno de los más respetados, siendo ensalzado por Cervantes en su *Canto a Calíope*¹⁸. El poeta incluyó en su *Obra* dos poemas de Francisco de Montanos: el primero de ellos es un soneto inserto tras la dedicatoria, a modo de elogio hacia el autor y su obra:

DE FRANCISCO DE MONTANOS AL LECTOR

En medio del deleite que te ofrece,
sabio lector, este vergel, do vive
y siente cualquier planta, y do recibe
Amor un nuevo ser que le enriquece;

en medio desta selva, do florece
perpetua primavera, y do revive
todo gentil espíritu y concibe
aquello que con muerte no perece,

¹⁷ **Alonso, Narciso.** *Noticias de una corte literaria.* Valladolid, 1906. De este grupo, podemos destacar a Luis Salado de Otalora, Francisco de Cepeda, Cristobal de Mendoza, Damasio de Frías o Hernando de Acuña, además de los propios Lomas Cantoral y Montanos.

¹⁸ **Cervantes, Miguel de.** *Canto a Calíope y otros poemas.* **Jenaro Talens [ed]** Madrid: Biblioteca Nueva, 2001. p. 113: “Si vuestras obras son tan estimadas, / famoso Cantoral, en toda parte, / serán mis alabanzas excusadas, / si en nuevo modo no os alabo y arte. / Con las palabras más calificadas, / con cuanto ingenio del cielo en mí reparte, / os admiro y alabo aquí callando / y llego do llegar no puedo hablando.”

fruto tal hallarás y tan süave,
que dél gustando se levanta el alma,
aunque presa, ligera a mejor vida.

Fruto que a la mortal, terrena y grave
parte sustenta en voz esclarecida,
y la corona de laurel y palma.¹⁹

Por otro lado, el segundo poema de Montanos incluido es un soneto que el compositor escribió a Cantoral para que aprobara una obra de su autoría:

Si de nuestra amistad el celo santo,
quen nuestras almas ley pone y respira
con arte tal, que es una la que aspira,
uno su bien, su mal, su risa o llanto

no me obligara, Melibeo, a tanto,
temiera de mi ingenio, do no inspira
Apolo cosa con su dulce lira,
la impropiedad mostraros de su canto.

Pero pues esta unión y yugo nuestro
seguridad promete, que os dé quiero
esto de sí mi musa endurecida:

leedlo y corregidlo, pues es vuestro,
de suerte que ello cobre ser y vida,
y nombre vos de amigo verdadero.²⁰

¹⁹ **Rubio González, Lorenzo.** *La Obra de Jerónimo de Lomas Cantoral.* Institución General Simancas: Valladolid, 1980 pp. 61 – 62.

²⁰ *Ibidem.* pp. 319

La respuesta de Jerónimo de Lomas Cantoral no se hizo esperar, mostrando en ella la admiración que profesaba al compositor:

El rico don, el lazo estrecho, en cuanto
Amor hiere con dorada vira,
celebraré de nuestra fe, que admira,
y del ingenio vuestro, que da espanto.

Que pues en virtud d[e] éste me levanto
al mundo que, cual yo, en vos se mira,
el lauro espero, que al soberbio aíra,
de victoriosa palma y rojo acanto.

Entonces esta yedra, que aquí nuestro
plantada a vuestra sombra y sostenida,
sin al tiempo temer breve y ligero,

aunque pequeña, con agüero diestro
eterna crecerá verde y unida
en este puro amor firme y entero.²¹

El tercer libro de la misma publicación contiene, además, un extenso poema de Lomas Cantoral dedicado a Montanos, con motivo de la muerte de la madre de éste. Se trata de una elegía, escrita en tercetos encadenados y sin gran valor poético que, no obstante, muestra la amistad que unía a Lomas con Montanos²². Por desgracia, desconocemos qué clase de obra envió Montanos para que su amigo leyera y corrigiera: la mención a Apolo nos puede llevar a pensar en una obra poética. Sin embargo, el primer verso del último terceto nos sugiere otra hipótesis²³: tal vez se tratara de una obra musical que parte de un texto de su amigo, es decir, un madrigal en castellano escrito a partir de un poema de Cantoral.

²¹ **Rubio González, Lorenzo.** *La Obra de Jerónimo de Lomas Cantoral.* Institución General Simancas: Valladolid, 1980. pp. 319 - 320

²² *Ibidem.* pp. 242 - 248

²³ “leedlo y corregidlo, pues es vuestro”

Al igual que la anterior semblanza del Montanos poeta, la imagen del Montanos compositor resulta demasiado brumosa y sesgada por la falta de fuentes: únicamente se conservan dos motetes íntegros, *O Domine Jesu Christe e Interveniat pro nobis*, localizados en el Códice de la Parroquia de Santiago de Valladolid. El Manuscrito 18 de la Catedral de la misma ciudad contiene treinta y cuatro obras de su autoría. Sin embargo, sólo ha llegado hasta nuestros días el librete que contiene la voz de Bassus. Otras obras desaparecidas son una serie de madrigales, de los cuales únicamente se ha encontrado la licencia de impresión, del año 1565. Además, se sabe de la existencia de cinco himnos compuestos por Montanos incluidos en un manuscrito hecho *ex profeso* para la Colegiata de San Luis de Villagarcía de Campos, que actualmente se encuentra en paradero desconocido²⁴. Lógicamente, dada su extensa trayectoria como maestro de capilla, cabe suponer un número mucho mayor de composiciones, actualmente perdidas.

Sin ningún género de dudas, su faceta más conocida es la de teórico musical. El *Arte de Musica theorica y pratica* se imprimió en Valladolid, en el año 1592, y desde el mismo momento de su publicación se erigió como uno de los tratados musicales más exitosos de la época, diferenciándose de otros tratados de carácter más especulativo por su sentido eminentemente práctico. Careciendo de datos biográficos que arrojen luz sobre la – hasta la fecha – oscura biografía de Francisco de Montanos, todas las facetas descritas – un hombre que se movía tanto en el ámbito religioso (como sacerdote y maestro de capilla) como en el ambiente secular (poeta, compositor de música profana y teórico musical de primer nivel) – nos ayudan a perfilar los trazos de un humanista versátil, conocedor y creador de la cultura del momento, que esperamos que futuras investigaciones puedan esclarecer en mayor medida.

A falta de un documento concreto que determine de manera fehaciente su fecha de nacimiento, el mejor indicio para ofrecer una cronología aproximada nos lo otorga el propio compositor, en su relevante tratado: “la practica bien se me puede fiar a treynta y seys años de Maestro de Capilla”²⁵. Siendo la datación de la licencia para la impresión de dicho tratado el “treze de Iunio de mil y quinientos y ochenta y siete años”, parece,

²⁴ **López - Calo, José.** *Música y culto en la iglesia de Villagarcía de Campos. Separata de Doña Magdalena de Ulloa, mujer de Luis Quijada. 1598 – 1998. Una mujer de Villagarcía de Campos.* Valladolid: Diputación de Valladolid, pp 193 – 258.

²⁵ **Montanos, Francisco de.** *Arte de Musica theorica y pratica.* Diego Fernandez de Cordova y Obiedo. Valladolid, 1592. Libro VI, F. 51 v.

por tanto, que Montanos nació en torno al año 1530, llegando a ser maestro de capilla hacia 1551, contando con veinte o veintiún años²⁶.

También su procedencia y educación permanecen como incógnitas sin resolver. Habitualmente se acepta que Montanos fue oriundo de Valladolid, aunque no hay pruebas que afirmen tal conjetura con rotundidad²⁷. Cediendo a esta elucubración y siguiendo la información que nos aporta el tratado, podemos lanzar una interesante hipótesis, que en cierta medida podría dar respuesta al enigma abierto sobre la educación del compositor: según se deduce en el elocuente poema que Alonso Berra le dedica a Montanos en su tratado, el compositor pertenecía a una familia ilustre, cuya excelencia se había forjado a través de las armas²⁸:

El antiguo blasón, digna excelencia
del nombre y de la casa de Montanos,
con los Bermúdez, Pregos y Sylvanos,
en quien está su clara descendencia
por vos en todo el mundo,
será pues sin segundo,
de su raíz tal fruto ha procreado
ellos por armas, vos por sciencia y arte
dexáis eterno nombre en toda parte.²⁹

De nuevo en el tratado, nos encontramos con otro indicio: Montanos afirma haber trabajado durante mucho tiempo para la casa de Fernando de Castro, VI conde de Lemos – “tantos años de servicio en su casa”³⁰ –. Pero, ¿se refería el compositor a la

²⁶ **Montanos, Francisco de.** *Arte de Musica theorica y pratica.* Diego Fernandez de Cordova y Obiedo. Valladolid, 1592. Libro I, F. 2 r.

²⁷ Seguramente tal afirmación se basa, además de en la relación de amistad con Lomas Cantoral, en la siguiente transcripción, contenida en **Alonso Cortés, Narciso.** *Noticias de una corte literaria.* Valladolid: Ayuntamiento. 2003 [1906], que vendría a demostrar que la residencia familiar de los Montano se encontraba en Valladolid:

“Francisco – en 26 de junio año de 1594 Baptice a francisco hijo de marçelo de montanos y hursola de napoles su mujer fueron padrinos el doctor phelipe baca de Santiago y Juana Sanchez y por verdad lo firme. El Doctor Diego Gomez” (Parroquia del Salvador, libro 2º de bautismos, f. 187 [hoy en el Archivo Diocesano de Valladolid])

²⁸ Quizá futuras investigaciones puedan barajar, con pruebas que refuten mi mera intuición, la hipótesis de una relación de Francisco de Montanos con la casa nobiliaria gallega de Montaos, familia en la que los apellidos Prego y Bermúdez son habituales y que, por otro lado, tenían contacto con la familia de Lemos, mecenas del compositor.

²⁹ *Ibidem.* Libro VI, F. 27 v.

³⁰ *Ibidem.* Libro I, F. 3 v

casa de Fernando de Castro en particular, o a la casa del condado de Lemos en general? Analicemos ambas opciones en función a la información que disponemos: la dedicatoria del tratado se dirigía al citado VI Conde de Lemos, III Marqués de Sarriá, II Conde de Andrade y IV Conde de Villalba. Sin embargo, en el año en el que se concede a Montanos la licencia de impresión (1587), el V Conde, Pedro de Castro, aún estaba vivo. ¿Significa esto que el compositor cambió la dedicatoria del tratado cuando murió el V Conde en 1590, cometiendo así una ilegalidad? Todo parece indicar que así fue³¹. Este hecho puede ilustrar dos opciones interesantes: por una parte, quizá Montanos estuviera sirviendo al V Conde, y modificó su dedicatoria con el objetivo de ganarse el favor del VI Conde y conseguir de tal modo la esperada retribución económica del Conde vivo; por otra, puede que Montanos no estuviera sirviendo a la casa de Lemos, sino a la casa de Fernando Ruiz de Castro en particular, antes de que se estableciera como VI Conde de Lemos en 1590. No cabe duda de que ambas opciones están íntimamente relacionadas, pero cada una de ellas en particular nos ofrecen matices y detalles interesantes, que es conveniente analizar.

Comencemos examinando la primera opción: la historia de los Lemos en el siglo XVI comenzó precisamente en Valladolid, ya que Beatriz de Castro, la III Condesa, allí residía. Era, según dicen, una mujer hermosa y de gran carácter que tuvo litigios incluso con su primogénito, Fernando Ruiz de Castro, que se erigiría tardíamente (Beatriz muere en 1570) como IV Conde de Lemos. Nacido en 1505 y llamado Marqués de Sarriá hasta la muerte de su madre, acompañó a Carlos V en su campaña en Italia y Argel, era miembro del Consejo de Estado y fue nombrado Embajador en Roma en el año 1555. Posteriormente, fue elegido mayordomo mayor de la princesa Juana (hermana de Felipe II y madre del rey Sebastián de Portugal), que en aquel preciso momento actuaba como regente de España, debido a la ausencia tanto del emperador como de su hermano. Sabemos que Juana era, además, una gran amante de la música. Todo ello indica que el IV Conde fue un hombre destacado en el ambiente cortesano. Su hijo, Pedro de Castro (V Conde de Lemos en el año 1575) nació en 1524 y se crio, gracias a la posición paterna, cercano a la casa castellana del emperador.

³¹ Cabe recordar que, a pesar de que la licencia se otorga en 1587, el tratado no sale publicado hasta 1592.

Dada su tradición de “hombres de armas”, los Montanos podrían haber servido a la casa de Lemos como tales, por lo que no podemos desdeñar la hipótesis de que Francisco de Montanos se educara en un ambiente muy cercano a la Corte³². Además, en una fecha tan temprana como 1565, y recordemos que ejercía como maestro de capilla desde 1551 aproximadamente, recibe licencia para imprimir “... quatro libros de musica de letras españolas intitulados madri[g]ales...”. Lamentablemente no se conservan los madrigales, pero está claro que la práctica de componer madrigales estaba ligada a un contexto más cortesano que eclesiástico, y además era un género muy apropiado para una casa como la de Lemos, tan italianizante en aquellos momentos. Por otro lado, Montanos demostraba tener una polifacética cultura: en su exitoso tratado demuestra conocer a los compositores más relevantes de su tiempo – no sólo a Palestrina, sino a creadores más innovadores como Phinot o Lasso –; también cita a tratadistas y artistas del humanismo o recuperados por la corriente humanista, como Quintiliano, Petrarca, Aristóteles, Gaffurio... entre muchos otros: una formación que únicamente podía ser adquirida en un ambiente humanista, culturalmente elevado. Además, sabemos que en la casa de Lemos, en las diferentes épocas, existió música (y, en concreto, madrigales): en 1571 el IV Conde contrató por 3.208 maravedíes al año a un cantor contralto y un contrabajo³³. Ese mismo año, pagó al cantor Jerónimo de Torres 442 maravedíes por cantar madrigales. Un año después, regaló a Antonio Álvarez, su vihuelista, dos camisas. Seguramente, los madrigales de Francisco de Montanos – entre otros – sonarían en la casa de Lemos³⁴.

Por otro lado, si esta opción fuera la correcta quizá ayudaría a explicar por qué Montanos quiso acceder, en el año 1581, al puesto de maestro de capilla de la Catedral de Santiago de Compostela: dada la tendencia de Pedro Ruiz de Castro, V Conde de Lemos, a gobernar sus posesiones desde Galicia (participó en la jornada de Portugal y

³² Los Lemos destacaban más por prestar “ayuda armada” cuando la requerían los monarcas, que por su situación económica, que de no ser por unas uniones matrimoniales bien “planeadas”, no sería especialmente boyante. Para más información, resulta indispensable consultar **Enciso Alonso – Muñumer, Isabel**. *Linaje, poder y cultura. El virreinato de Nápoles a comienzos del XVII*. Pedro Fernández de Castro, VII Conde de Lemos. Tesis Doctoral, Madrid, 2002

³³ **AHPV**. 453 [Página 184]

³⁴ Se podría incluso especular con un posible viaje del compositor a Italia, acompañando al futuro IV Conde de Lemos (por entonces, Marqués de Sarriá) a Roma, entre 1555 y 1556. Sin duda, el contenido de su tratado apunta hacia esta posibilidad.

en la defensa de las costas gallegas, por ejemplo), posiblemente el compositor quiso – además de un buen puesto como maestro de capilla – estar más cerca de su “mecenas”³⁵.

Por último, debemos matizar que esta opción no es excluyente de la segunda, sino que ambas se complementan: si Montanos trabajó para la casa de Lemos en general, posiblemente ocuparía una capellanía adscrita a alguna de las Iglesias de Valladolid y, en función de lo que la familia necesitara, él componía. Por tanto, aunque aún no trabajara para el futuro VI Conde, pero sí para la casa de Lemos, es muy posible que creara, como capellán de la familia, la música para su boda con Catalina de Zuñiga.

Pasemos ahora a la segunda de las opciones: que Montanos hubiera servido, de manera específica, a Fernando de Castro, con anterioridad a erigirse como VI Conde de Lemos en 1590. Si fuera así, ¿en qué momento empezó a trabajar para él? (No olvidemos que el compositor asegura haber estado muchos años al servicio de su casa, autodenominándose “capellán y siervo suyo”). El VI Conde nace en Cuéllar (Segovia) en 1548, por lo que tendría sólo tres años cuando Montanos comenzó a trabajar como maestro de capilla, y únicamente diecisiete cuando intenta publicar sus madrigales. Posiblemente, aunque estuviera aun ejerciendo el magisterio de la capilla de la Iglesia Mayor de Valladolid, no es de extrañar que empezara a trabajar para el futuro conde en la importante boda celebrada entre Fernando de Castro y Catalina de Zúñiga, nieta de San Francisco de Borja, seguramente el noble culto por excelencia y confesor de Juana de Austria. Fue una ceremonia por poderes, celebrada en Valladolid el veintiocho de Noviembre de 1574, siendo el padrino Juan de Austria y en la que se dio cita lo más granado de la nobleza. Comenzaba en ese momento una carrera no exenta de altibajos, pero que culminó con su nombramiento como virrey de Nápoles (1599 – 1601). Tres años después de casarse Fernando inició su andadura en la Corte, cuando Felipe II le encomienda la misión de viajar a Portugal en calidad de embajador extraordinario, para expresar las condolencias del monarca por la muerte de la infanta María. En su encuentro con el rey Sebastián, Fernando, con veintinueve años, hizo alarde de su educación nobiliaria, en la que las armas y las letras eran de una importancia fundamental. Si Montanos trabajara para él en aquella época, es probable que estuviera presente en el viaje, dada su categoría como compositor y hombre de letras (era el año 1577, poco después de que el compositor abandonara su puesto en la Colegiata – futura

³⁵ López – Calo, José. *La música en la Catedral de Santiago. Vol. 7: el siglo XVI*. La Coruña: Diputación Provincial, 1997. pp. 339 – 354.

Catedral – de Valladolid). Debemos recordar que, en la Corte portuguesa, entre los años 1574 y 1578 se encontraba Miguel de Fuenllana, por lo que incluso podemos contemplar un encuentro entre los dos maestros. Más improbable sería un viaje a Italia en el año 1600: en marzo de dicho año, el Conde acude como embajador a Roma (meses después de ser nombrado virrey de Nápoles): existe una detallada descripción de su estancia en la capital italiana donde la música estuvo muy presente. Sin embargo, Montanos contaba con una edad muy avanzada para iniciar dicho viaje, e incluso es posible que hubiera fallecido ya.³⁶

Responder preguntas no es una condición o una intención *sine qua non* de este trabajo: el principal propósito es, utilizando la información disponible, plantear hipótesis razonables que puedan resultar sugerentes para posibles futuros estudios. Barajar tantas posibilidades, tan diferentes entre sí, es precisamente una de las cuestiones que hacen apasionante este trabajo.

Tanteadas las teorías, hablemos ahora de los datos fehacientes que tenemos de este maestro, un hombre – como hemos podido comprobar – versátil, culto... un verdadero hombre renacentista. Como ya he comentado, la primera noticia que tenemos sobre Montanos es su puesto como maestro de capilla en la Colegiata de Toro, entre los 1562 y 1564³⁷.

Su llegada a la Catedral de Valladolid se produjo, de manera oficial, el veinticuatro de Septiembre de 1564, cobrando media ración, la mitad de la cual era pagada por la Fábrica y la otra mitad, por la Mesa Capitular³⁸. En principio, parece que ejerce el cargo junto a Valderas (sustituyendo a Juan Navarro, que abandonó el magisterio en Valladolid para irse a Ávila) y, más adelante, después del breve magisterio – apenas dos meses – de Martín de Salinas. Por el tiempo servido este año se le paga 6115 maravedíes³⁹.

³⁶ **Enciso Alonso – Muñumer, Isabel.** *Linaje, poder y cultura. El virreinato de Nápoles a comienzos del XVII.* Pedro Fernández de Castro, VII Conde de Lemos. Tesis Doctoral, Madrid, 2002

³⁷ **Luis Iglesias, Alejandro.** *La música policoral de Alonso de Tejada.* Zamora, Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo, 1987, pp. 333 – 335.

³⁸ “a veynte e quatro de septiembre de 1564 se recibió al M^o de Capilla con una media racion, la que lo ha de ganar como lo gana un medio racionero, e la meytad a de pagar la mesa Capitular e la meytad la Fabrica” (ACV, 24 – IX – 1564)

³⁹ Las equivalencias monetarias de la época eran las siguientes:

34 maravedíes = 1 real

11 reales = 1 ducado

Dos años después, en 1566, Montanos solicita un aumento de salario, ascenso que consiguió “vista su necesidad y servicio bueno”, tasado en 10000 maravedíes⁴⁰. En 1567 recibe un salario de Fábrica de 23901 maravedíes. El once de octubre de 1568, el Cabildo le proporciona una casa, situada en la plaza de Santa María (actual plaza de la Universidad) hasta que se arregle el aposento en el que estaba en la Iglesia⁴¹. Se dice que la casa está mal trazada y el arreglo lo deben costear a partes iguales la Fábrica y el Cabildo. Para obtener el papel de las ensaladas de 1568, la Fábrica le otorga al compositor cuatro ducados – dos en Navidad y dos en el octavario del Corpus, como es costumbre –.

En 1569, además de recibir los habituales cuatro ducados con los que debía adquirir el papel para las ensaladas, Montanos paga a la Fábrica dieciséis reales por un poco de madera para su casa. El siete de abril de 1570 se prohíbe que los músicos vayan a “hazer offiçio publico” a otra iglesia sin maestro de capilla⁴². Es decir: deben ir siempre juntos, como capilla, bajo multa de un ducado. La Fábrica le compra ese año unos corporales por cincuenta reales⁴³.

El ocho de junio de 1571 el Cabildo decide que Montanos debía impartir, una hora por la mañana y una hora por la tarde durante todos los días, lecciones de canto⁴⁴. La multa, por cada clase perdida, ascendía a un real. Tan sólo catorce días más tarde, el 22 de junio, comienzan a igualar el salario de Montanos al de los cantores⁴⁵.

Un año más tarde, el trece de junio de 1572, se le exime de la labor de cuidar a los niños del coro, lo que conlleva que le dejen de dar las cargas de trigo que se le otorgaban en aras de mantenerlos⁴⁶. Además, se le ordena que, a partir de San Juan, debe pagar su casa o arrendarla, igualando el salario de Montanos al de los cantores. De

⁴⁰ ACV, 22 – IV – 1566

⁴¹ ACV, 11 – X – 1568

⁴² ACV, 7 – IV – 1570

⁴³ “compre unos corporales del maestro de capilla en cincuenta reales” (ACV, 1570)

⁴⁴ “Los señores Prior y Cabildo, nemine discrepante, acordaron y mandaron que el Maestro de Capilla, cada un día dos horas, una a la mañana después de Misa y otra a la tarde, después de visperas de leccion de canto en la Clausura desta Iglesia, en publico, en facistol do cantes las dichas oras los 55 cantores capellanes y mozos desta Iglesia y extranjeros que quisieran cantar, y esto haga y cumpla cada día a las dichas oras, so pena de un real cada vez que faltare” (ACV, 8 – VI – 1571)

⁴⁵ “acordaron y mandaron que el maestro de Capilla por este año le corra el salario como le corría [h]asta aquí, y para el año venidero le mandaron dar los diez mil maravedises y pan y vino de su [quien]ta como a los demas cantores” (ACV, 22 – VI – 1571)

⁴⁶ “acordaron y mandaron que el maestro de capilla Montanos de oy en adelante no tenga en su casa ningún mozo de coro y que no lleve mas las cargas de trigo que por razón de tenellos se le dan, y que la casa en que vive la pague de San Juan en adelante o se arriende de manera que a el solamente aya que quedarle su salario a cada cantor” (ACV, 13 – VI – 1572)

tal modo, en los pagos de este año el compositor, aunque se le denomina maestro de capilla, figura entre los cantantes y cobra exactamente igual que ellos: 5000 maravedís. Sin embargo, al salario de Montanos hay que sumarle lo que le otorga el Cabildo, entre otras cosas⁴⁷. Exactamente igual sucede al año siguiente, 1573: recibe, como cantor, 5000 maravedís de Fábrica. Otros 5000 le otorgó el Cabildo y se especifica que es un pago que no incluye lo que más adelante se le da por su media ración⁴⁸.

El Cabildo se reúne el ocho de febrero de 1574 para decidir si Montanos debe pagar la casa en la que vive. Se acaba resolviendo que el compositor pague doce ducados por el tiempo que ha vivido en la casa de la plaza de Santa María: de los doce, seis ducados serán del bolsillo del propio Montanos, mientras la otra mitad la pagarán entre la Mesa Capitular y la Fábrica. Mientras no tenga ningún mozo a su cargo, deberá abonar los doce ducados completos⁴⁹.

El dos de abril de 1576 Montanos opta por abandonar el magisterio en la Iglesia Mayor de Valladolid. El comentario de las actas es escueto y parece mostrar cierto malestar generado por su marcha⁵⁰. Muchos años después, en su tratado, se autodefine como “Racionero de la Iglesia Mayor de Valladolid”⁵¹, por lo que se deduce que seguía obteniendo el beneficio que ganaba cuando era maestro de capilla. Los diez años siguientes los pasó, como él mismo dice, muy ocupado escribiendo su tratado, entre otras muchas labores que demoraron la aparición del mismo. ¿Qué actividades realizó? Hemos especulado, unas páginas atrás, sobre alguna posibilidad. La única noticia que tenemos de esos diez años entre el abandono de la Iglesia Mayor y la licencia del tratado

⁴⁷ "yten que dio tres mill maravedís que se cargaron a Salzedo, mayordomo, por la casa del maestro de capilla, y otros tantos perdió la messa porque la daba para mozos de choro, y a otro año cesa este partido porque no tiene mozos de choro; yten que dio diez y seis mill y dozientos y veinte y ocho maravedís de la mitad del salario de 1572 del maestro de capilla y otro tanto le dio el cabildo; yten que dio al mismo maestro de capilla çinco mill y quatroçientos y çinquenta y quatro maravedís, que [e]s la mitad del pan y vino que se dio al dicho Montanos, y esto es dándole en todo como a medio rraçonero, como lo paga el cabildo la mitad, y esto es sin los çinco mill de arriba, que se le dan de su salario sin los que le da el cabildo" (ACV, 1572)

⁴⁸ "yten se descargan tres ducados que tocan a la fabrica por la parte de la casa del maestro de capilla, y otros tantos dio el cabildo, son por vn año, hasta San Juan de 1573; yten se descargan çinco mill y quinientos y beinte y seis, que [e]s la mitad del pan y vino que se dio al maestro de capilla por salario, otro tanto le dio el cabildo, fue la de Gómez del Rrincón; yten se le descargan diez y siete mill y trezientos y quarenta y tres maravedís y medio, que [e]s la mitad de lo que se punctó al maestro de capilla, sin salario y pan y vino y casa, que está atrás, y otro tanto le dio el cabildo" (ACV, 1573)

⁴⁹ ACV, 8 – II – 1574

⁵⁰ “En 2 de abril 1576 se despidió Francisco de Montanos, Maestro de Capilla, y los dichos señores le ubieron por despedido” (ACV, 2 – IV – 1576)

⁵¹ **Montanos, Francisco de.** *Arte de Musica theorica y pratica*. Diego Fernandez de Cordova y Obiedo. 1592. Libro I, F. 3 v.

se da en el año 1581, cuando se presenta como candidato al puesto de maestro de capilla en la Catedral de Santiago de Compostela, magisterio que no consigue desempeñar.

A partir de 1588 reaparece de forma ocasional en la Iglesia Mayor de Valladolid, habitualmente como maestro de capilla suplente, mientras el puesto se encuentra vacante, por lo que parece evidente que nunca abandonó el ámbito eclesiástico –como él mismo afirma en su tratado, sirviendo como capellán de los Lemos⁵²–. Un año después (1589) se ordenó que se le otorgaran cuatrocientos reales por haber ejercido como maestro de capilla⁵³. Cinco años más adelante, el dieciocho de abril de 1594, participó como examinador de los maestros de capilla que se presentan al magisterio de la Iglesia Mayor (Juan de la Peña fue el elegido⁵⁴), trabajo por el cual se le otorgan, en junio, cien reales⁵⁵. El diecinueve de abril se le pagaron seis ducados por su trabajo durante la Cuaresma y la Semana Santa (al igual que el año anterior, 1593⁵⁶) y el seis de junio del mismo año, le concedieron cien reales por su labor como examinador⁵⁷. El veinte de febrero de 1595, Montanos (al que se le nombra como “ministro de coro”) abandonó formalmente la Catedral, ordenando el Cabildo que se le borre del libro de punto⁵⁸. A pesar de ello, volvió a ella para participar de nuevo como examinador para el magisterio de capilla el seis de agosto de 1595 (Martín Guerrero sería nombrado nuevo maestro⁵⁹), actividad por la cual recibió cuatro ducados⁶⁰. Es la última noticia que tenemos sobre Montanos. Sin embargo, no contamos con pruebas suficientes para afirmar que murió ese mismo año. La última vez que se nombra al compositor es en el año 1599, cuando la Fábrica paga al sacristán Alonso Martín doce reales por copiar las *Lamentaciones* de Montanos.

⁵² ACV, 14 – XII - 1588

⁵³ ACV, 2 – III – 1589

⁵⁴ AHN. Madrid, Clero. “A 18 de abril de 1594 abiendo cumplido los heditos del magisterio de capilla abiendo prolongado por quinze dias y estando presentes tres opositores el huno de Medinaceli y el otro de Segovia y el otro de Bitoria y estos señores mandaron que pareciesen en cabildo y delante de todo El cabildo pleno comparecieron y se hesaminaron en todo lo que el maestro Montanos les dio y abiendo benido tambien el maestro Juan de la Pena y el maestro Diego de Bucena y abiendo sido esaminados y pasado el tiempo estos se juntaron y eligieron al maestro Juan de la Pena de Toledo y señalaron de salario ducientos ducados los cinquenta en distribuciones” en **Diez, M^o Antonia**. “Aportación documental al estudio de la música en la Catedral de Valladolid” Separata de *Nassarre: Revista Aragonesa de Musicología*, VI, 2. 1990.

⁵⁵ ACV, 6 – VI – 1594

⁵⁶ ACV, 17 – IV – 1593 y ACV, 19 – IV – 1594

⁵⁷ ACV, 6 – VI – 1594

⁵⁸ ACV, 20 – II – 1595

⁵⁹ ACV, 3 – IX – 1595

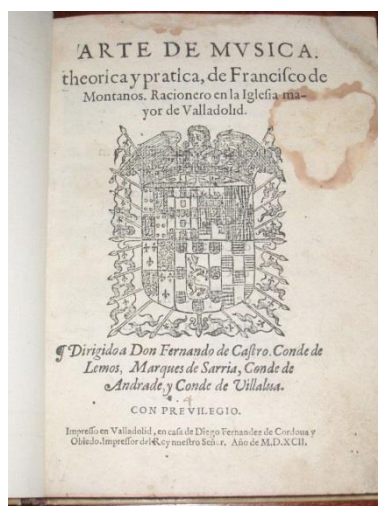
⁶⁰ ACV, 6 – X – 1595

EL TRATADO: *ARTE DE MUSICA THEORICA Y PRATICA* (1592)

Como ya hemos comentado en reiteradas ocasiones, la imagen de Francisco de Montanos ha llegado hasta nosotros de manera parcial y sesgada. Sin embargo, seguramente su faceta más conocida y estudiada sea la de teórico musical. Impreso en Valladolid por Diego Fernández de Córdoba y Oviedo en el año 1592, se trata de un escrito extenso, compuesto por seis libros:

- 1-. *Arte de Canto Llano*
- 2-. *Canto de Órgano*
- 3-. *Contrapunto*
- 4-. *Compostura*
- 5-. *Proporciones*
- 6-. *Lugares Comunes*

Fue un tratado verdaderamente exitoso y relevante en su tiempo⁶¹. Concretamente el primer libro, *Arte de Canto Llano*, gozó de una aceptación masiva tanto en su época como en posteriores, como demuestran las múltiples reediciones⁶²:



Ilus. 1 – *Arte de musica theorica y pratica* (1592)

⁶¹ **Aizpurúa, Pedro.** “El Vallisoletano Francisco de Montanos (s. XVI), Teórico Musical y Polifonista”. *Revista de Musicología*. vol. 6, Nº 1/2, (Enero / Diciembre), 1983. pp. 109 - 120

⁶² Se llevaron a cabo, al menos, trece reimpressiones del primer libro durante un lapso de tiempo de poco más de 150 años.

Tabla 1 – *Reediciones del tratado*

LIBRO	LUGAR	AÑO
<i>Arte de musica theorica y pratica</i>	Valladolid	1598
<i>Arte de Canto Llano</i>	Salamanca	1610
<i>Arte de Canto Llano</i>	Salamanca	1625
<i>Arte de Canto Llano</i>	Zaragoza	1640
<i>Arte de Canto Llano</i>	Madrid	1648 ⁶³
<i>Arte de Canto Llano</i>	Zaragoza	1665
<i>Arte de Canto Llano</i>	Zaragoza	1670
<i>Arte de Canto Llano</i>	Madrid	1693
<i>Arte de Canto Llano</i>	Madrid	1705 ⁶⁴
<i>Arte de Canto Llano</i>	Madrid	1712
<i>Arte de Canto Llano</i>	Madrid	1728 ⁶⁵
<i>Arte de Canto Llano</i>	Madrid	1734
<i>Arte de Canto Llano</i>	Zaragoza	1756

A pesar del título, las explicaciones especulativas son escuetas, reduciéndose básicamente a comentarios no excesivamente extensos sobre algunas generalidades en la introducción, sobre la notación mensural, el contrapunto, o sobre los intervalos y los géneros presentes en el quinto libro (dedicado a las *Proporciones*). Sin duda, la originalidad y la importancia del tratado de Montanos residen en que se trata de un conjunto de escritos eminentemente prácticos, con una cantidad de ejemplos musicales fuera de lo común en escritos teóricos de la época⁶⁶.

Esta razón nos lleva a pensar en dos cuestiones interesantes: la primera de ellas es que Montanos, lógicamente sabedor del carácter práctico de su tratado, trata de

⁶³ Edición ampliada por Sebastián López Velasco, maestro de capilla de las Descalzas.

⁶⁴ Corregido y ampliado con *Arte de Organo* y motetes de José Torres.

⁶⁵ Nuevamente ampliado por José Torres.

⁶⁶ Para conocer mejor el tratado, sin duda resultan fundamentales dos estudios concretos: el primero de ellos comenta y compara el escrito teórico con otros de la época; el segundo es una traducción al inglés con unos breves comentarios biográficos.

León Tello, Francisco José. *Estudios de la Historia de la Teoría Musical*. Madrid: CSIC, Instituto Español de Musicología, 1962.

Urquhart, Dan Murdock. *Francisco de Montañón's Arte de musica theorica y pratica : a translation and commentary (volumes one and two)* Ph. D. diss, Eastman School Of Music: Rochester, 1969.

validarse en el campo teórico a través de sus numerosas lecturas, es decir, del conocimiento de los tratados, escritos y obras musicales más relevantes tanto de su tiempo como de períodos anteriores: “(...) he compuesto estos seis tratados trabajando en ver muchos autores, y en especular razones que digan el significado de lo que se pretende con la brevedad y exemplos necesarios”⁶⁷.

Por otro lado, el pragmatismo de su tratado nos lleva a reflexionar sobre otro asunto, a menudo olvidado en los estudios sobre los maestros de capilla: su función didáctica. Habitualmente dichos estudios se centran en la faceta del maestro de capilla que, a día de hoy, consideramos más relevante y, sin duda, la más factible a la hora de realizar un estudio: la de compositor. Sin embargo, no era éste el único cometido que debían llevar a cabo los maestros del siglo XVI. Como hemos comprobado en el apartado dedicado a la biografía de Montanos, el maestro de capilla debía también enseñar y dirigir música⁶⁸. Sin duda, la importancia de las tres obligaciones estaría mucho más pareja, más igualada, de lo que podríamos pensar por los actuales estudios. *Arte de música theorica y pratica* podría ser, de tal modo, el reflejo del Montanos profesor de música, más centrado en la práctica que en la teoría.

Tras la licencia y la habitual dedicatoria, ya comentadas en apartados anteriores, el grueso del tratado comienza con una carta de Montanos a los maestros de capilla y músicos doctos, donde ya explica su motivación principal para escribir el tratado:

(...) me mouio a esto la falta grande que he visto en muchos que professan la musica. Y aunque es verdad que componen de buena fuerte, y echan vna tercera y quarta voz, y hacen otras cosas sobre el libro, llegado a preguntarles raçon de alguna cosa de lo que saben responden que saben lo que se vsa.⁶⁹

Montanos hace referencia así a los músicos que han adquirido la técnica compositiva mediante la experiencia, y no mediante el conocimiento de los fundamentos musicales.

El primero de los libros del tratado (y como hemos comprobado, el más exitoso) *Arte de Canto Llano*, comienza con un *Discurso de diversas maneras de hacer música*.

⁶⁷ **Montanos, Francisco de.** *Arte de Musica theorica y pratica*. Diego Fernandez de Cordova y Obiedo. Valladolid, 1592. f.6 r

⁶⁸ Vid. c. 33

⁶⁹ Ibid. f. 5v

En dicho discurso, Montanos divide a la música en tres aspectos: el equivalente del canto llano sería la harmónica, la métrica o mensural lo asemeja al canto de órgano, mientras que rítmica es equivalente a compostura, es decir, a la composición y el contrapunto. Al concluir su discurso, Montanos nos otorga una elocuente muestra de su actitud didáctica y práctica: “La gente moça, y los no latinos no se detengan ni ocupen mucho con diffiniciones, sino passen lo demás, y a su tiempo las verán los que quisieren dar raçon de lo que saben”⁷⁰. Su comentario implica que los principiantes en el arte de la música no deben prestar excesiva atención a las definiciones hasta que comprendan su verdadero significado, conocimiento que alcanzarán mediante la práctica. Seguidamente, Montanos nos presenta la mano guidoniana, es decir, el sistema de solmisación, de un modo tradicional, comentando algunas cuestiones fundamentales como las diferentes claves, los modos, las mudanzas, usos excepcionales de las alteraciones e incluso habla muy brevemente sobre el tactus. A pesar de que, seguramente, sea el menos “original” de los seis libros que forman el tratado, expone de forma clara y concisa conceptos básicos de la música de la época. Por otro lado, al separar los conceptos fundamentales en diferentes apartados, está mostrando de nuevo su afán didáctico, tratando los diferentes elementos musicales por separado.

El segundo libro, titulado *Canto de Órgano*, comienza con la descripción de las figuras y sus respectivos silencios. Es especialmente interesante la concisa descripción rítmica que hace de la medida binaria – la más utilizada según Montanos – a través de ejemplos específicos para cada una de las figuras características del *tempus imperfectum*: semibreve, mínima, semibreve con puntillo, mínima con puntillo y semimínima. Sorprendentemente, Montanos interrumpe su “discurso rítmico” para comentar las mudanzas (cambios de hexacordo) y, muy escuetamente, la colocación del texto: deberá ser colocado en notas largas, y no en semínimas salvo caso de necesidad, a fin de facilitar la comprensión del mismo. Si el estudio de Montanos sobre *tempus imperfectum* era concreto y exhaustivo, sus afirmaciones sobre el *tempus perfectum* – concretamente, las definiciones de *modus*, *tempus* y *prolatio* – son más confusas: las prolações se ven relacionadas con el signo que las determina, y no a las relaciones entre las figuras – “el tiempo es un círculo perfecto en el qual es perfecto el breve”; “prolación es un punto dentro de algún tiempo por el qual es el semibreve perfecto”⁷¹ –

⁷⁰ Montanos, Francisco de. *Arte de Musica theorica y pratica*. Diego Fernandez de Cordova y Obiedo. Valladolid, 1592. Libro I, f. 10

⁷¹ Ibid. Libro II, f. 8v

olvidándose en sus definiciones de la imperfección. Sin duda, este hecho es un reflejo de la práctica contemporánea, ya que la *prolatio maior* va cayendo progresivamente en desuso desde el siglo XV.

La composición propiamente dicha hace su aparición en el tercer apartado de su tratado, que versa sobre *Contrapunto*. Sin embargo, y como es habitual en Montanos, no se centra en proporcionar una serie de reglas estereotipadas, sino ejemplos prácticos que tratan de explicar y ejemplificar las técnicas compositivas. De nuevo, el músico práctico gana al teórico. Su exposición comienza con los intervalos utilizados en el contrapunto: “unisonus, tercera, quinta, sexta, octava, décima, docena, trecena, quincena, diecinoventa y veintena”⁷². Los cuatro primeros son simples; las cuatro siguientes son compuestas y las tres últimas son sobrecompuestas. Tras este inicio, en el que también habla sobre cuestiones de consonancia y disonancia, Montanos pasa a definir los tipos de contrapunto: el primero es el contrapunto nota contra nota, en el que prohíbe el uso de sextas al inicio y en el final (es decir, no consonancias imperfectas). El segundo es el contrapunto de dos notas contra una, mientras el tercero son cuatro o más notas contra una del cantus firmus. En este caso, la primera nota de los grupos debe ser consonante, mientras el resto puede ser disonante. Nuevamente, la cantidad de ejemplos es ingente, discutiendo diferentes tipos de cadencias, sobre la imitación e incluso ofreciendo una explicación estética sobre el uso de la disonancia, apelando a la variedad y al mayor disfrute cuando llega la consonancia. Montanos muestra las bondades de la variedad y de la acertada mezcla de consonancia y disonancia con un elocuente símil culinario: “(...) así como para templar el guisado que lleva mucho dulce, con lo qual podra no dar gusto le echan vn poco de agrio, y lo vno y otro mezclados hacen el mangar sabroso”⁷³.

El cuarto libro también habla de composición, o como Montanos lo denomina, *De Compostura*. En la introducción del mismo se halla un pasaje que se ha convertido en indispensable a la hora de hablar de *Arte de musica theorica y pratica*:

Para ser buena compostura, ha de tener las partes siguientes, Buena consonancia, buen ayre, diuersidad de passos, imitacion bien puesta, que cada boz cante bien passos sabrosos y la parte mas esencial hazer lo que la letra pide, alegre

⁷² Montanos, Francisco de. *Arte de Musica theorica y pratica*. Diego Fernandez de Cordova y Obiedo. Valladolid, 1592. Libro III, f. 3r.

⁷³ Ibid. Libro III, f. 13v

o triste, grave o ligera, lexos o cerca, humilde o levantada... para levantar a consideración los animos de los oyentes.⁷⁴

(Montanos, Libro IV, f. 27)

Sin duda, es un pasaje que resume lo que es el pensamiento estético del compositor: la variedad, la imitación y la fidelidad y el entendimiento del texto – no podemos olvidar que el tratado se publica años después del Concilio de Trento, donde la comprensión del texto fue uno de los temas fundamentales concernientes a la música –.

Tras la introducción, Montanos comienza analizando los tipos de cadencias en los diferentes modos, distinguiendo entre cadencias finales, secundarias y, en algunos modos, intermedias:

Tabla 2 – *Tipos de cadencias según Arte de musica theorica y pratica*

MODOS	FINAL	SECUNDARIA	INTERMEDIA
I	Re	La	
II	Re	La	Fa
III	Mi	Do	La
IV	Mi	La	Sol
V	Fa	Do	
VI	Fa	Do	La
VII	Sol	Re	
VIII	Sol	Do	

El resto de *De Compostura* se centra en proporcionar ejemplos de composiciones canónicas a dos, tres y cuatro voces, explicando lacónicamente las prohibiciones en cada uno de los tipos. Más adelante, comenta algunos estilos compositivos menos estrictos, a tres y cuatro voces. Tanto *De Compostura* como el anterior libro, *Contrapunto*, nos proveen las pautas y los rudimentos compositivos necesarios que debía conocer un compositor del siglo XVI. Las explicaciones son claras y los ejemplos excepcionales, tanto que otro de los grandes teóricos de finales de siglo, Pietro Cerone,

⁷⁴ Montanos, Francisco de. *Arte de Musica theorica y pratica*. Diego Fernandez de Cordova y Obiedo. Valladolid, 1592. Libro IV, f. 27r y 27v

en su celeberrimo escrito *El Melopeo y Maestro* (1613) hace un uso intensivo de los mismos.

El penúltimo libro (*De Proportione*) se ocupa de lo que posiblemente sea la parte más compleja de la música renacentista (como el propio Montanos asegura): el uso de las proporciones. La explicación comienza con una introducción en la que se distinguen varios tipos de proporciones (aritmética, geométrica, estereométrica), para lo cual Montanos se sirve de multitud de citas de otros teóricos relevantes, como Gaffurio. Se distingue de manera sucinta entre las proporciones continua y discreta, así como la igual y desigual (inigual en Montanos). Esta última se encuentra dividida en cinco especies: *multiplex*, *super particularis*, *super partiens*, *multiplex super particularis* y *multiplex super partiens*. Cada una de estas especies se encuentra definida tanto verbalmente como con ejemplos musicales, centrándose en las *proportio dupla*, *tripla* y *quadrupla*. Después de comentar las proporciones en relación al ritmo, Montanos nos ofrece una explicación sobre las proporciones en las relaciones interválicas y concluye con una definición de los tres *genera*: diatónico, cromático y enarmónico, incluyendo interesantes ejemplos de género diatónico (*Veni electa mea*) y cromático (*Diffusa est gratia*).

El tratado final de *Arte de musica theorica y pratica* se titula *Tratado último de lugares comunes*. Se trata de una especie de resumen de los cinco tratados anteriores: nos encontramos con los nombres de las notas y los modos y ejemplos mostrando todos los intervalos diatónicos. Más adelante, Montanos nos proporciona ejemplos de inicios a cuatro voces, ejemplos de cómo musicalizar ciertos tipos de textos, de ornamentaciones en las cadencias... para concluir el tratado nombrando a otros compositores que ejemplifican, para Montanos, el buen hacer musical: Palestrina, Lasso, Phinot y Morales.

En definitiva, *Arte de musica theorica y pratica* es un tratado más práctico que teórico, que lidia con los principales asuntos concernientes a la música del siglo XVI de manera clara, sencilla y concisa, con una cantidad prácticamente inabarcable de ejemplos musicales que facilitan la comprensión de las cuestiones más arduas, como las proporciones. Su vigencia con el paso del tiempo no se ha visto mermada, y su influencia fue fundamental para otros escritos, como el ya mencionado de Pietro Cerone.

EL REPERTORIO DESAPARECIDO

Al igual que otros muchos maestros de capilla del siglo XVI, Francisco de Montanos, con total seguridad, compuso un número de obras muy superior al conservado en la actualidad. A pesar de su desaparición, podemos conocer el nombre de algunas de ellas y suponer otras composiciones en función de los compromisos que debía cumplir como maestro de capilla en la Iglesia Mayor de Valladolid.

Primeramente, conocemos por las Actas Capitulares de la Catedral vallisoletana que Montanos, como era habitual, recibió (en los años 1568 y 1569) cuatro ducados fragmentados en partes iguales – dos en Navidad y los otros dos restantes en el octavario del Corpus – para poder obtener el papel para las ensaladas. No obstante, la adquisición del papel de las ensaladas no implica necesariamente que las compusiera, aunque lo habitual y lo más probable, dadas sus obligaciones como maestro de capilla, es que lo hiciera.

Una prueba aún más concluyente de composiciones actualmente perdidas es la licencia de impresión, hallada en el Archivo General de Simancas, de cuatro libros de madrigales – seguramente cuatro libros de partes, es decir, uno por cada voz – de Montanos. Lamentablemente, sólo se ha encontrado la licencia y no las obras, que muy probablemente, a pesar de la licencia, no llegaron a ser impresas, ya que el proceso de impresión en el siglo XVI era largo y costoso: la obtención de la licencia era tan sólo el primer tramo de un largo camino para el compositor, que conllevaba la contratación de un impresor, supervisar la edición y, una vez editada, la distribución de la publicación. A continuación, se reproduce la licencia de impresión, hallada en Simancas, Registro General del Sello, del mes de Julio de 1565 (RGS, LEG, 156507):⁷⁵

⁷⁵ Para más información sobre la recepción de los madrigales en España, y una primera transcripción de dicha licencia, ver el ya mencionado artículo de **Cristina Diego Pacheco**: “Circulación y Producción del Madrigal en España durante el siglo XVI: el caso de Francisco de Montanos”. *Revista de Musicología*. vol. 32. Nº 2. (Ejemplar dedicado a: VII Congresos de la Sociedad Española de Musicología (Cáceres, 12 al 15 de noviembre de 2008)) pp. 35 – 49.

Don Phelipe por la gracia de dios rey por quanto por p[ar]te de vos fran[cisco] de Montanos maestre de capilla de la iglesia mayor de la villa de Valladolid nos fue echa relación diciendo que teniades fechos quatro libros de música de letras españolas intitulos madri[g]ales los quales serán muy utiles e provechosos e nos suplicastes os diésemos licencia y facultad para que los pudiesedes ynpremir e vender mandando que por el tiempo que me[rce]d mia y voluntad fuese otra ninguna p[er]zona los pudiese ynpremir so graves penas e como la n[uest]ra m[e]r[ce]d fuese lo qual visto por los del n[ues]tro consejo y los dichos libros y se fizieron las diligencias que la prematia por nos agora nuevamente fecha dispone se ha acordado que debíamos mandar dar esta mesma carta para vos en la dicha razón e nos abimoslo por bien por la qual vos damos licencia y facultad para que qualquier ynpresor destos n[uest]ros reynos pueda ynpremir los dichos libros que de suso se faze mincion syn que por ello caigan ni incurran en pena alguna e mandamos que después de ynpresos no se puedan vender ny vendan syn que primero se traigan x el n[uest]ro consejo jústamete con los oreginales que si no se vieron que ban rubricados y firmados al fin de diego de medina n[uest]ro scriv[ano] de cámara de los que residen en el n[uest]ro consejo para que se bea si la dicha ynpresion esta conforme x [e]l original y se le de licencia para los poder vender y se le tase el precio que por cada volumen obiere de aver so pena de caer e incurrir en las penas convenidas en la prematia e leyes de n[uest]ros reynas dadas en Madrid x treinta e un días del mes de julio de mil e qu[ini]n[tos] e sesenta y cinco años.

El doctor Diego Gasca

El licendo Murillas

El doctor Durango Diaz

Suarez de Toledo

El licenciado Fuenmayor

El licendo Ju[an] Thomas

E yo Diego de Medina es[cri]uano de cámara de su católica mag[estad] la fize escribir por su mandado con acuerdo de los del su consejo⁷⁶

⁷⁶ AGS: RGS, LEG, 156507

Por otro lado, se conoce la existencia de cinco himnos de Francisco de Montanos en un manuscrito polifónico perteneciente a la Colegiata de San Luis, en Villagarcía de Campos, una pequeña villa a cincuenta kilómetros de Valladolid⁷⁷. Según López – Calo, su desaparición (junto con la de otros tres manuscritos) se produjo en la segunda mitad del siglo XX: los libros fueron sustraídos directamente de las vitrinas del museo donde se encontraban. Se trata de un manuscrito en papel, de tamaño facistol, de finales del siglo XVI. Junto a obras de Cristóbal de Morales, Francisco Guerrero, Rodrigo de Ceballos y otros autores relevantes, aparecen las composiciones de Montanos: en el folio 122v, un *Ave, maris stella*; en el folio 127v, *Christe, Redemptor omnium*; en el 128v, *Memento, salutis auctor*; *Ibant Magi, quam viderant* en el 129v y *Ut queant laxis* en el 135v, todas ellas a cuatro voces.

El último caso de repertorio conocido de Montanos, pero actualmente perdido (al menos, parcialmente), es el Manuscrito 18 de la Catedral de Valladolid. Se trata del libro que contiene, fundamentalmente, la voz de bajo de diferentes composiciones, tanto en latín como en castellano⁷⁸. Consta de ocho fascículos (todos ellos con la misma filigrana) de papel encuadernados en piel (252 mm x 188 mm), que suman en la actualidad un total de 52 páginas (aunque en su origen, seguramente constara de más páginas). La relación de obras según la paginación (incluyendo las inscripciones y atribuciones de obras) es la siguiente⁷⁹:

⁷⁷ **López - Calo, José.** *Música y culto en la iglesia de Villagarcía de Campos.* Separata de *Doña Magdalena de Ulloa, mujer de Luis Quijada. 1598 – 1998. Una mujer de Villagarcía de Campos.* Valladolid: Diputación de Valladolid, pp 193 – 258.

⁷⁸ En algunas ocasiones aparecen también fragmentos de la voz de tenor y altus.

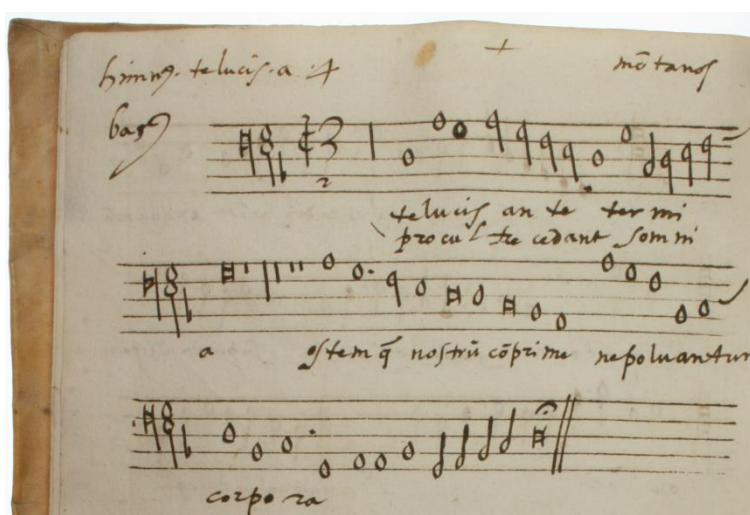
⁷⁹ Entre paréntesis y en negrita, se muestra el número de obra, a fin de conocer las obras totales del manuscrito.

Tabla 3 – *Composiciones presentes en el Manuscrito 18 de la Catedral de Valladolid*

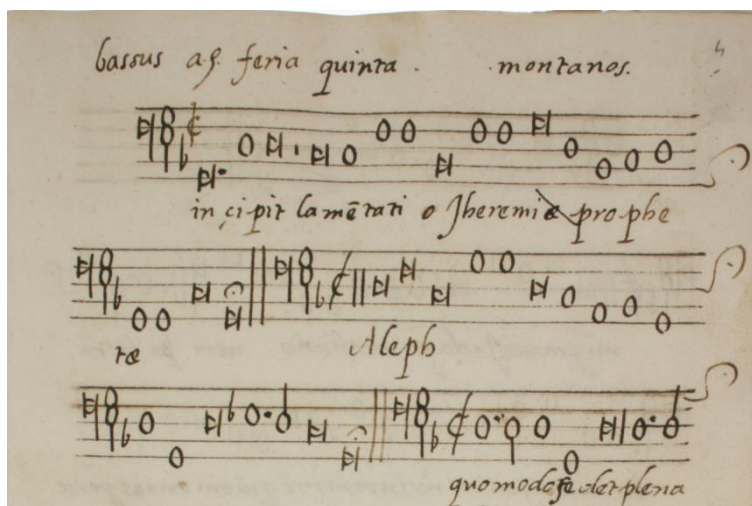
Folio	OBRAS
f. 1r	“Completas, Tenor a 4 Montanos”: Salmo 4 <i>Cum Invocarem</i> (1)
f. 1v	[Cont.] Salmo 4 <i>Cum invocarem</i>
f. 2r	Salmo 90 <i>Qui habitat in adiutorio</i> (2)
f. 2v	[Cont.] Salmo 90 <i>Qui habitat in adiutorio</i>
f. 2v	“In fine Completorii, Antiphona. Bajo a 4. Montanos” <i>Ave Regina caelorum</i> (3)
f. 3r	[Cont.] <i>Ave Regina caelorum</i>
f. 3v	“Himno te lucis a 4. Basus. Montanos” <i>Te lucis ante terminum</i> (4)
f. 3v	“Basus a 4” <i>In manus tuas, Domine</i> (5)
f. 4r	“Bassus a 5, feria quinta Montanos” <i>Aleph. Quomodo sedet sola civitas</i> (6)
f. 4r	[Cont.] <i>Beth. Plorans ploravit in nocte</i>
f. 4r	[Cont.] <i>Gimel. Migravit Iuda propter afflictionem</i>
f. 4v	[Cont.] <i>Gimel. Migravit Iuda propter afflictionem</i>
f. 5r	“Verte” Pautado en blanco
f. 5v	“Bassus a 6. feria sexta. Montanos”: <i>Heth. Cogitavit Dominus dissipare murum</i> (7)
f. 5v	[Cont.] <i>Teth. Defixae sunt in terra portae eius</i>
f. 6r	[Cont.] <i>Ioth. Sederunt in terra conticuerunt senes</i>
f. 6v	Pautado en blanco
f. 7r	“Bassus a 5. Sabato. Montanos” <i>Heth. Misericordiae Domini</i> (8)
f. 7r	[Cont.] <i>Heth novae diluculo multa est fides tua</i>
f. 7v	[Cont.] <i>Heth pars mea Dominus dixit</i>
f. 7v	[Cont.] <i>Teth. Bonus est Dominus sperantibus</i>
f. 7v	[Cont.] <i>Teth. Bonum est praestolari</i>
f. 8r	Anotaciones sobre composiciones de Semana Santa
f. 8v	“Bassus a 5. Montanos” <i>Surrexit pastor bonus</i> (9)
f. 9r	[Cont.] <i>Surrexit pastor bonus</i>
f. 9v	“Bassus a 5. Montanos” <i>Regina caeli</i> (10)
f. 10r	[Cont.] <i>Regina caeli</i>
f. 10v	“Prosa a 4. Bassus” <i>Dic nobis, Maria</i> (11)
f. 11r	“Bassus a 4. Montanos” <i>Mane nobiscum, Domine</i> (12)
f. 11v	[Cont.] <i>Mane nobiscum, Domine</i>
f. 12r	Pautado en blanco
f. 12v	“Montanos” <i>Pater noster</i> (13)
f. 13r	[Cont.] <i>Pater noster</i>
f. 13v	“Montanos” <i>Ave Maria</i> (14)
f. 14r	[Cont.] <i>Ave Maria</i>
f. 14v	“Altus 2us a 4. Montanos” <i>Veni sponsa Christi</i> (15)
f. 15r	[Cont.] <i>Veni sponsa Christi</i>
f. 15r	“Bassus a 4. Montanos” <i>Veni electa mea</i> (16)
f. 15v	[Cont.] <i>Veni electa mea</i>
f. 16r	“Bassus a 4. Montanos” <i>Exsurge quare obdormis Domine</i> (17)
f. 16v	[Cont.] <i>Exsurge quare obdormis Domine</i>
f. 17r	“Bassus. Montanos” <i>Beata Mater</i> (18)
f. 17v	[Cont.] <i>Beata Mater</i>
f. 18r	“Bassus a 4. Montanos” <i>Gaude Maria Virgo</i> (19)
f. 18v	[Cont.] <i>Gaude Maria Virgo</i>
f. 18v	“Bassus a 5. Montanos” <i>Virgo prudentissima</i> (20)
f. 19r	[Cont.] <i>Virgo prudentissima</i>

f. 19v	<i>Te Deum + Beata trinitas unus Deus (21)</i>
f. 20r	[Cont.] <i>Te Deum + Beata trinitas unus Deus</i>
f. 20v	Desde el 20 vuelto hasta el 37 recto, Pautado en blanco
f. 37v	“Tenor y diálogo a 7” <i>Donde vas bras, compañero (22)</i>
f. 38r	[Cont.] “Bajo dialogo a 7” <i>Donde vas bras, compañero</i>
f. 38v	“Bajo a 5, responsión” <i>Si en pecado gustas</i>
f. 39r	Pautado en blanco
f. 39v	<i>Mas mire quien me gustare a 5 (23)</i>
f. 40r	“Responsión a 4” <i>La fe ha de mostrarnos a Dios</i>
f. 40v	<i>Yo las quiero a 5 (24)</i>
f. 41r	<i>Manjar de regocijo a 5</i>
f. 41v	“Responsión a 4” <i>Alma, ten el seso</i>
f. 42r	Pautado en blanco
f. 42v	“Bajo a 4. Responsión” <i>Del ancho mar de la culpa (25)</i>
f. 43r	[Cont.] <i>Del ancho mar de la culpa</i>
f. 43v	“Basus a 5. Feria quinta. Montanos” <i>Aleph. Quomodo sedet sola civitas (26)</i>
f. 43v	[Cont.] <i>Beth. Plorans ploravit in nocte</i>
f. 44r	[Cont.] <i>Gimel. Migravit Iuda propter adflictionem</i>
f. 44r	[Cont.] <i>Daleth. Viae Sion lugent eo quod non sint</i>
f. 44v	[Cont.] <i>He, facti sunt hostes eius</i>
f. 45r	“feria sexta a 6. Basus. Montanos” <i>Heth. Cogitavit Dominus dissipare murum (27)</i>
f. 45r	[Cont.] <i>Teth. Defixae sunt in terra portae eius</i>
f. 45v	[Cont.] <i>Teth. Defixae sunt in terra portae eius</i>
f. 45v	[Cont.] <i>Ioth. Sederunt in terra conticuerunt sence</i>
f. 45v	[Cont.] <i>Caph. Defecerunt prae lacrimis oculi mei</i>
f. 46r	[Cont.] <i>Caph. Defecerunt prae lacrimis oculi mei</i>
f. 46v	“Sabato basus a 5 Montanos” <i>Heth. Misericordiae Domini (28)</i>
f. 47r	[Cont.] <i>Heth novae diluculo multa est fides tua</i>
f. 47r	[Cont.] <i>Heth pars mea Dominus dixit</i>
f. 47r	[Cont.] <i>Teth. Bonus est Dominus sperantibus</i>
f. 47v	[Cont.] <i>Teth. Bonus est Dominus sperantibus</i>
f. 47v	[Cont.] <i>Teth. Bonum est praestolari</i>
f. 47v	[Cont.] <i>Teth. Bonum est viro cum portaverit iugum</i>
f. 48r	[Cont.] <i>Teth. Bonum est viro cum portaverit iugum</i>
f. 48r	[Cont.] <i>Ioth. Sedebit solitaries et tacevit quia levavit super se</i>
f. 48r	[Cont.] <i>Ioth. Ponet in pulvere os suum si forte sit spes</i>
f. 48r	[Cont.] <i>Ioth. Dabit percutienti se maxillam saturabitur obprobiis</i>
f. 48v	[Cont.] <i>Ioth. Dabit percutienti se maxillam saturabitur obprobiis</i>
f. 49r	<i>Venite adoremus (29)</i>
f. 49v	“Basus a 4 Montanos” <i>Popule meus (30)</i>
f. 50r	[Cont.] <i>Popule meus</i>
f. 50v	[Cont.] <i>Popule meus</i>
f. 51r	“Hymnus a 4” <i>Praesta, Pater omnipotens (31)</i>
f. 51v	<i>Christus factus est (32)</i>
f. 52r	“tenor” <i>Benedictus Dominus Deus Israel (33)</i>
f. 52v	<i>Miserere mei Deus (34)</i>

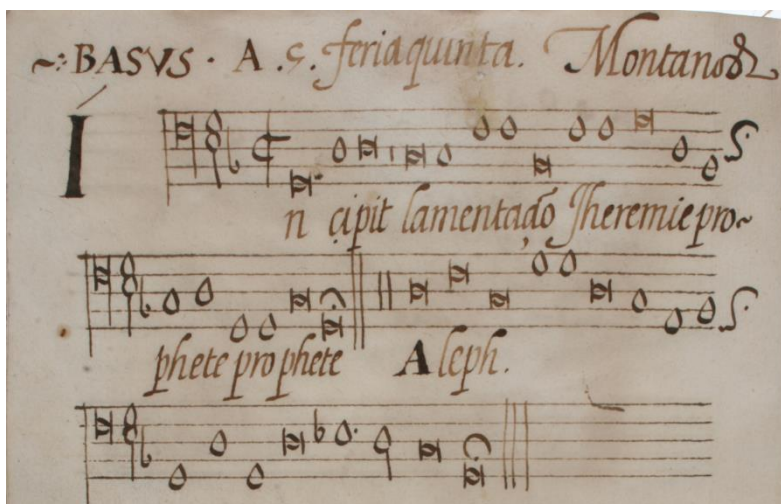
Se trata de un manuscrito con varias particularidades. Sin tener un orden aparente, llama la atención el cambio de escritura, mucho más cuidada en las *Lamentaciones de Jeremías* (folios cinco vuelto al siete vuelto): algunas características de la copia de éstas, como por ejemplo la disposición de las plicas o la escritura menos inclinada que en las obras precedentes, me llevan a pensar en un segundo amanuense. Más curiosa aún es la “reaparición” de las *Lamentaciones* en los folios cuarenta y tres vuelto al cuarenta y ocho vuelto: son las mismas que las anteriores musicalmente hablando, pero ampliadas, de manera sorprendente, en varios versículos cada una. La escritura en este caso es caligráfica, verdaderamente cuidada, por lo que se hace complicado dilucidar si son obras de un nuevo copista o de alguno de los anteriores. A pesar de ello, en mi opinión ambas versiones de las *Lamentaciones* tienen rasgos similares en su escritura musical (como la notación más redondeada o la semejanza de las claves), por lo que podrían haber sido realizadas por el mismo copista. Sabemos que, en el año 1599 se pagaron doce reales al sacristán Alonso Martín por copiar las *Lamentaciones* de Francisco de Montanos. Cabe, por tanto, hacerse la pregunta de si alguna de las dos versiones que aparecen en este manuscrito es la que copió Martín (si es que llegó a copiarlas), lo cual ayudaría a fijar la fecha del manuscrito en torno a los últimos años del siglo XVI.



Ilus. 2 – *Himno te lucis a 4*, Montanos. Ms 18, f. 3v

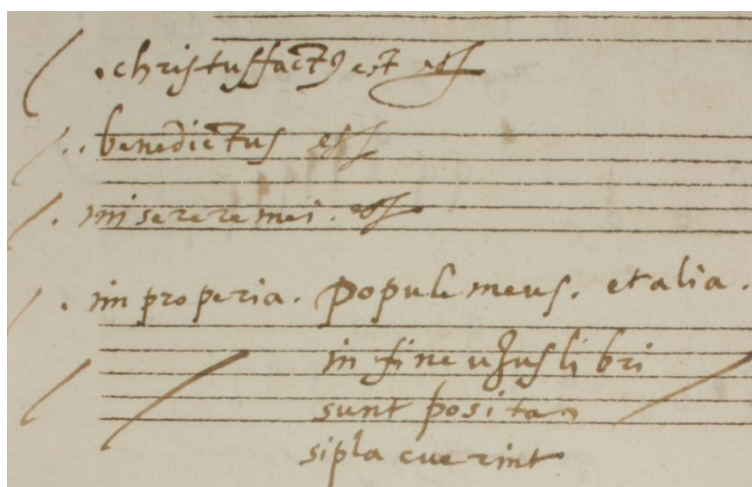


Ilus. 3 – Lamentación feria quinta, Montanos (primera versión). Ms. 18, f. 4r



Ilus. 4 – Lamentación feria quinta, Montanos (segunda versión), Ms. 18, f. 43v

Por otra parte, llama la atención la inscripción que aparece en el folio ocho recto:



Ilus. 5 – Indicación. Ms. 18, f. 8r

christus fact[u]s est
benedictus
miserere mei
improperia, popule meus, et alia,
in fine ujus libri
sunt posita,
si placuerint

Nos advierte de que estas composiciones, todas propias de la Semana Santa, se situarán al final del libro, como así sucede. ¿Sabían, al encuadernar los ocho cuadernillos, el orden de las composiciones? La localización de la anotación, justo en el último folio del primer cuadernillo, parece indicar que sí o, al menos, que las obras que debían cerrar el manuscrito eran las antes mencionadas. Además, sorprende la cantidad de papel pautado en blanco que se sitúa en la mitad del manuscrito. Desde el folio 20 vuelto hasta el 37 (teniendo en cuenta la paginación actual, y no las suposiciones de que, originalmente, el libro constaba de más folios) están en blanco. Pero la aparente “desorganización” que rige la disposición de las obras da una nueva vuelta de tuerca cuando aparecen, tras el papel pautado, las composiciones en castellano. Este hecho puede parecer normal. Sin embargo, dichas obras aparecen en el folio 37 vuelto, justo en medio de un cuadernillo, algo a todas luces poco habitual. ¿Significa esto que conocía el repertorio que iba a ir en el papel pautado en blanco, anterior a las obras castellanas? Si es así, ¿qué tipo de obras querían incluir? Son preguntas que tienen difícil solución.

Sin duda, la disposición de estas obras en lengua vernácula entre obras sacras en latín destinadas a la Semana Santa es llamativa, y posiblemente este hecho nos muestra la época del año en la que eran interpretadas. Sin embargo, la peculiaridad de estas composiciones no termina en su disposición en el manuscrito general: es cuanto menos destacable la organización “interna” de las obras, una constante sucesión de “diálogo” y “responsión” que parece pertenecer a una tradición de la que quedan pocos vestigios – de ahí la relevancia, a pesar de encontrarse incompleto, de este manuscrito –: se tratan de chanzonetas, villancicos insertos dentro de un manuscrito de música polifónica de carácter sacro. Los villancicos pasan a formar parte de la liturgia, por ejemplo, en

maitines, sustituyendo a los responsorios. La tradición, presente desde el siglo XV, se consolida de tal modo que perdura hasta el siglo XIX. Este manuscrito parece ser una de las pocas muestras de aquella práctica.

El primer ejemplo que aparece en el manuscrito, *Donde vas Bras, compañero* es especialmente interesante: se nos proporcionan dos voces, un tenor y un bajo, en una textura indicada a siete voces. Sin embargo, la inclusión de silencios de máxima y longa y la anotación “tenor y dialogo a 7” parece revelar la participación de un tenor “a solo” y una textura a seis voces que dialoga con dicho solista.

Otro asunto interesante relativo a las composiciones en castellano es el relativo a la autoría de las mismas. Supuestamente, se pueden atribuir a Francisco de Montanos. No obstante, la totalidad de las obras sacras en latín, tanto anteriores como posteriores a las obras en castellano, aparecen atribuidas, pero no sucede lo mismo con las composiciones en lengua vernácula. En otro orden de cosas, podríamos pensar que las obras aquí incluidas estén relacionadas con las “ensaladas” de las que he hablado con anterioridad.

No existen más evidencias del repertorio compuesto por Francisco de Montanos, pero sin duda fue más numeroso. A pesar de los pocos ejemplos completos que han sobrevivido al paso del tiempo, de las composiciones no conservadas, o atesoradas parcialmente, e incluso de los escasos datos biográficos con los que contamos hasta el momento, todo ello nos proporciona información interesante sobre la vida musical en el Valladolid del siglo XVI.



Ilus. 6 - Donde bas, Bras. Tenor y dialogo a 7. Ms. 18, f. 37v



Ilus. 7 - Responcion a 5, Si en pecado gustas. Ms. 18, f. 38v

APROXIMACIÓN AL ESTILO MUSICAL DE FRANCISCO DE MONTANOS: EL REPERTORIO CONSERVADO

Poco se ha comentado, a lo largo de los años, sobre el estilo compositivo de Francisco de Montanos. Sin duda, la ausencia de fuentes musicales ha sido la principal causa del olvido en el que ha caído este polifacético hombre. Con tan sólo dos obras, resulta extremadamente complicado trazar un perfil atinado del estilo del compositor. Sin embargo, trataremos de señalar algunas características interesantes de dichas composiciones, a la espera de que quizás el tiempo nos ofrezca un repertorio más amplio que ayude a dibujar de manera más nítida la figura del Montanos compositor.

Las únicas obras de Francisco de Montanos que se conservan completas para el estudio son los dos motetes localizados en el manuscrito con signatura E-Vp: Ms. ss, atesorado en la Parroquia de Santiago Apóstol de Valladolid. Dicho Códice, cuyas dimensiones son 295 mm x 270 mm, contiene en sus ciento cincuenta y cinco folios, setenta y ocho obras de polifonía sacra a cuatro, cinco, seis y ocho voces escritas en notación mensural blanca. Entre creaciones de Guerrero, Morales o Anchieta (entre otros), se encuentran las dos composiciones de Montanos: *O Domine Jesu Christe* (folios 2v – 3r) e *Interveniati pro nobis* (folios 3v – 4r).



Ilus. 8 – Códice de la Parroquia de Santiago, *O Domine Jesu Christe*

O Domine Jesu Christe es una oración medieval atribuida tradicionalmente al papa Gregorio Magno (ca. 540 – 604). A pesar de que la oración no fue incluida en la reforma litúrgica del Concilio de Trento, desde el siglo XV fue una de las más habituales en los actos penitenciales de la Cuaresma y la Semana Santa, como muestra su inserción en multitud de Libros de Horas⁸⁰. La popularidad de la oración no se manifiesta únicamente con este hecho: también fue uno de los textos más musicalizados por los compositores renacentistas, y especialmente por compositores españoles. Esta situación nos otorga la posibilidad de contextualizar estilísticamente a Francisco de Montanos, a través de un breve análisis comparativo entre su composición y dos obras de creadores coetáneos de gran relevancia: Francisco Guerrero y Tomás Luis de Victoria.

Ya desde la propia elección del texto podemos establecer una diferencia:

Texto en la versión de Guerrero:

O Domine Jesu Christe,
adoro te in cruce vulneratum,
felle et aceto potatum.
Deprecor te, ut tua vulnera
sint remedium animae meae⁸¹.

Texto en la versión de Montanos:

O Domine Jesu Christe
propter illam amaritudinem
quam pro me [misero peccatore] sustinuisti in cruce,
maxime in illa hora,
quando sanctissima (nobilissima) anima tua
egressa est de corpore tuo [deprecor te]:
miserere animae meae in egressu suo⁸².

⁸⁰ Algunas fuentes que contienen la oración y que hemos podido consultar son:

Horae “de Niels Juul”. París; c. 1465/75, ff. 26v (iluminaciones del Maestro Coëtivy).

Horae ad usum Romanum, (“Horae de Louis XII”) Francia c. 1490. ff. 30r – 30v (taller de Jean Bourdichon).

Horae beatae virginis Mariae ad usum Sarum, París, ca. 1505. pp. 95 – 96

Horae ad usum Romanum, Antwerp; c. 1510 – 20. ff. 107r – 107v.

Merlo Horstius, Jacobus. *Paradisus animae christianae: lectissimis omnigenae pietatis delitiis amoenus*. 1670. pp. 540 – 541.

Hemos tomado como punto de partida la versión más comúnmente aceptada y utilizada de la oración, conscientes de que las variaciones entre las versiones son importantes y habituales.

⁸¹ *Oh Señor Jesucristo, / te adoro herido en la cruz, /abrevado con hiel y vinagre. Te ruego que tus heridas / sean remedio de mi alma.*

⁸² Los añadidos textuales de la composición se señalan entre corchetes – [] – mientras que los cambios se señalan entre paréntesis. *Oh Señor Jesucristo / por aquella amargura / que por mí [miserable pecador]*

La oración completa *O Domine Jesu Christe* consta de siete estrofas, de las cuales, Guerrero y Victoria escogen la segunda de ellas. A diferencia de éstos, Montanos elige musicalizar la última estrofa, aunque por otra parte no podemos saber en qué medida fue una elección propia del compositor o del “mecenas” que encargó la obra. No obstante, tanto Victoria como Montanos proponen en sus versiones variaciones textuales interesantes: El compositor abulense utiliza para los dos últimos versos los versos finales de la siguiente estrofa: “Deprecor te ut mors tua sit vita meae”⁸³. Más significativos son las variaciones del texto utilizado por Francisco de Montanos: los añadidos realizados en la oración (“miserable pecador” y “te ruego”) hacen que tenga un carácter suplicante más individual, más personal.

Las composiciones de Guerrero y Montanos son a cuatro voces, mientras que la de Victoria es una versión a seis voces, creando así momentos de una excepcional densidad textural. Sin embargo, llama la atención el ámbito vocal escogido por Montanos: se trata de una composición para voces agudas o iguales (por registro: Cantus I, Cantus II, Altus y Tenor), una elección de registros vocales que se erigirá como una opción habitual en el posterior siglo XVII. De tal modo, el ámbito de lo que el copista denomina “Bassus” es verdaderamente el de un Tenor, mientras que la voz principal de la composición sería el Altus⁸⁴. En definitiva, es un ámbito muy agudo, que marca ya una sonoridad muy particular.

El inicio tanto de Montanos como de Victoria es un *exordium* tendente a la homofonía, pero existe una diferencia entre ellos. Mientras que el primero entra en una estricta homofonía y homorrítmia, Victoria utiliza el contrapunto imitativo para ir presentando las voces, que enseguida se acordan buscando esa sonoridad homofónica. Por el contrario, Guerrero se vale de su creatividad melódica desde el comienzo, combinando dos ricas ideas melódicas sobre un expresivo modo frigio. La repetición textual en Guerrero y Victoria ayuda retóricamente a afirmar el inicio, mientras que la escrupulosa homofonía y homorrítmia de Montanos (ampliada al segundo verso) otorga solemnidad al comienzo.

soportaste en la cruz, / sobre todo en aquella hora, / cuando tu santísima (nobilísima) alma / salió de tu cuerpo [te ruego]: / apiádate de mi alma en su final.

⁸³ *Te ruego que tu muerte sea mi vida*

⁸⁴ En la presente edición, lo que “debería ser” el Altus lo hemos denominado Tenor, ya que constituye la voz principal de la composición.

Por otro lado, una de las características fundamentales del *O Domine Jesu Christe* de Montanos se atisba desde el primer momento: elude realizar cadencias prácticamente en todo momento, creando así una especie de *continuum* músico – textual. La textura de la obra traza bien las diversas unidades del texto, pero los puntos de articulación esperados que marcan cada episodio aparecen dibujados por cambios en la imitación o en la textura. Sin embargo, no es posible crearlos verticalmente porque el compositor evita llegar a crear la sensible con la música ficta, desdibujándose así la sonoridad de la cláusula⁸⁵.

Así ocurre, por ejemplo en el compás 6: la obra llega a un claro punto de articulación sobre Do, la nota dominante del modo (Fa plagal), coincidiendo con el final de la primera verso. No obstante, Montanos elude cadenciar de manera clara mediante la imposibilidad de crear la cadencia con la *semitonía subintellecta*, ya que si cambiáramos el Si *molle* por el Si *natura* (nota que se alcanza a través de una expresiva suspensión armónica 7-6 sobre la palabra *Christe*), provocaríamos un duro choque tritonal con el Fa agudo del Cantus I.

[Cantus I] O Do - mi - ne Je - su Chri - - ste,

Cantus II O Do - mi - ne Je - su Chri - ste,

[Tenor] O Do - mi - ne Je - su Chri - ste,

Bassus O Do - mi - ne Je - su Chri - ste,

Ilus. 9 – Francisco de Montanos, *O Domine Jesu Christe*, cc. 1 – 6

Cantus O Do - mi - ne

Altus O Do - mi - ne Ie - su Chri - ste, Ie - su Chri -

Tenor O Do - mi - ne Ie - su

Bassus O Do - mi - ne Ie - su Chri - ste

Ilus. 10 – Francisco Guerrero, *O Domine Jesu Christe*, cc. 1 – 6

⁸⁵ Para los ejemplos de Victoria y Guerrero nos valemos de las ediciones digitales de Nancho Álvarez.

Cantus
O Do - mi - ne Ie - su Chri - ste, o

Altus I
O Do - mi - ne Ie - su Chri - ste, o

Altus II
O Do - mi - ne Ie - su Chri - ste, o

Tenor I
O Do -

Tenor II
O Do - mi - ne Ie - su Chri - ste o

Bassus
O

Ilus. 11 – Tomás Luis de Victoria, *O Domine Jesu Christe*, cc. 1 – 9

Donde sí realiza una clara cadencia es al final del *exordium* (compás 13), como era habitual. En este caso es una cadencia intermedia – como el propio Montanos indica en su escrito teórico – sobre La, una típica cadencia del *Hypolidius*, llegando al La a través del Si *molle* e introduciendo, sin solución de continuidad, la primera sección de contrapunto imitativo.

10

pro - pter il - lam a - ma - ri - tu - di - nem, quam

pro - pter il - lam a - ma - ri - tu - di - nem, quam pro me

pro - pter il - lam a - ma - ri - tu - di - nem, quam pro me mi -

pro - pter il - lam a - ma - ri - tu - di - nem, quam pro me mi -

Ilus. 12 – Francisco de Montanos, *O Domine Jesu Christe*, segundo punto de articulación

Esta introducción del nuevo motivo nos proporciona más información sobre el atípico estilo de Montanos: tras la característica densificación textural que da lugar a la cadencia intermedia ya comentada, el compositor crea una textura imitativa en la que une las voces de Bassus y Tenor. Tras esta entrada, cabría esperar una imitación “*a la Josquin*”, es decir, que Montanos hiciera entrar a las dos voces agudas (Cantus I y II) también de forma simultánea. Sin embargo, ambas voces realizan sus entradas de forma sucesiva, a distancia de una breve. Guerrero, por el contrario, emplea mucho más las entradas sucesivas de voces así como por pares de voces. Nuevamente, Victoria parece encontrarse en medio: el recurso de las entradas de las voces es muy variado, lo que le permite crear más diversidad utilizando, al menos en esta obra, tanto lo que realiza Guerrero como Montanos.

Otra de las características fundamentales del *O Domine Jesu Christe* de Francisco de Montanos es su atención a las necesidades del texto. A pesar de que no se puede comparar su creatividad melódica con Guerrero – las voces de su composición suelen moverse por grados conjuntos y son habituales las repercusiones sobre la misma nota, a modo de recitado – Montanos se las ingenia para, como él mismo dice en su tratado, “... hazer lo que la letra pide, alegre o triste, grave o ligera, lexos o cerca, humilde o levantada... para levantar a consideración los animos de los oyentes”⁸⁶. De tal modo, por ejemplo, destaca la palabra *misero* (“miserable”, cc. 15 – 16) mediante un sencillo madrigalismo (vid. Ilus. 13), también es cuanto menos llamativo el modo en el que “relaja” el contrapunto a través del uso de longas y breves justamente en la palabra *maxime* (de la frase *maxime in illa hora*, cc. 29 y ss.), la utilización de la homofonía y la homorrítmia subrayando la nobilísima alma de Jesús (cc. 28 y ss.), la línea melódica descendente de *deprecor te* (“te ruego” cc. 57 y ss.) o el ascenso y posterior descenso de la frase *sustinuisti in cruce* (“... soportaste en la cruz”, cc. 23 y ss.). Sin duda, Stevenson no andaba desacertado cuando comparaba el estilo de Montanos al de Victoria (Vid. página 4).

⁸⁶ Vid. cita 74

15

pro me mi - se - ro,
 mi - se - ro, quam pro me
 - se - ro, mi - se - ro, quam pro me mi -
 - se - ro, quam pro me mi - se -

Ilus. 13 – Madrigalismo en la palabra “miserere”

Si esta composición está cerca del “espíritu” del compositor abulense, en el otro motete de Francisco de Montanos, *Interveniatur pro nobis*, está presente la influencia de Palestrina, compositor por otra parte mencionado en el *Arte de musica teorica y pratica* en numerosas ocasiones. Sin embargo, a pesar de ser más común en cuanto a la textura y de poseer una melodía un poco más ambiciosa, sigue utilizando los mismos recursos que en *O Domine Jesu Christe*: expresivos retardos armónicos, un uso intenso del contrapunto imitativo y una “huida” constante de las cadencias, algo que se puede comprobar en la imaginativa cadencia final, donde el Cantus ya ha concluido sobre la *finalis* modal (Sol) pero las tres voces restantes llegan a un inesperado sexto grado modal, realizando a partir de ahí la cadencia sobre Sol de manera habitual, incluyendo el giro frigio, a través del Mi bemol, sobre el quinto grado (Re).

66

- di - us per - tran - si - vit.
 gla - di - us per - tran - si - vit.
 - di - us per - tran - si - vit.
 us, do - lo - ris gla - di - us per - tran - si - vit.

Ilus. 14 – Final de *Interveniatur pro nobis*

Merece la pena detenerse un momento en el fragmento musical *Diffusa est gratia*, ofrecido en su tratado, para conocer a un Montanos mucho más arriesgado en sus planteamientos. El contrapunto imitativo sigue siendo fundamental en su estilo compositivo, pero abunda en disonancias, falsas relaciones y “diversidad de passos”, citando al propio Montanos. Aunque no podemos juzgarla como una composición al uso, nos muestra a un compositor más cercano a Gesualdo que a Palestrina. Sin embargo, como hemos dicho al inicio de este capítulo, es prácticamente imposible realizar una semblanza consistente del Montanos compositor contando con sólo dos obras, aunque sin duda parece un autor polifacético, capaz de dominar un amplio abanico de registros musicales. Al fin y al cabo, versatilidad ha sido una de las palabras claves en este trabajo, ya que nos ha servido tanto para definir su vida como su obra.

CONCLUSIONES

Una vez concluido este Trabajo de Fin de Grado, creo que los objetivos principales que me planteé en la introducción han sido cumplidos satisfactoriamente. Se ha conseguido, bajo mi punto de vista, realizar una semblanza de Francisco de Montanos que demuestra que fue sin ningún género de dudas un compositor en el sentido humanista del momento, como manifiestan sus múltiples facetas: he presentado a Montanos como poeta – incluyendo los dos únicos poemas de su autoría de los que se tiene constancia y que he localizado y unido a su figura por primera vez –, como teórico musical – realizando un breve resumen de su tratado –, y como compositor – ofreciendo un catálogo completo de las obras actualmente perdidas, efectuando una aproximación a su forma de componer y proporcionando ediciones de sus composiciones –.

Ha resultado realmente estimulante poder trazar una visión diferente de lo que fue la vida de un maestro de capilla singular, centrándome primordialmente en su faceta menos conocida, que es su trabajo en un contexto “extra – catedralicio”, es decir, en el contexto secular. Esta visión más novedosa no hubiese sido posible sin la interpretación de los hechos: el trabajo no sólo ha consistido una mera búsqueda de información en archivos o en su tratado, sino que he partido de esa información para plantear posibilidades – lo cual ha sido, sin duda, un proceso sumamente enriquecedor –.

Esperemos que este trabajo sirva para incrementar el interés de los investigadores por la figura, sin duda relevante y singular, de Francisco de Montanos: resulta complicado comprender la eclosión de la fantástica polifonía española del siglo XVI sin estudiar a estos compositores “olvidados”, receptores, creadores y transmisores de la cultura del momento.

Edición Musical

NOTAS SOBRE LA EDICIÓN MUSICAL

Gracias a la publicación que llevaron a cabo Juan de Elústiza y Gonzalo Castrillo se conocían los dos motetes disponibles de Francisco de Montanos⁸⁷. Sin embargo, una nueva transcripción de las mismas se antojaba fundamental para la realización del presente trabajo, teniendo en cuenta que las anteriores ediciones no están exentas de errores – tanto musicales como textuales –; y omisiones – *incipits* musicales – de importancia. Uno de los principales objetivos de este trabajo es ofrecer una edición a la que los intérpretes actuales se acerquen sin problemas. Sobre la presente edición de las obras, nos gustaría precisar ciertas cuestiones.

Sin lugar a dudas, uno de los aspectos más controvertidos en las ediciones de la polifonía del siglo XVI se halla en la denominada música ficta o *semitonía subintellecta*. La interpretación de dicha *semitonía* iba ligada a varios aspectos, algunos de los cuales resultan complicados de controlar para el editor moderno: el género de la obra, el estilo del compositor, el talento de los intérpretes... incluso tradiciones locales determinadas o, simplemente, el gusto imperante en la época, entre otros factores, podrían variar el uso de la música ficta. Es decir, la *semitonía subintellecta* podía ser interpretada en multitud de formas. En el presente trabajo hemos intentado encontrar la mejor solución posible a esta espinosa cuestión, aunque somos conscientes de que la nuestra no es la única opción existente. Por ello, diferenciamos entre las alteraciones presentes en el manuscrito y las que claramente nos indican la teoría de la *semitonía subintellecta* – que aparecerán sobre cada nota afectada por la alteración –.

Teniendo en cuenta que el repertorio aquí transcrito pertenece al género religioso posterior al Concilio de Trento, creemos que un uso excesivo de las alteraciones podría ir en contra del estilo dominante en la época⁸⁸. Por otra parte, la forma de componer de Francisco de Montanos, como ya hemos comentado con anterioridad, parece querer eludir las cadencias. Aunque ambos motetes podrían ejemplificar mis argumentos, el caso del primero de ellos, *O Domine Jesu Christe*, es especialmente elocuente: está claro que en el sexto compás existe un punto de articulación (la sexta re – si que

⁸⁷ Elustiza, Juan de y Castrillo, Gonzalo. *Antología musical: Siglo de Oro de la música litúrgica de España: polifonía vocal siglos XV y XVI*. Barcelona: Rafael Casulleras, 1933. pp. 100 - 108

⁸⁸ El estilo trentino se caracterizaba por dar gran importancia al entendimiento del texto y por un uso comedido de las alteraciones, entre otras cuestiones.

culmina en la octava sobre do, la nota dominante del modo). Sin embargo, Montanos hace coincidir el si bemol del Cantus II con el fa agudo del Cantus I, por lo que si creamos la cadencia (añadiendo en la música ficta un becuadro al Si) se produciría un fortísimo choque tritonal. Exactamente lo mismo ocurre treinta compases más adelante (compás 36). En otras ocasiones, la inclusión de alteraciones en la música ficta provocaría un cambio excesivamente brusco verticalmente hablando: es el caso del compás 72, donde podríamos crear una cadencia frigia sobre re (añadiendo un bemol al mi), sin embargo, sería una acción que cambiaría demasiado, en mi opinión, la sonoridad vertical del fragmento⁸⁹.

Con respecto a la disposición de la letra, en algunas ocasiones hemos incluido algunas cuestiones que no están reflejados en el manuscrito. Estos añadidos textuales van entre corchetes – [] –. Cuando en el manuscrito aparece el símbolo “ // ”, la escritura del texto se verá reproducida *en cursiva*. Cuando los nombres de las voces no aparecen en las fuentes, éstos van escritos entre paréntesis⁹⁰.

La elección de los compases no ha sido la causa de ningún quebradero de cabeza, puesto que ambas obras aparecen escritas en *tempus imperfectum* partido [♪] y así se ha transcrito [♪]. Se ha adoptado también el criterio de reducir los valores originales a un ratio de 1:4, con la intención de facilitar de tal modo la labor del intérprete. Por otro lado, las composiciones se presentan aquí sin transportar, es decir, en la altura original en la que fueron compuestas. Por el mismo motivo que la reducción de los valores, se han normalizado las claves de las cuatro voces, siendo así lo habitual: Cantus y Altus en clave de Sol, Tenor en clave de Sol octavada y el Bassus en Clave de Fa en cuarta.

⁸⁹ Para un desarrollo informado de la música subintellecta, se han utilizado fundamentalmente dos publicaciones:

Bent, Margaret. *Counterpoint, composition and musica ficta*. New York: Routledge, 2002.

Berger, Karol. *Musica ficta: theories of accidental inflections in vocal polyphony from Marchetto de Padova to Gioseffo Zarlino*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

⁹⁰ Del mismo modo, para la disposición del texto se han utilizado fundamentalmente:

Harran, Don. *Word – Tone relations in musical thought: from antiquity to the seventeenth century*. (Musicological Studies and Documents, 40). Stuttgart: American Institute of Musicology/Hänssler Verlag, 1986.

Towne, Gary. “A systematic formulation of sixteen – century text underlay rules” en *Musica Disciplina*, 44 (1990): 255 – 287; 45 (1991): 143 – 168.

O Domine Jesu Christe

59

Motete a 4 vv

E-Vp Ms. ss, (ff. 2v - 3r)

Francisco de Montanos (c.1530 - c. 1595)

Edición: Carlos Gutiérrez Cajaraville

5


[Cantus I]  O Do - mi - ne Je - su Chri - - ste,


Cantus II  O Do - mi - ne Je - su Chri - ste,

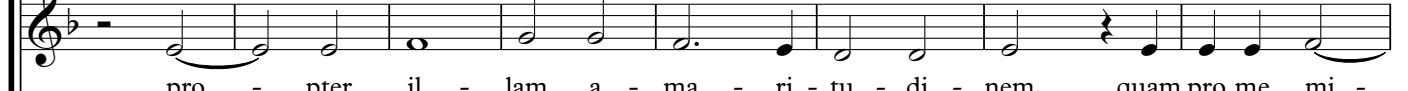
[Tenor]  O Do - mi - ne Je - su Chri - ste,

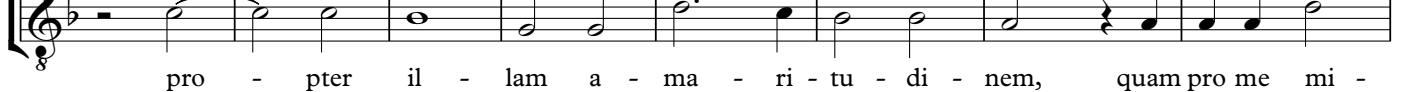
Bassus  O Do - mi - ne Je - su Chri - ste,

10

 pro - pter il - lam a - ma - ri - tu - di - nem, — quam

 pro - pter il - lam a - ma - ri - tu - di - nem, quam pro me

 pro - pter il - lam a - ma - ri - tu - di - nem, quam pro me mi -

 pro - pter il - lam a - ma - ri - tu - di - nem, quam pro me mi -

15 20

 pro me mi - - se - ro, quam pro me mi - se - ro pec - ca -

 mi - - se - ro, quam pro me mi - se - ro pec - ca - to - re,

 - se - ro, mi - se - ro, quam pro me mi - se - ro, mi - se - ro [pec - ca - to - re, pec

 - se - ro, quam pro me mi - se - ro, mi - se - ro pec - ca - to -

25

to - - re, su - sti-nu - i - sti in cru - ce
 pec - ca-to - re, su - sti-nu - i - sti in cru - - - ce,
 ca-to - re] su - sti-nu - i - sti in cru - ce, in cru - - - ce,
 re, su - sti-nu - i - sti in - cru - ce, in cru - - - ce

30

35

ma - xi - me in il - la - ho - - ra
 ma - xi - me in il - la ho - ra, in il - la - ho - -
 ma - xi - me in il - la ho - ra, in il - la ho -
 ma - xi - me in il - la ho - - - ra

40

quan - do no-bi - lis - si - ma, quan - do no-bi -
 - ra, quan - do no-bi - lis - si - ma a - ni - ma tu - - a, a -
 - ra, quan - do no-bi - lis - si - ma a - ni - ma tu - - a
 quan - do no-bi - lis - si - ma a -

45

50

lis - si - ma a - ni - ma tu - a e - gres - sa est de cor - po -
 ni - ma tu - a, a - ni - ma tu - a e gres - sa est de cor -
 no - bi - lis - si - ma a - ni - ma tu - a e - gres - sa est de cor - po - re -
 ni - ma tu - a a - ni - ma tu - a e - gres - sa est de cor - po -

55

re tu - o, de cor - po - re tu - o, de -
 po - re tu - o, de cor - po - re tu - o, de - pre -
 tu - o, de cor - po - re tu - o, de - pre - cor -
 re - tu - o, de cor - po - re tu - o, de - pre - cor -

60

65

pre - cor te, mi - se - re - re a - ni - mae me - ae, e gres -
 cor te, mi - se - re - re a - ni - mae me -
 te, de - pre - cor - te mi - se - re - re a - ni - mae
 te, de - pre - cor - te, mi - se - re - re a -

70

sa est, mi - se - re - - re a - ni - mae - me - ae [in e -
 - ae, a - ni - mae me - ae in e - gres - su
 me - ae, mi - se - re - re a - ni mae - me - ae [in e - gres -
 ni - mae me - ae a - ni - mae - me - ae in - e - gres - su

75 79

gres-su su - o] in e - gres - su su - o
 su - o, in e - gres - su su - o
 su - su - o, in e - gres - su su - o]
 su - o, in e - gres - su su - o

O Domine Iesu Christe,
 propter illam amaritudinem,
 quam pro me (*misero peccatore*) sustinuisti in cruce,
 maxime in illa hora,
 quando sanctissima (*nobilissima*) anima tua
 egressa est de corpore tuo deprecorte:
 miserere animae meae in egressu suo.

Interveniat pro nobis

63

Motete a 4 vv

E-Vp Ms. ss (ff. 3v - 4r)

Francisco de Montanos (c. 1530 - c. 1595)

Edición: Carlos Gutiérrez Cajaraville

Cantus

Altus

Tenor

Bassus

In - ter - ve -

In - ter - ve - ni - at pro no - - - bis,

In - ter - ve - ni - at pro no -

7

- ni - at pro no - - - bis, quae - su - mus Do - mi - ne, —

In - ter ve - ni - at pro no - - - bis, quae -

8 in - ter - - ve - ni - at pro - no - bis, quae - su - mus Do

- bis, quae - su - mus — Do - mi - ne, quae - su -

13

— O Je - su Chri - ste, Je - su Chri - ste, O

su - mus Do - mi - ne, O Je - su Chri - - - ste,

- mi - ne, quae - su - mus Do - mi - ne, O Je - su - Chri - - - ste, Je - su

mus Do - - mi - ne, O Je - su Chri -

Je - su Chri - - - ste, nunc et in ho - ra, nunc
 Je - su Chri - - - ste, nunc et in ho - ra, nunc et
 Chri - ste, nunc et in ho - ra mor-tis no - strae, nunc et in -
 - ste, nunc et in ho - ra mor - tis no - - - strae, nunc.

et in ho - ra mor-tis no - - - strae, a - pud tu -
 in ho - ra mor - tis no - strae, a - pud tu - am cle - men - ti - am, cle - men -
 -ho-ra mor-tis no-strae mor - tis no - strae, a - pud
 et in ho -ra mor - tis no - strae a - pud tu - am cle - men - ti - am,

am cle - men - ti - am, a - pud tu - am cle - men - ti - am, be - a - ta
 - ti - am, a - pud tu - am cle - men - ti - am, be -
 tu - am cle - men - ti - am a - pud tu - am cle - men - ti - am, be -
 cle - men - ti - am, a - pud tu - am cle - men - ti - am,

39

vir - go Ma - ri - a _____ Ma - ri - a ma - ter tu - a,
 a - ta vir - go _____ Ma - ri - a, Ma - ri - a, _____ ma - ter tu - a
 a - ta vir - go Ma - ri - a, Ma - ri - a ma - ter _____ tu - a, ma - ter
 be - a - ta vir - go _____ Ma - ri - a ma - ter tu -

46

cu - ius _____ sa - cra - tis - si - mam a - ni - mam in
 cu - ius sa - cra - tis - si - mam a - ni - mam in ho - ra tu - ae pas -
 tu - a cu - ius sa - cra - tis - si - mam a - ni -
 - a, Ma - ri - a ma - ter tu - a, cu - ius sa - cra - tis - si - mam a -

53

ho - ra tu - ae pas - si - o - nis, in ho - ra tu - a pas - si - o - nis, do - lo - ris
 - si - o - nis do - lo - ris gla - di - us, do -
 mam in ho - ra tu - ae pas - si - o - nis, pas - si - o - nis, pas - si - o - nis,
 ni - mam in ho - ra tu - ae pas - si - o - nis do - lo - ris gla - di -

60

gla - di - us, do - lo - ris gla - di - us, do - lo - ris gla -
 lo - ris gla - di - us per - tran - si - vit do - lo - ris
 do - lo - ris gla - di - us do - lo - ris gla - di - us do - lo - ris gla -
 us, do - lo - ris gla - di - us do - lo - ris gla - di -

66

- di - us per - tran - si - vit.
 gla - di - us per - tran - si - vit.
 - di - us per - tran - si - vit.
 us, do - lo - ris gla - di - us per - tran - si - vit.

Interveniatur pro nobis, quaesumus, Domine Iesu Christe nunc et in hora mortis nostrae apud tuam clementiam beata virgo Maria Mater tua, cuius sacratissimam animam in hora tuae passionis doloris gladius pertransivit.

Diffusa est gratia

(Cromatico a quatro)

Arte de musica theorica y pratica
Libro V, ff. 21v - 23r

Francisco de Montanos (c. 1530 - c. 1595)
Transcripción: Carlos Gutiérrez Cajaraville

Tiple

Altus

Tenor

Bassus

Dif - fu - - sa - est - gra - ti - a -

Detailed description: This system contains the first four staves of the musical score. The Tiple staff is in soprano clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The Altus, Tenor, and Bassus staves are in alto, tenor, and bass clefs respectively, all sharing the same key signature and time signature. The lyrics 'Dif - fu - - sa - est - gra - ti - a -' are written below the Tiple staff.

7

in la - bi - is -

Detailed description: This system contains measures 7 through 14. It features four staves: Tiple (soprano), Altus (alto), Tenor (tenor), and Bassus (bass). The lyrics 'in la - bi - is -' are written below the Tiple staff. Measure numbers 7 and 8 are indicated at the beginning of the system.

15

tu-is -

Detailed description: This system contains measures 15 through 22. It features four staves: Tiple (soprano), Altus (alto), Tenor (tenor), and Bassus (bass). The lyrics 'tu-is -' are written below the Tiple staff. Measure number 15 is indicated at the beginning of the system.

23

Prop - te - re - a be - ne -

29

-di - xit te De - us in ae - ter - num

Diffusa est gratia in labiis tuis:
propterea benedixit te Deus in aeternum

APÉNDICE

FUENTES DOCUMENTALES

- Archivo de la Catedral de Valladolid: Libros de Actas Capitulares (1547 – 1579; 1580 – 1597; 1598 – 1613)
- Archivo Histórico Provincial de Valladolid, Protocolos: 159, p. 3578 y 453, p. 184.
- Archivo General de Simancas: Registro General del Sello, legajo 518, julio de 1565 [ss. RGS, LEG, 156507].
- Ms. GkS 1612 4º: *Horae ad usum Romanum*, (“Horae de Louis XII”) Francia c. 1490. ff. 30r – 30v. BOURDICHON, Jean [taller] Localización: Copenhagen, Royal Library.¹
- **CERONE, Pietro.** *El Melopeo y Maestro*, Nápoles, 1613. Edición facsímil, Bolonia: Forni, 1969.
- Ms. Thott 536 4º: *Heures à l’usage de Chalon-sur-Saône*. c. 1465/75, f. 26v. COËTIVY, Mtro [iluminaciones] Localización: Copenhagen, Det Kongelige Bibliotek.
- B 00161: *Horae beatae virginis Mariae ad usum Sarum*, París, ca. 1505. pp. 95 – 96. Localización: A. D. Hauts-de-Seine, Bibliothèque André-Desguine.
- Ms. GkS 1607 4º: *Horae ad usum Romanum*, Antwerp;? c. 1510 – 20. ff. 107r – 107v. Localización: Copenhagen, Royal Library.
- **MERLO HORSTIUS, Jacobus.** *Paradisus animae christianae: lectissimis omnigenae pietatis delitiis amoenus*. Col. Agrippinae, 1670. pp. 540 – 541².
- **MONTANOS, Francisco de.** *Arte de musica theorica y pratica*. Diego Fernandez de Cordova y Obiedo. Valladolid, 1592 (Ejemplar fotocopiado).

¹ Consultados en <http://www.chd.dk> el 17 de Mayo del 2013

² Consultado en <http://archive.org/details/paradisusanimaec00merl> el 20 de Mayo del 2013

BIBLIOGRAFÍA

- **AIZPURÚA, Pedro.** “El Códice musical de la Parroquia de Santiago de Valladolid”. *Revista de Musicología*. vol. 4, N° 1, (Enero / Junio) 1981. pp. 51 – 59.
- **AIZPURÚA, Pedro.** “El vallisoletano Francisco de Montanos (s. XVI), teórico musical y polifonista”. *Revista de Musicología*. vol. 6, N° 1/2, (Enero / Diciembre), 1983. pp. 109 – 120.
- **ALONSO, Narciso.** *Noticias de una corte literaria*. Valladolid: Ayuntamiento, 2003 [1906].
- **ALONSO, Narciso.** *Miscelánea vallisoletana*. Valladolid: Grupo Pinciano, 1994 [1921]
- **ANGLÉS, Higinio.** “El archivo musical de la Catedral de Valladolid”, *Anuario Musical*, III, 1948. pp. 59 – 108.
- **BENT, Margaret.** *Counterpoint, composition and musica ficta*. New York: Routledge, 2002.
- **BERGER, Karol.** *Musica ficta: theories of accidental inflections in vocal polyphony from Marchetto de Padova to Gioseffo Zarlino*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- **CASARES, Emilio.** (dir. y coord.) (et al.) *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: SGAE, 1999 – 2002, Vol. VII.
- **CERVANTES, Miguel de.** *Canto a Calíope y otros poemas*. **Jenaro Talens [ed]** Madrid: Biblioteca Nueva, 2001.
- **DIEGO, Cristina.** “Circulación y producción del madrigal en España durante el siglo XVI: el caso de Francisco de Montanos”. *Revista de Musicología*. vol. 32. N° 2. (Ejemplar dedicado a: VII Congresos de la Sociedad Española de Musicología (Cáceres, 12 al 15 de noviembre de 2008)) pp. 35 – 49.

- **DÍEZ, M^a Antonia.** “Aportación documental al estudio de la música en la Catedral de Valladolid desde 1580 hasta 1597”. Separata de *Nassarre: Revista Aragonesa de Musicología*, VI, 2, 1990. pp. 25 – 47.
- **ELUSTIZA, Juan de y CASTRILLO, Gonzalo.** *Antología musical: siglo de oro de la música litúrgica de España: polifonía vocal siglos XV y XVI.* Barcelona: Rafael Casulleras, 1933.
- **ENCISO, Isabel.** *Linaje, poder y cultura. El virreinato de Nápoles a comienzos del XVII. Pedro Fernández de Castro, VII Conde de Lemos.* Tesis Doctoral, Madrid, 2002.
- **GÓMEZ, Maricarmen.** “The Ensalada and the origins of the lyric theater in Spain” en *Comparative Drama*, vol. 28, N. 3 (Fall 1994), pp. 367 – 393.
- **GÓMEZ, Maricarmen [ed].** *Historia de la música en España e Hispanoamérica, vol. 2: de los Reyes Católicos a Felipe II.* Madrid: FCE, 2012.
- **HARRAN, Don.** *Word – Tone relations in musical thought: from antiquity to the seventeenth century.* (Musicological Studies and Documents, 40). Stuttgart: American Institute of Musicology/Hänsler Verlag, 1986.
- **LEÓN, Francisco José.** *Estudios de la historia de la teoría musical.* Madrid: CSIC, Instituto Español de Musicología, 1962.
- **LÓPEZ - CALO, José.** *La música en la Catedral de Santiago. Vol. 7: el siglo XVI.* La Coruña: Diputación Provincial, 1997. pp. 339 – 354.
- **LÓPEZ - CALO, José [coord.].** *La música en la Catedral de Valladolid.* Valladolid: Ayuntamiento [s.l.]: Caja España, 2007.
- **LÓPEZ - CALO, José.** “Música y culto en la iglesia de Villagarcía de Campos”. Separata de *Doña Magdalena de Ulloa, mujer de Luis Quijada. 1598 – 1998. Una mujer de Villagarcía de Campos.* Valladolid: Diputación de Valladolid, pp 193 – 258.
- **LUIS, Alejandro.** *La música policoral de Alonso de Tejeda.* Zamora, Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo, 1987, pp. 333 – 335.

- **PALAU, Antonio.** *Manual del librero hispanoamericano.* Barcelona, 1957.
- **PARDO, Eduardo.** *Los señores de Galicia: tenentes y condes de Lemos en la Edad Media, 2.* La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2000.
- **PRESEDO, Antonio.** *Nobleza y régimen señorial en Galicia: la casa de Montaos en los siglos XVI y XVII.* Santiago de Compostela: Universidad, 2011.
- **RUBIO, Lorenzo.** (introducción, edición y notas). *Las Obras de Jerónimo de Lomas Cantoral.* Institución Cultural Simancas: Valladolid, 1980
- **SADIE, Stanley. [ed].** *The New Grove Dictionary Of Music And Musicians* (London [etc]; MacMillan [etc]), vol. 17, 1998.
- **STEVENSON, Robert.** *La Música en las Catedrales Españolas del Siglo de Oro.* Edición revisada en castellano. Madrid: Alianza, 1993 [1961]
- **TOWNE, Gary.** “A systematic formulation of sixteen – century text underlay rules” en *Musica Disciplina*, 44 (1990): 255 – 287; 45 (1991): 143 – 168.
- **URQUHART, Dan Murdock.** *Francisco de Montañón's Arte de musica theorica y pratica: a translation and commentary (volumes one and two)* Ph. D. diss, Eastman School of Music: Rochester, 1969.
- **VVAA.** *Las Edades del Hombre: la música en la Iglesia de Castilla y León* Valladolid: Junta de Castilla y León, 1991.
- **ZALDÍVAR, Álvaro.** “El Arte de Música (Valladolid, 1592) de Francisco de Montanos y la explicación de la modalidad polifónica en la España del tardío Renacimiento” *Itamar*, N° 1, 2008. pp. 9 – 17.