



## TÍTULO

LA MODALIDAD POLIFÓNICA EN LAS OBRAS TEÓRICAS DE  
TOVAR, MILÁN, BERMUDO Y SANTA MARÍA

## AUTOR

Antonio Fernández Caballero

**Esta edición electrónica ha sido realizada en 2018**

Director	Dr. D. José María Vives Ramiro
Instituciones:	Universidad Internacional de Andalucía ; Universidad de Granada ; Universidad de Oviedo
Curso	Máster Oficial en Patrimonio Musical
ISBN	978-84-7993-535-1
©	Antonio Fernández Caballero
©	De esta edición: Universidad Internacional de Andalucía
Fecha documento	2017



## Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas

### Usted es libre de:

- Copiar, distribuir y comunicar públicamente la obra.

### Bajo las condiciones siguientes:

- **Reconocimiento.** Debe reconocer los créditos de la obra de la manera especificada por el autor o el licenciadore (pero no de una manera que sugiera que tiene su apoyo o apoyan el uso que hace de su obra).
- **No comercial.** No puede utilizar esta obra para fines comerciales.
- **Sin obras derivadas.** No se puede alterar, transformar o generar una obra derivada a partir de esta obra.
- *Al reutilizar o distribuir la obra, tiene que dejar bien claro los términos de la licencia de esta obra.*
- *Alguna de estas condiciones puede no aplicarse si se obtiene el permiso del titular de los derechos de autor.*
- *Nada en esta licencia menoscaba o restringe los derechos morales del autor.*



Universidad de Granada



Universidad de Oviedo

Máster en Patrimonio Musical

# LA MODALIDAD POLIFÓNICA EN LAS OBRAS TEÓRICAS DE TOVAR, MILÁN, BERMUDO Y SANTA MARÍA

Trabajo de fin de Máster de

Antonio FERNÁNDEZ CABALLERO

Dirigido por el

Prof. Dr. D. José María VIVES RAMIRO

Julio de 2017

**Libro de mu**  
**sica prctica** Compuesto por  
 mo<sup>z</sup> Francisco To<sup>u</sup>ar: di  
 rigido al illu<sup>str</sup>issimo y  
 reuerē<sup>ti</sup>simo sen<sup>or</sup>  
 do<sup>ñ</sup> Enrique de Car  
 do<sup>a</sup> obispo de Bar  
 celona. y a su in<sup>fi</sup>  
 gne capitulo.

**LIBRO DE MV**  
 sica de vihuela de mano. Intitulado **El**  
 maestro. El qual trabe el mesmo estilo y orden  
 que vn maestro traheria con vn discipulo  
 principiante: mostrandole ordenadamen  
 te desde los principios toda cosa que  
 podria ignorar / para entender la  
 presente obra. Compuesto por  
 don Lups Milan. Dirigido  
 al muy alto y muy poder  
 toso y inuicisimo pri  
 ce don Juan: por  
 la gracia de dios  
 rey de Portu  
 gal y de las  
 yslas.  
 etc.

Declaraciō de infumētos muficales

mayor perfulto. mayor imperfulto. Menor perfulto. Imperfulto.  
 Tiempo.

Per se. No. Imperfulto.  
 Prolatoz.

dirigido al illu<sup>str</sup>issimo se<sup>ñor</sup> el se<sup>ñor</sup> don Francisco de Guisga  
 Conde de Miranda, se<sup>ñor</sup> de las casas de anelaxeda y baça  
 etc. cōpuesto por el may reuerendo padre fray Inā Bermudo  
 de la orde de los menores. 1555

**Libro llamado**  
 Arte de tañer Fantasia, así para Tecla

como para Vihuela, y todo instrumento, en que se pudiere  
 tañer arca, y quatro ynos, y a una. Por el qual se breue el que  
 con poco trabajo facilmente se podria tañer Fantasia. El qual  
 por mandado del muy alto conrey Real fue examina  
 do, y aprobado por el conde de musico de su  
 Magestad Antonio de Cabeçon, y  
 por Juan de Cabeçon,  
 su hermano.

Compuesto por el muy Reuerendo padre Fray Thomas de Santa  
 Maria, de la Orden de los Predicadores. Natu  
 ral de la villa de Madrid.

Dirigido al Illu<sup>str</sup>issimo Se<sup>ñor</sup> don Fray BERNARDO de Profunda,  
 Obispo de Comac. Coadiutor general y Coadiutor de su sagrada sede.



Impreso en Valladolid, por Francisco Fernandez de  
 Cordova, Impresor de su Magestad. Con licencia,  
 y privilegio Real, por diez años.

Fondo de la portada

Cabeceras de los tratados de Fr. TOVAR, L. MILÁN, J. BERMUDO y T. de SANTA MARÍA.

## ÍNDICE GENERAL

AFORISMO	5
ÍNDICE DE ABREVIATURAS	7
1. AGRADECIMIENTOS	9
2. INTRODUCCIÓN	11
2.1. ESTADO DE LA CUESTIÓN	12
2.1.1. FRANCISCO TOVAR	12
2.1.1.1. BIOGRAFÍA	12
2.1.1.2. MODALIDAD Y CRÍTICA	15
2.1.2. LUIS MILÁN	17
2.1.2.1. BIOGRAFÍA	17
2.1.2.2. MODALIDAD Y CRÍTICA	20
2.1.3. JUAN BERMUDO	21
2.1.3.1. BIOGRAFÍA	21
2.1.3.2. MODALIDAD Y CRÍTICA	23
2.1.4. TOMÁS DE SANTA MARÍA	25
2.1.4.1. BIOGRAFÍA	25
2.1.4.2. MODALIDAD Y CRÍTICA	27
2.2. HIPÓTESIS	28
2.3. OBJETIVOS	28
2.4. METODOLOGÍA	31
2.4.1. METODOLOGÍA ESPECÍFICA	31
2.4.2. CUESTIONES AJENAS A NUESTRO PROPÓSITO	32
3. COMPARACIÓN	35
3.1. ORIGEN	35
3.2. DENOMINACIÓN DE LOS MODOS	37
3.3. NOTA FINAL DE LOS MODOS	41
3.4. ESTRUCTURA DE LOS MODOS	43
3.5. ESPECIES	45
3.6. LICENCIAS EN LA EXTENSIÓN DE LAS 8 <sup>as</sup> MODALES	48

3.7. CLÁUSULAS	49
3.8. TRANSPORTE DE LOS MODOS	59
3.8.1. TRANSPORTE DE LA MODALIDAD POLIFÓNICA	59
3.8.2. TRANSPORTE DE LOS MODOS EN CANTO LLANO	68
3.8.3. MANERAS DE SALIR Y MUDAR LOS MODOS	69
3.9. TIPOS DE MODOS	72
3.10. NOTA INICIAL DE UNA COMPOSICIÓN	73
3.11. CÓMO RECONOCER LOS MODOS EN UNA OBRA	76
3.12. LOS MODOS EN EL <i>SECULORUM</i>	79
4. CONCLUSIONES	83
4.1. CONCLUSIONES FINALES	83
4.2. NUEVAS VÍAS DE INVESTIGACIÓN	89
5. BIBLIOGRAFÍA	91
6. ANEXOS	99
ÍNDICE DE FIGURAS	99

«Finalmente no ay edad, officio, y dignidad que no se deleyte con la Musica.  
La semejança es causa de amistad, y la dessemejança de aborrecimiento.  
Pues que todos se deleytan con la musica: señales de gran semejança»  
Juan Bermudo en su *Declaración de instrumentos musicales*,  
libro primero, capítulo VIII, folio VIII vuelto.





## ÍNDICE DE ABREVIATURAS

cap.: capítulo

caps.: capítulos

colecc.: colección

coord.: coordinador

coords.: coordinadores

D.: Don

dir.: director

dirs.: directores

Dr.: Doctor

ed.: editor

*et al.: et alii*

f.: folio

fol.: folio

fols.: folios

Fr.: Fray

J.: Juan

L.: Luis

Lib.: libro

M.: manuscrito

n.º: número

P.: Padre

pág.: página

págs.: páginas

prof.: profesor

Prof.: profesor

Antonio FERNÁNDEZ CABALLERO

s.: siglo

s.d.: *sine data*

Unv.: Universidad

vol.: volumen

vols.: volúmenes

## 1. AGRADECIMIENTOS

En primer lugar me gustaría mostrar mis más profundos agradecimientos al Dr. D. José María Vives Ramiro, director del presente trabajo, sin el cual no hubiese sido posible. Quisiera agradecerle la paciencia y la ayuda ofrecidas durante tantas horas, tanto en el transcurso del trabajo, como a lo largo de toda mi formación académica en el mundo de la Musicología. Ha sido un verdadero placer formarse y trabajar con él.

Los conocimientos aportados por los profesores del Máster en Patrimonio Musical han facilitado gran parte de las herramientas necesarias para elaborar el trabajo que pone fin a esta etapa. No puedo dejar sin señalar la ayuda, los consejos y las muestras de ánimo que nos han brindado en los momentos de desaliento, por lo que quiero mostrar un verdadero agradecimiento hacia todos ellos.

Otras personas a las que me gustaría agradecer su colaboración en este proyecto son Sara Josefa Trigueros y a mi hermano Miguel Ángel Fernández, que me han ayudado asesorándome en los conocimientos de Filología e Informática, respectivamente. De igual forma, quiero manifestar mi gratitud a Francisco Zacarías Martínez, Manuel Quesada, Francisco José Nadal, Antonio Ezquerro, Natalia Espasandín, Paloma Otaola y a la revista *Ciudad de Dios* por facilitarme toda la documentación que he necesitado y se encontraba lejos de mi alcance durante este trabajo.

De un modo más personal, no podría pasar sin reconocer todo el tiempo y esfuerzo que han invertido en mí mis amigos y familiares Javier Fernández, María Esperanza Fernández, Sergio Gómez, Antoni Lloret, Vicent Sellés, David Vinaches, Jessica Furlan, Abrahán Guirao y Antonio Marín, al apoyarme y animarme en los momentos de flaqueza.

En último lugar, pero no menos importante, agradezco a mi familia, y en especial a mis padres, el apoyo incondicional mostrado durante tantos años de esfuerzo y constancia en los momentos duros. Por ello, este trabajo es mi muestra de agradecimiento a su perseverancia en mi desarrollo personal y profesional.

Gracias de todo corazón.



## 2. INTRODUCCIÓN

La modalidad polifónica en la teoría española del siglo XVI es un tema con complejidades inherentes que conviene explicar adecuadamente. Por ello, pretendemos mostrar la teoría de la modalidad polifónica en España en los dos primeros tercios del siglo XVI vista a la luz de los tratados *Libro de música práctica* de Francisco Tovar (1510)<sup>1</sup>, *Libro de música de vihuela de mano. Intitulado El maestro* de Luis Milán (1536)<sup>2</sup>, *Declaración de instrumentos musicales* de Juan Bermudo (1555)<sup>3</sup> y *Arte de tañer fantasía* de Tomás de Santa María (1565)<sup>4</sup>.

Es sorprendente la poca atención que han dedicado los investigadores a la modalidad polifónica española en esta época. Salvo en contadas excepciones, en los estudios se observa un predominio de los tratados y de la teoría europea —en detrimento de los nacionales—. Este proyecto nace de la necesidad de promover el conocimiento de este tema, pues creemos conveniente poder mostrar a través de un estudio crítico parte de los tratados más relevantes de la época, dando a conocer así una muestra de lo que era la modalidad polifónica española durante estos años. Con este trabajo esperamos poder favorecer la creación de diferentes campos de investigación y de este modo paliar el desconocimiento de lo mucho que aún queda por salir a la luz.

Nuestra intención es explicar la modalidad polifónica en la teoría española del Renacimiento, para la cual hemos comenzado por hacer un muestreo con cuatro tratados que nos orienten en este asunto. Los escritos escogidos para este estudio jalonan los dos primeros tercios del siglo XVI, plasmando con Francisco Tovar y Luis Milán la teoría modal del primer tercio y con Juan Bermudo y Tomás de Santa María la correspondiente al segundo, ya que, como es sabido, los teóricos recogen en sus tratados la teoría anterior a su publicación y no hacen con ella un manifiesto artístico. Es importante la presencia de Luis Milán entre los seleccionados, ya que aporta la visión teórica de un músico práctico en un libro para vihuela que tiene además una intencionalidad pedagógica en su planteamiento.

- 1 TOVAR, Francisco: *Libro de música práctica*, Barcelona, Johann Rosenbach, 1510; edición facsímil a cargo GÓMEZ DE LECEA, Carlos: *Libro de música práctica por Francisco Tovar*, Madrid, Joyas Bibliográficas-viejos libros de música, 1976.
- 2 MILÁN, Luis: *Libro de música de vihuela de mano. Intitulado El maestro*, Valencia, Francisco Díaz Romano, 1536; edición facsímil a cargo ROA, Francisco: Madrid, Sociedad de la Vihuela, 2008.
- 3 BERMUDO, Fray Juan: *Declaración de instrumentos musicales*, Osuna, Juan de León, 1555; edición facsímil a cargo de MAXTOR: Valladolid, Maxtor, 2009.
- 4 SANTA MARÍA, Tomás de: *Arte de tañer fantasía*, Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, 1565; edición facsímil a cargo de MAXTOR: Valladolid, Maxtor, 2009.

Por consiguiente, elegimos analizar cuatro escritos de los cuales tres se elaboraron por significativos músicos teóricos de este período y uno de ellos por un elocuente músico práctico y teórico.

## 2.1. ESTADO DE LA CUESTIÓN

La modalidad polifónica en el siglo XVI se consideró y se considera uno de los temas controvertidos en la teoría musical de la época, prueba de lo cual es la gran diversidad de opiniones observadas en la tratadística del momento. La escasez de investigaciones que profundizan en dicha materia, a día de hoy, ocasiona que esta siga siendo una cuestión poco documentada; en cambio, sí hallamos un número mayor de estudios que tratan de manera superficial e incompleta el tema propuesto para este trabajo. Por ello, nos encontramos con que son limitadas las referencias de interés para nuestro proyecto.

Como es natural, nos referiremos a continuación a los principales estudios que por sus aportaciones o difusión son dignos de mención y no a aquellos que se limitan a copiar o a elucubrar sobre nuestro tema de estudio. En este apartado, el orden de exposición de los autores estudiados se ha determinado cronológicamente, según el año de publicación de sus tratados. Además, dentro de cada uno de ellos realizaremos una distribución en bloques con los diferentes temas que hemos considerado más relevantes para esta investigación, a saber, biografía y modalidad y crítica, dando así a conocer mejor los juicios, consideraciones y puntos de vista comunes, dispares o heredados entre los distintos autores estudiados que abordan el tema en cuestión. Asimismo, con objeto de poder confrontar con mayor facilidad lo que se ha dicho o no sobre los diferentes autores de referencia, someteremos a los cuatro a la misma estructuración, haciendo constar si existen o no comentarios de los autores modernos sobre algunas de las cuestiones.

### 2.1.1. FRANCISCO TOVAR

#### 2.1.1.1. BIOGRAFÍA

La primera referencia relacionada con su biografía, que recogemos de autores relativamente modernos, es la que se muestra en el *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*<sup>5</sup> publicado por Baltasar Saldoni en 1881, aunque sus datos sobre el tema son algo breves y ambiguos en todos los aspectos que trata. Respecto a su vida,

<sup>5</sup> SALDONI, Baltasar: «TOVAR, D. Francisco» en *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, 4 vols., Madrid, Imprenta de D. Antonio Pérez Dubrull, 1881, vol. 4, pág. 348.

solamente nos dice que no se sabe con exactitud dónde nació, pero que «creen algunos, no sin fundamento, que nació en una de nuestras ciudades meridionales, en oposición á algun otro, que le cree natural de Cataluña, porque pasó en ella una parte de su vida.»<sup>6</sup>.

No encontramos la segunda entrada sobre Francisco Tovar hasta 1954, aparecida en el *Diccionario de la Música Labor*<sup>7</sup>. En ella, respecto a su historia, solamente nos dice que fue un teórico español de principios del s. XVI nacido en Pareja, una villa de Andalucía; que a través de lo que escribió Tovar en su tratado se sabe que visitó Zaragoza, Sicilia y Roma; y que gracias a la dedicatoria que allí ofrece «se desprende que en 1510 serviría en la catedral de Barcelona.»<sup>8</sup>.

La siguiente alusión a su vida y lugar de nacimiento es de Francisco José León Tello en sus *Estudios de historia de la teoría musical* del año 1962<sup>9</sup>. En esta ocasión, León Tello cita las palabras que atribuye a Higinio Anglés a pie de página, con las que nos indica que Tovar nació en la «villa de Pareia»<sup>10</sup>, es decir, la villa andaluza de Pareja, pero no menciona de dónde han sido extraídas dichas palabras —aunque en la siguiente referencia bibliográfica, que daremos a continuación, se hace mención a la misma cita que da León Tello y en esta ocasión sí se señala el lugar de origen—.

Samuel Rubio publicó en 1978 su *Libro de música práctica de Francisco Tovar*<sup>11</sup>, que contiene en su inicio una pequeña biografía sobre Francisco Tovar, aunque antes de comenzar hablarnos de él, Rubio hace referencia a las escasas noticias biográficas que hay y advierte que estas se consiguen principalmente en la lectura del tratado. Al igual que León Tello, Samuel Rubio incluye las supuestas palabras de Higinio Anglés —que en esta ocasión sí son citadas y sabemos que pertenecen a la entrada del *Diccionario de la Música Labor*, mencionado anteriormente en este apartado— para indicarnos de esta manera que nuestro tratadista nació en la «villa de Pareia», que, según Anglés, está situada en Andalucía<sup>12</sup>. Igualmente, Rubio nos dice que, gracias al título de la obra y su colofón, se puede deducir que era sacerdote al servicio de la diócesis de Barcelona en el año de la publicación de su tratado, 1510, ya que lo dedicó al obispo Enrique de Cardona y al cabildo de dicha diócesis<sup>13</sup>. También

6 Ídem.

7 PENA, Joaquín; ANGLÉS, Higinio; QUEROL, Miguel; *et al.*: «TOVAR, FRANCISCO» en *Diccionario de la Música Labor*, 2 vol., Barcelona, Editorial Labor, 1954, vol. 2, pág. 2135.

8 Ídem.

9 LEÓN TELLO, Francisco José: *Estudios de historia de la teoría musical*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Español de Musicología, 1962, pág. 374.

10 Ídem.

11 RUBIO, Samuel: *Libro de música práctica de Francisco Tovar*, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1978.

12 *Ibidem*, pág. 19.

13 Ídem.

comenta que nada se sabe sobre su formación y su dedicación profesional, así como que únicamente se conoce, porque está indicado por Tovar en el tratado, que defendió su doctrina en Zaragoza, Sicilia y Roma<sup>14</sup>. Por último, Samuel Rubio concluye, sin aportar pruebas apodícticas, que podría tratarse de un músico práctico por lo que se ve reflejado en la dedicatoria del tratado, concretamente en las frases finales<sup>15</sup>:

«En ellas afirma estar dispuesto a responder a las posibles objeciones a sus postulados “con experiencia como con autoridades”. Entendemos que si las autoridades son los tratadistas o escritores en los que presume apoyar su autoría, con la palabra “experiencia” se ufana del saber o competencia adquiridos en la práctica y familiaridad con su arte.»<sup>16</sup>.

Francisco José León Tello elaboró en 1980, dos años después de la publicación de Samuel Rubio y dieciocho de la suya propia, la entrada de «Tovar, Francisco»<sup>17</sup> para uno de los principales diccionarios de referencia en el mundo de la Musicología como es *The New Grove Dictionary of Music and Musician*. En esta ocasión, la información respecto a la biografía de Tovar es algo más amplia que en su publicación anterior; por un lado, nos muestra que se trató de un teórico español que estuvo en activo en Cataluña y, al igual que Rubio, afirma que Tovar estuvo en Zaragoza, Sicilia y Roma; por otro, aunque algo dudoso por la falta de documentación, indica que Tovar fue asignado en 1510 a la catedral de Barcelona, pero no menciona la labor que desempeñaría ni que entre los años 1510 y 1516 estuvo como maestro de capilla en la catedral de Tarragona; por último, nos habla de que hay noticias sobre un Francisco Tovar en Sevilla durante el año 1518 y también, en ese mismo año, de un cantor con el mismo nombre en la Catedral de Granada que en el año 1521 sería el encargado de ocupar la plaza de maestro de capilla de dicha catedral<sup>18</sup>. Sin embargo, aunque León no lo especifica, no se puede saber si se trataría de la misma persona en estos dos últimos casos o si alguna de ellas sería el tratadista objeto de estudio en este trabajo.

La aportación más reciente a sus datos biográficos se encuentra en la voz «Tovar, Francisco»<sup>19</sup> escrita por Jesús Martín Galán en 2001 para el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Esta no contiene información biográfica nueva o diferente

14 Ibidem, págs. 19 y 20.

15 Ibidem, pág. 20.

16 Ídem.

17 LEÓN TELLO, Francisco José: «Tovar, Francisco» en SADIE, Standley (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musician*, 20 vols., London, Macmillan Publishers Limited, 1980, vol. 19, pág. 102.

18 Ibidem, vol. 19, pág. 102.

19 MARTÍN GALÁN, Jesús: «Tovar, Francisco» en CASARES RODICIO, Emilio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols., Madrid, Sociedad General de Autores Españoles, 2001, vol. 10, pág. 433.



respecto a las otras mencionadas anteriormente salvo en lo que se refiere a su villa de nacimiento, que escribe con j (Pareja), y las alusiones a un Francisco Tovar en Sevilla y Granada, sobre el que en esta ocasión sí señala que puede no ser la misma persona<sup>20</sup>.

#### 2.1.1.2. MODALIDAD Y CRÍTICA

La primera publicación que se hace eco de la teoría modal contenida en el tratado de Francisco Tovar es el libro *La polifonía clásica*<sup>21</sup> de Samuel Rubio, editado en el año 1956, donde se puede disfrutar de una dilatada, aunque superficial, explicación de los principales aspectos de la modalidad polifónica. Pese a que, en esta exposición, Samuel Rubio utiliza y cita, en pocas ocasiones, premisas extraídas del tratado de Francisco Tovar, dichas menciones solo abarcan temas de semitonía<sup>22</sup>, una materia dentro de la modalidad que nosotros hemos considerado conveniente dejar para un futuro trabajo de tesis, donde podremos abordarla con mayor profundidad y determinación.

Unos años después, en 1978, y como última referencia que alude a la modalidad en Francisco Tovar, Samuel Rubio editará un estudio integral del tratado de Tovar titulado *Libro de música práctica de Francisco Tovar*<sup>23</sup>. El trabajo consiste en un examen individual de todos los capítulos que contiene el tratado, aunque en algunas ocasiones las aportaciones con las que nos encontramos no son una descripción clara del contenido. Centrándonos en los capítulos que dedica a los aspectos de la modalidad, objeto de estudio de nuestra investigación, lo primero que localizamos son los orígenes —que Rubio extrae del capítulo XXXI del libro I del tratado—. De los ocho modos dice que fueron elegidos por los santos Gregorios y Ambrosio para el canto eclesiástico de las quince escalas utilizada por los griegos<sup>24</sup>. Después, nos habla de la nota final o tónica de cada modo y de sus denominaciones «actual» y antigua<sup>25</sup> para, a continuación, mostrar un ejemplo de cada modo y explicar las licencias de cada uno de ellos:

«en los impares, las ocho notas de la escala correspondiente, más una por debajo de la tónica y otra por encima de la octava de ésta: en los pares, tres por debajo de su final, y el resto hasta diez, por encima»<sup>26</sup>.

20 Ídem.

21 RUBIO, Samuel: *La polifonía clásica*, Madrid, Real Monasterio de El Escorial, 1956.

22 Ibídem, págs. 58, 63 a 73 y 75.

23 RUBIO, Samuel: *Libro de música práctica de Francisco Tovar*, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1978.

24 Ibídem, pág. 45.

25 Ibídem, págs. 45 y 46.

26 Ibídem, pág. 46.

También manifiesta que el segundo modo abarca la tésitura más grave y el séptimo la tésitura más aguda y que entre los dos completarían las quince notas de los griegos que dan inicio a las quince escalas arriba mencionadas<sup>27</sup>.

En cuanto al capítulo XXXII del libro I de Tovar, Rubio nos dice que:

«La finalidad de este capítulo es enseñar a conocer el modo o tono de una pieza gregoriana, diferenciándose en esto Tovar de otros tratadistas, ya que el sistema que sigue y sienta repetidamente, se basa en el modo particular de ser de cada escala, y si la pieza no abarca la extensión completa de aquella, en el modo de ser del diatesaron y diapente y la situación de éstos.»<sup>28</sup>.

Para finalizar esta sección, comenta la diferencia que existe entre los modos primero y octavo, que, según Tovar, no es más que la ordenación interna de su 4ª y 5ª<sup>29</sup>.

A propósito del capítulo XXXIII del libro I, Samuel Rubio expone las cuatro afirmaciones que Tovar muestra en su tratado sobre la mixtura de los modos: la primera explica que los modos auténticos utilizan en ocasiones el ámbito de los plagales; la segunda hace referencia a que los modos plagales pueden subir notas por encima de su 8ª, abarcando así el ámbito del auténtico; en la tercera, Tovar manifiesta que los modos que contemplan alguna de las dos excepciones anteriores se conocerían como modos conmixtión, a pesar de saber que otros autores los denominan modos irregulares, porque él no está de acuerdo con esta denominación; y, por último, en la cuarta nos dice que el primer y octavo modo son iguales, pero tienen diferente proceder, ya que la distribución de la 4ª y 5ª de cada modo pertenece a diferentes especies<sup>30</sup>.

Samuel Rubio apenas menciona nada al respecto de lo que Tovar trata en el capítulo XXXIV del libro I debido posiblemente a que Tovar no aborda el tema en profundidad. En este apartado se expone el procedimiento para poder reconocer los modos en los salmos. Manifiesta que la manera adecuada sería analizar el «saeculorum», es decir, la cadencia final de la fórmula salmódica. Por ello, añade un listado de la nota correspondiente con la que debería concluir las cadencias según el modo<sup>31</sup>.

El último capítulo sobre la temática de nuestra investigación es el número VII del libro III, que trata aspectos de la semitonía. Pero en esta ocasión Rubio nos dice que este es un

27 Ídem.

28 Ibidem, pág. 47.

29 Ídem.

30 Ibidem, pág. 48.

31 Ibidem, págs. 48 y 49.

tema que trató en su libro *La polifonía clásica*<sup>32</sup>, y nos remite a él para así no tener que volver a repetir<sup>33</sup>.

## 2.1.2. LUIS MILÁN

### 2.1.2.1. BIOGRAFÍA

Dado que Mariano Soriano Fuerte en su *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año 1850*<sup>34</sup> ofrece datos que no están justificados de ninguna manera, no consideramos oportuno realizar más comentarios que las referencias que incluimos en los autores que aparecerán a continuación.

Similares circunstancias presenta la obra de Baltasar Saldoni publicada en el año 1881 para el *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*<sup>35</sup>. La información que se expone es corta y exigua. Únicamente manifiesta que Luis Milán nació en Valencia en los primeros años del siglo XVI y que perteneció a una familia de nobles<sup>36</sup>. También añade que fue un aficionado a la música y que «se le conoce como autor de un buen tratado de guitarra, que tituló: *El maestro, ó música de vihuela de mano*»<sup>37</sup>.

En el año 1903 encontramos la publicación del *Diccionario biográfico y crítico* de José Ruiz de Lihory, en el que se dedica una entrada a la figura de Luis Milán<sup>38</sup>. En ella, Lihory señala que era un «discreto poeta y consumado músico»<sup>39</sup>. De igual manera, afirma que la información biográfica sobre Milán es limitada, como se puede ver en este fragmento: «¿Y qué noticias biográficas podemos dar de Milán? Pocas, á pesar de haber tamizado todos los Archivos de Valencia buscándolas con verdadero afán.»<sup>40</sup>. Aun así, añade que algunas noticias sobre la vida de Milán se podrían sacar de sus escauceos poéticos con Luis Margarit y Juan Fernández que, según Lihory, se conservaban en un códice en la Biblioteca Nacional<sup>41</sup>. También, citando un fragmento extraído del Archivo General del Reino<sup>42</sup>, Lihory nos hace

32 RUBIO, Samuel: *La polifonía clásica*, Madrid, Real Monasterio de El Escorial, 1956.

33 RUBIO, Samuel: *Libro de música práctica de Francisco Tovar*, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1978, pág. 74.

34 SORIANO FUERTES, Mariano: *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año 1850*, Madrid - Barcelona, Martín y Salazar Narciso Ramírez, 1855.

35 SALDONI, Baltasar: «MILAN ó Millan, D. Luis» en *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, 4 vols., Madrid, Imprenta de D. Antonio Pérez Dubrull, 1881, vol. 4, págs. 206 y 207.

36 *Ibidem*, pág. 206.

37 *Ídem*.

38 RUIZ DE LIHORY, José: «MILÁN (Luis)» en *Diccionario biográfico y crítico*, Valencia, Establecimiento tipográfico Domenech, 1903, págs. 332 a 337.

39 *Ibidem*, pág. 332.

40 *Ibidem*, pág. 333.

41 *Ibidem*, pág. 334.

42 M. 2, Veg. CC 1516, f. 49 y m 18, f. 25, citado por Lihory en *Diccionario biográfico y crítico*, Valencia, Establecimiento tipográfico Domenech, 1903, págs. 332 a 337, pág. 334.

saber que tuvo dos hermanos y fue hijo de D.<sup>a</sup> Violante Eixarch y D. Luis<sup>43</sup>. Por último, manifiesta que Milán se vio obligado a salir de España para ir a Portugal por batirse en duelo con un personaje importante de la época. Una vez allí, el rey Juan III le hizo su gentilhombre de Cámara con 7000 cruzados de renta<sup>44</sup>.

Algo más de información, aunque no muy detallada, se nos ofrece en el *Diccionario de la Música Labor*<sup>45</sup>. Lo primero que presentan, al igual que en las referencias anteriores, es que Luis Milán fue un vihuelista español nacido en Valencia, pero con la diferencia de que se contradice la fecha de nacimiento ya dicha —principios del siglo XVI— y se sitúa en antes del año 1500. De igual manera, ubican su muerte en Valencia después del año 1561<sup>46</sup>. Asimismo, se vuelve a repetir que perteneció a una familia de nobles, pero en esta ocasión añaden el detalle de que fue el tercer hijo de D.<sup>a</sup> Violante Eixarch y D. Luis de Milán<sup>47</sup>. En cuanto a su formación, se manifiesta que fue educado en Valencia y rápidamente pasó a formar parte de la corte de artistas reunida en el palacio de la ciudad del Turia por D. Fernando de Aragón, duque de Calabria<sup>48</sup>. En relación a su viaje a Portugal, se revela que Milán «visitó Portugal, acaso varias veces» y se omite el motivo de su visita, ya que en referencias anteriores se expone que solo visitó este país una vez y fue debido a su necesaria huida de Valencia<sup>49</sup>. Por último, y como novedad, añade la posibilidad de que Milán «estuvo también en Italia», debido a que introduce seis sonetos italianos y conoce muy bien la música profana de aquel país «tan relacionado musicalmente con España y especialmente con el arte de Valencia.»<sup>50</sup>.

La siguiente mención es la entrada «Milán, Luis de», elaborada por Charles Jacobs para *The New Grove Dictionary of Music and Musician*<sup>51</sup>. Al igual que en las publicaciones primeras, esta es breve e incompleta. Las únicas aportaciones diferentes a las ya dichas son que Milán paso la mayor parte de su vida en Valencia asociado con su corte ducal, al menos hasta 1538 y que sus obras se han publicado todas en Valencia; las publicaciones abarcan un periodo de veintiséis años y entre ellas solo se encuentra una de música<sup>52</sup>.

43 Ídem.

44 Ídem.

45 PENA, Joaquín; ANGLÉS, Higinio; QUEROL, Miguel; *et al.*: «MILÁN, LUIS DE» en *Diccionario de la Música Labor*, 2 vol., Barcelona, Editorial Labor, 1954, vol. 2, pág. 1532.

46 Ídem.

47 Ídem.

48 Ídem.

49 Ídem.

50 Ídem.

51 JACOBS, Charles: «Milán, Luis de» en SADIE, Standley (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musician*, 20 vols., London, Macmillan Publishers Limited, 1980, vol. 12, págs. 300 y 301.

52 *Ibidem*, pág. 300.

El siguiente que se hace eco de la vida de Luis Milán es John Griffiths, con la voz «Milán, Luis» en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*<sup>53</sup>. En comparación con las referencias ya expuestas podríamos decir que esta es más completa y detallada. En primer lugar, Griffiths clasifica a Milán como vihuelista y compositor y, a su vez, manifiesta que es conocido por los tres libros que escribió y editó entre los años 1535 y 1561. Entre ellos se encuentra su única publicación musical, *Libro de música de vihuela de mano. Intitulado El maestro*<sup>54</sup>, impreso en Valencia en 1536<sup>55</sup>. En segundo lugar, se retoma el dato de que Milán estuvo una temporada en Portugal, pero en esta ocasión vemos cómo Griffiths advierte de la falta de evidencias para poder corroborarlo. De igual manera, también indica que tampoco se ha podido verificar ningún documento sobre la pensión de 7000 cruzados que se decía que percibía del Rey de Portugal<sup>56</sup>. A modo de apoyo a estos argumentos sobre su estancia y pensión en Portugal, podemos ver como John Griffiths alude al libro de *Historia de la música española*<sup>57</sup> de Mariano Soriano Fuertes, donde se aporta esta misma información pero sin referencias documentales<sup>58</sup>.

Por último, en 2008 se presentó una edición facsímil del tratado *Libro de música de vihuela de mano. Intitulado El maestro* de Luis Milán, que contiene un estudio preliminar confeccionado por Gerardo Arriaga<sup>59</sup>. Esta podríamos decir que es la más detallada y completa referencia que se hace respecto a la vida de Luis Milán. El único inconveniente es, como bien indica el autor, que toda la información que se nos muestra quedaría libre a la interpretación del lector, pudiéndose así corroborarse o desmentir los sucesos que se han citado sobre la vida de Milán a lo largo de la historia. Por ello, en este estudio preliminar, Arriaga manifiesta diferentes interpretaciones posibles<sup>60</sup>. Una de ellas podría ser la que venimos mostrando a lo largo de este apartado a través de las diferentes publicaciones citadas. Asimismo, algunos de los datos que no se han exhibido hasta el momento y son dignos de reseñar son la posibilidad de que Milán siguiese la carrera eclesiástica y recibiese las órdenes

53 GRIFFITHS, John: «Milán, Luis» en CASARES RODICIO, Emilio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols., Madrid, Sociedad General de Autores Españoles, 2001, vol. 7, págs. 564 a 566.

54 MILÁN, Luis: *Libro de música de vihuela de mano. Intitulado El maestro*, Valencia, Francisco Díaz Romano, 1536; edición facsímil a cargo de ROA, Francisco: Madrid, Sociedad de la Vihuela, 2008.

55 GRIFFITHS, John: «Milán, Luis» en CASARES RODICIO, Emilio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols., Madrid, Sociedad General de Autores Españoles, 2001, vol. 7, pág. 564.

56 Ídem.

57 SORIANO FUERTES, Mariano: *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año 1850*, Madrid - Barcelona, Martín y Salazar Narciso Ramírez, 1855.

58 GRIFFITHS, John: «Milán, Luis» en CASARES RODICIO, Emilio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols., Madrid, Sociedad General de Autores Españoles, 2001, vol. 7, pág. 564.

59 ARRIAGA, Gerardo: «Luis Milán, poeta y compositor» en *Libro de música de vihuela de mano. Intitulado El maestro*, Valencia, Francisco Díaz Romano, 1536; edición facsímil a cargo de ROA, Francisco: *Libro de música de vihuela de mano. Intitulado El maestro*, Madrid, Sociedad de la Vihuela, 2008, págs. IX a XIX.

60 *Ibidem*, págs. IX a XIV.

menores sin llegar a ser nombrado sacerdote y que se casara y tuviese una hija<sup>61</sup>. Según cita Gerardo Arriaga, siguiendo las palabras de Barbieri, existiría la posibilidad de «que además del conocido maestro de Vihuela y poeta, autor del Cortesano, había otro en su tiempo del mismo nombre y apellido.»<sup>62</sup>.

#### 2.1.2.2. MODALIDAD Y CRÍTICA

Las referencias que hablan de la teoría modal a través de las aportación de Luis Milán en su tratado *El maestro*<sup>63</sup> son pocas, además de breves, y no aportan información que consideremos relevante para nuestra investigación.

En la entrada realizada por Charles Jacobs sobre Milán en el *The New Grove Dictionary of Music and Musician*<sup>64</sup>, que ya citábamos anteriormente, hallamos la primera alusión a la modalidad, aunque en esta ocasión Jacobs es bastante conciso en su explicación. En ella nos dice que Milán efectúa un tratamiento de los modos que merece un cuidadoso estudio. Revela que Milán no solo transpuso los modos, sino que utilizó una cantidad de alteraciones accidentales bastante notable y que también alegó tener modos mixtos en varias piezas<sup>65</sup>.

La siguiente mención, y última, la descubrimos en la voz elaborada por John Griffiths para el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*<sup>66</sup>, que también hemos citado previamente. Al igual que Charles Jacobs, Griffiths no aporta datos trascendentales para el entendimiento de la teoría modal. En primera instancia, nos aclara que Milán introduce su explicación sobre el sistema modal de una forma breve al final de su tratado e indica que esta va orientada de manera clara para los vihuelistas. También añade que Milán esclarece, en estas páginas, cómo reconocer los ocho modos en sus fantasías mediante las características de dichos modos. Por último, expone que Milán «se diferencia de otros teóricos por aconsejar que se averigüe el modo de una obra a través de la voz del tiple en vez de la del tenor tradicional.»<sup>67</sup>, aunque comprobamos que esta recomendación no era tan exclusiva como

61 Ibidem, págs. XIII y XIV.

62 Ibidem pág. XIV.

63 MILÁN, Luis: *Libro de música de vihuela de mano. Intitulado El maestro*, Valencia, Francisco Díaz Romano, 1536; edición facsímil a cargo de ROA, Francisco: Madrid, Sociedad de la Vihuela, 2008.

64 JACOBS, Charles: «Milán, Luis de» en SADIE, Standley (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musician*, 20 vols., London, Macmillan Publishers Limited, 1980, vol. 12, págs. 300 y 301.

65 Ibidem, pág. 300.

66 GRIFFITHS, John: «Milán, Luis» en CASARES RODICIO, Emilio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols., Madrid, Sociedad General de Autores Españoles, 2001, vol. 7, págs. 564 a 566.

67 Ibidem, pág. 565.

afirma Griffiths, ya que se encuentra en obras como el *Arte de tañer Fantasía* de Tomás de Santa María<sup>68</sup>.

### 2.1.3. JUAN BERMUDO

#### 2.1.3.1. BIOGRAFÍA

La primera referencia biográfica relevante de Juan Bermudo que localizamos es de Ángel Ortega<sup>69</sup> con su artículo «Fray Juan Bermudo», escrito para la revista *Archivo Ibero-Americano* del año 1915<sup>70</sup>. En ella nos indica que nació a principios del siglo XVI en la ciudad de Écija y perteneció a una familia distinguida y cristiana<sup>71</sup>; «tomó el habito de la Orden a los quince años de edad e hizo los primeros estudios en Sevilla»<sup>72</sup>, donde se formó en la escuela teológica de Carvajal<sup>73</sup>. Manifiesta que el único cargo y oficio que se conoce que desempeño en la Orden es el de Definidor Provincial, para el cual fue escogido el 24 de junio de 1560 y estuvo cuatro años, cuatro meses y cuatro días<sup>74</sup>. Por último, respecto a su vida, nos dice que «Ignoramos otros detalles y el año de su muerte.»<sup>75</sup>.

En la entrada dedicada a Juan Bermudo del *Diccionario de la Música Labor*<sup>76</sup>, también se puede observar que se citan aspectos de su vida, aunque pocos e irrelevantes. Únicamente destaca que se trató de un teórico musical andaluz del siglo XVI y religioso franciscano que nació «hacia 1510 en Écija.»<sup>77</sup>. Además, añade que a través de su tratado *Declaración de instrumentos musicales*<sup>78</sup> se puede saber que fue «discípulo de la Unv. de Alcalá de Henares.»<sup>79</sup>.

68 SANTA MARÍA, Tomás de: *Arte de tañer fantasía*, Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, 1565; edición facsímil a cargo de MAXTOR: Valladolid, Maxtor, 2009, fol. 62 recto y vuelto.

69 En cuanto al nombre del autor de esta referencia bibliográfica hemos de decir que es algo ambiguo y dudoso, debido a que se puede encontrar citado con el nombre de Antonio Ortega, A. Ortega o Ángel Ortega. Nosotros consideramos que su nombre es el de Ángel Ortega, ya que es así como firma el artículo que citamos a continuación.

70 ORTEGA, Ángel: «Fray Juan Bermudo», *Archivo Ibero-Americano*, n.º 2/10 (1915), págs. 216 a 224.

71 *Ibidem*, pág. 216.

72 *Ibidem*, págs. 216 y 217.

73 *Ibidem*, pág. 217.

74 *Ídem*.

75 *Ídem*.

76 PENA, Joaquín; ANGLÉS, Higinio; QUEROL, Miguel; *et al.*: «BERMUDO, FRAY JUAN» en *Diccionario de la Música Labor*, 2 vol., Barcelona, Editorial Labor, 1954, vol. 1, pág. 250.

77 *Ídem*.

78 BERMUDO, Fray Juan: *Declaración de instrumentos musicales*, Osuna, Juan de León, 1555; edición facsímil a cargo de MAXTOR: Valladolid, Maxtor, 2009.

79 PENA, Joaquín; ANGLÉS, Higinio; QUEROL, Miguel; *et al.*: «BERMUDO, FRAY JUAN» en *Diccionario de la Música Labor*, 2 vol., Barcelona, Editorial Labor, 1954, vol. 1, pág. 250.

La siguiente alusión a la vida de Bermudo figura en el libro *Estudios de historia de la teoría musical*<sup>80</sup> de Francisco José León Tello, editado en el año 1962. Como apunte nuevo a lo ya expuesto, nos indica que Bermudo parece ser que tardó en dedicarse a la Música, y si lo hizo fue porque durante una enfermedad se dedicó a leer libros de este arte, lo que le movió a estudiarlo<sup>81</sup>.

Más dilatada y específica es la mención elaborada por Robert Stevenson en el año 1980 para *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*<sup>82</sup>. Esta incluye aspectos de la vida de Bermudo que ya han sido indicados en las publicaciones anteriores, por lo que solo citaremos aquellos que sean inéditos hasta el momento. En primer lugar, Stevenson afirma que Bermudo estudió Música con un maestro local hasta que a la edad de 15 años pasó a formar parte de la Orden de los Menores de la Observancia —Franciscanos—<sup>83</sup>. Esta aseveración la completarían las palabras dichas por Francisco José León Tello en el párrafo anterior, ya que, según Robert Stevenson, Bermudo iniciaría sus estudios musicales en profundidad en una edad adulta, pero previamente habría obtenido conocimientos musicales a lo largo de su infancia. En segundo lugar, Stevenson manifiesta que Bermudo, tras realizar sus estudios preliminares en Sevilla, fue enviado a la Universidad de Alcalá de Henares donde estudió Matemáticas<sup>84</sup>. Por último, Robert Stevenson vuelve a hablarnos de los motivos por los que Bermudo se interesó por la Música, diciéndonos en esta ocasión que quedó impresionado al escuchar contrapunto en una capilla de Toledo durante la convalecencia de una larga enfermedad, siendo esta la causa que originó que tomara la decisión de dejar las Matemáticas y comenzara a estudiar Música<sup>85</sup>.

En el año 2000 se publicó el trabajo de Paloma Otaola González, titulado *Tradición y modernidad en los escritos musicales de Juan Bermudo*<sup>86</sup>. En este estudio se profundiza de manera extraordinaria sobre los aspectos teóricos y prácticos de los tratados escritos por Bermudo, pero en lo que respecta a la biografía de Juan Bermudo no aporta ninguna información relevante que no hayamos expuesto ya<sup>87</sup>.

80 LEÓN TELLO, Francisco José: *Estudios de historia de la teoría musical*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Español de Musicología, 1962, págs. 246 y 247.

81 *Ibidem*, pág. 246.

82 STEVENSON, Robert: «Bermudo, Juan» en SADIE, Standley (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 20 vols., London, Macmillan Publishers Limited, 1980, vol. 2, págs. 611 y 612.

83 *Ibidem*, pág. 611.

84 *Ídem*.

85 *Ídem*.

86 OTAOLA GONZÁLEZ, Paloma: *Tradición y modernidad en los escritos musicales de Juan Bermudo*, Kassel, Edition Reichenberger, 2000.

87 *Ibidem*, págs. 17 a 19.



Por último, en 2001 encontramos la entrada «Bermudo, Juan» hecha por Charles Jacobs para el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*<sup>88</sup>. En esta referencia encontramos la misma información que ya hemos ido mostrando a lo largo de las diferentes citas, salvo alguna excepción como que Bermudo en el año 1549 durante la cuaresma predicó en el convento de Santa Clara en Montilla y que durante los años 1549 y 1550 conoció y estableció amistad con Cristóbal de Morales<sup>89</sup>. Como bien indica Charles Jacobs, toda la información biográfica sobre Juan Bermudo «procede de la *Declaración* misma: A. Ortega, 1916, 189; R. Stevenson, 1961, 34-36 y 112; también Stevenson 1960, 2, 11 y 14»<sup>90</sup>.

### 2.1.3.2. MODALIDAD Y CRÍTICA

A diferencia de los dos teóricos vistos anteriormente, en Juan Bermudo sí que podemos observar una gran diversidad de estudios que ahondan en la teoría modal a través de su tratado *Declaración de instrumentos musicales*<sup>91</sup>.

La primera publicación destacable sería *La polifonía clásica*<sup>92</sup> de Samuel Rubio en el año 1956. En este manual, como ya hemos comentado antes en la explicación de la modalidad a través de Tovar, solamente trata los aspectos de la teoría modal de manera superficial e insuficiente. Además, solo vemos citado a Juan Bermudo en materias relacionadas con la semitonía y, como ya dijimos, este es un tema suficientemente importante dentro de la modalidad como para que consideremos necesario abordarlo con mayor profundidad en futuros trabajos<sup>93</sup>.

Algo más detallado y minucioso es el libro *Estudios de historia de la teoría musical*<sup>94</sup>, editado en 1962 por Francisco José León Tello, con un amplio pie de página en el que explica los pormenores de la teoría bermudiana. Como introducción, León Tello remarca que hay que destacar la teoría de los modos accidentales de Bermudo<sup>95</sup>.

Más adelante, León Tello dedica unas páginas a la teoría modal según Bermudo, elaborando así una explicación amplia e interesante. En primer lugar, nos dice que se podrían

88 JACOBS, Charles: «Bermudo, Juan» en CASARES RODICIO, Emilio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols., Madrid, Sociedad General de Autores Españoles, 2001, vol. 2, págs. 396 a 398.

89 *Ibidem*, pág. 396.

90 *Ibidem*, pág. 397.

91 BERMUDO, Fray Juan: *Declaración de instrumentos musicales*, Osuna, Juan de León, 1555; edición facsímil a cargo de MAXTOR: Valladolid, Maxtor, 2009.

92 RUBIO, Samuel: *La polifonía clásica*, Madrid, Real Monasterio de El Escorial, 1956.

93 *Ibidem*, págs. 60; 73 y 74; 75; y 78 a 80.

94 LEÓN TELLO, Francisco José: *Estudios de historia de la teoría musical*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Español de Musicología, 1962.

95 *Ibidem*, pág. 197.

diferenciar de manera clara dos partes en el tratado de Bermudo, a saber: un estudio tradicional de los elementos modales y un análisis de sus transportes a diferentes tónicas<sup>96</sup>. En segundo lugar, expone el problema de denominación entre modo o tono, tras lo cual llega a la conclusión de que no hay «causa suficiente para dejar una costumbre de tantos siglos»<sup>97</sup>. En tercer lugar, pasa a hablarnos de la importancia del concepto armónico de los modos<sup>98</sup>.

Continúa León Tello con la división de los modos eclesiásticos que, según Bermudo, son regulares e irregulares, perfectos, imperfectos y pluscuamperfectos. Asimismo, nos dice que el ámbito de 8ª de los modos se puede ampliar con una licencia por arriba y otra por abajo hasta dejar el ámbito en una 10ª. Por lo que respecta a esto, León Tello considera a Bermudo un teórico conservador debido a que contemporáneos suyos hablan de ámbitos de 11ª, 12ª o 13ª<sup>99</sup>. «La distinción entre maestros y discípulos también se ajusta a las reglas más usuales; en los casos poco definidos por su tesitura intermedia, concede preferencia a los auténticos. Atiende además, a otros criterios de distinción, como las antífonas, tractos y especialmente a las consonancias modales.»<sup>100</sup>. León Tello nos habla también de lo que manifiesta Bermudo en su tratado sobre el uso de alteraciones, la ampliación o reducción de los ocho modos y de las técnicas modales de su tiempo<sup>101</sup>.

Por último, ofrece en su libro una sección titulada «Teoría tonal», en la que distingue entre los modos naturales y accidentales para centrarse después en los modos accidentales. Define los modos naturales como aquellos que comprenden la octava diatónica natural, aunque presenten alguna alteración accidental, y los accidentales como los que tienen «final o tónica en notas distintas de las cuatro correspondientes a los modos eclesiásticos y observación de las mismas especies de octavas que las naturales, con exacta disposición de los semitonos en el lugar que les corresponde.»<sup>102</sup>. «Fijado el concepto tonal (en su terminología modos accidentales) el autor indica que los modos podían transportarse a todas las teclas blancas o negras, lo mismo en el canto que en los instrumentos.»<sup>103</sup>. También nos habla del problema del monocordio y de la necesidad de ampliar las cuerdas para poder hacer la doble división de los tonos<sup>104</sup>.

96 *Ibidem*, pág. 390.

97 *Ibidem*, págs. 390 y 391.

98 *Ibidem*, págs. 391 y 392.

99 *Ibidem*, pág. 392.

100 *Ídem*.

101 *Ibidem*, págs. 392 a 394

102 *Ibidem*, pág. 394.

103 *Ibidem*, pág. 395.

104 *Ídem*.

Para terminar Francisco José León Tello manifiesta de Bermudo que:

«alude además a otra manifestación de la tonalidad: el cambio de modo dentro de una misma octava mediante la modificación de la entonación natural o alterada de las notas que hagan falta. Hace también referencia de las mixturas modales o combinación de la quinta de uno con la cuarta de otro, aunque aconseja que se evite “como cosa descomulgada en música”.»<sup>105</sup>.

Cabe reseñar el artículo «Aportaciones sobre la discrepancia modal entre Bermudo y Santa María: el sexto modo cantado siempre con bemol», escrito por Alvaro Zaldívar Gracia para la revista *Nassarre* en el año 1987<sup>106</sup>. En él, tras la comparación literal del tratado de Bermudo y Santa María sobre el asunto de referencia, el autor extrae unas espesas conclusiones que no aportan novedad a lo ya dicho por Bermudo y Santa María.

Ya citada en el apartado anterior y como última publicación importante digna de mención, encontramos el libro editado en el año 2000 por Paloma Otaola González<sup>107</sup>, así como un artículo suyo del mismo año donde expone, a grandes rasgos, los mismos asuntos<sup>108</sup>. Su libro, sin lugar a dudas, es uno de los más completos y detallados que hay hasta el momento sobre el estudio de la modalidad a través de los escritos de Juan Bermudo<sup>109</sup>.

## 2.1.4. TOMÁS DE SANTA MARÍA

### 2.1.4.1. BIOGRAFÍA

En lo que se refiere a la biografía de Tomás de Santa María, observamos que son más escasas las referencias en comparación con los otros autores ya citados en este trabajo.

Hallamos en el año 1881 la entrada «Santamaría, P. Fr. Tomás de» de Baltasar Saldoni en el *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*<sup>110</sup>. La información que se puede extraer de este diccionario es breve e insuficiente. Saldoni solo afirma que Tomás de Santa María fue un «Religioso dominico que parece nació en Madrid á

105 *Ibidem*, págs. 395 y 396.

106 ZALDÍVAR GRACIA, Alvaro: «Aportaciones sobre la discrepancia modal entre Bermudo y Santa María: El sexto modo cantado siempre con bemol», *Nassarre. Revista aragonesa de musicología*, n.º 3/1 (1987), págs. 203 a 223.

107 OTAOLA GONZÁLEZ, Paloma: *Tradición y modernidad en los escritos musicales de Juan Bermudo*, Kassel, Edition Reichenberger, 2000.

108 OTAOLA GONZÁLEZ, Paloma: «La música como ciencia en los teóricos españoles del Renacimiento: Juan Bermudo (1555) y Francisco Salinas (1577)», *Anuario Musical*, n.º 54 (1999), págs. 131 a 148.

109 OTAOLA GONZÁLEZ, Paloma: *Tradición y modernidad en los escritos musicales de Juan Bermudo*, Kassel, Edition Reichenberger, 2000, págs. 199 a 241.

110 SALDONI, Baltasar: «SANTAMARÍA, P. Fr. Tomás de» en *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, 4 vols., Madrid, Imprenta de D. Antonio Pérez Dubrull, 1881, vol. 4, págs. 313 y 314.

principios del siglo XVI, y murió en Valladolid en 1570.»<sup>111</sup> y que fue conocido tras la publicación de su tratado *Arte de tañer fantasía*<sup>112</sup> en el año 1565<sup>113</sup>.

El artículo «Un gran tratadista de órgano y compositor del siglo XVI»<sup>114</sup> de Luis Villalba Muñoz en la revista *Ciudad de Dios* afirma que lo único que se sabe a ciencia cierta es que «Fue grande músico, así de cantar como de tañer: y no quiso ocultar su talento, sino que para los venideros escribió un tomo dividido en dos libros, de arte de tañer órgano, en romance, de que aprovechan muchos músicos. Murió año de mil y quinientos y setenta»<sup>115</sup>.

Por su parte, el *Diccionario de la Música Labor*<sup>116</sup>, publicado en el año 1954, hace aportes biográficos sobre la figura del teórico Tomás de Santa María que ya están reflejados en las publicaciones anteriores. Como novedad, vemos que se concreta más la fecha y lugar de nacimiento, ubicándola entre los años 1510 y 1520 en la villa de Madrid —en su tratado asevera que es «natural de la Villa de Madrid»—; también alude a que sobre «su formación musical y sobre su vida, poca cosa se sabe.»; de igual manera, consta que ingresó muy joven en la Orden de Predicadores de la provincia de Castilla y que fue organista del convento de San Pablo de Valladolid; y, por último, dice que tardó dieciséis años de su vida en elaborar su único tratado<sup>117</sup>.

En el año 1980 encontramos la voz «Santa María, Tomás de», escrita por Almonte Howell y publicada en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*<sup>118</sup>. La información que observamos aquí también es limitada e incompleta. Se vuelve a indicar que Santa María fue un teórico y compositor español, fraile de la orden de Santa María de Atocha que a partir de 1536 sirvió como organista a los monasterios dominicanos de Castilla, principalmente en el de San Pablo de Valladolid, lugar en el que se cree que conocería a los organistas reales — los hermanos Cabezón— con los que conferiría preparar su tratado<sup>119</sup>.

111 *Ibidem*, pág. 313.

112 SANTA MARÍA, Tomás de: *Arte de tañer fantasía*, Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, 1565; edición facsímil a cargo de MAXTOR: Valladolid, Maxtor, 2009.

113 SALDONI, Baltasar: «SANTAMARÍA, P. Fr. Tomás de» en *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, 4 vols., Madrid, Imprenta de D. Antonio Pérez Dubrull, 1881, vol. 4, pág. 313.

114 VILLALBA MUÑOZ, Luís: «Un gran tratadista de órgano y compositor del siglo XVI, el P. Tomás de Santa María, dominico», *La Ciudad de Dios*, n.º 98 (1914), págs. 424 a 440.

115 Citado por VILLALBA MUÑOZ, Luís: «Un gran tratadista de órgano y compositor del siglo XVI, el P. Tomás de Santa María, dominico», *La Ciudad de Dios*, n.º 98 (1914), pág. 424. Añade a pie de página «P. Juan Marieta: *Historia Eclesiástica y Flores de Santos de España...*—Impreso en Cuenca, en Casa de Juan Masselin, 1594.— Lib. catorce, pág. 211 b. —El testimonio del P. Marieta es de autoridad, pues pudo conocer al Padre Santa María.»

116 PENA, Joaquín; ANGLÉS, Higinio; QUEROL, Miguel; *et al.*: «SANTA MARIA, FRAY TOMÁS DE» en *Diccionario de la Música Labor*, 2 vol., Barcelona, Editorial Labor, 1954, vol. 2, págs. 1961 y 1962.

117 *Ibidem*, pág. 1961.

118 HOWELL, Almonte: «Santa María, Tomás de» en SADIE, Standley (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 20 vols., London, Macmillan Publishers Limited, 1980, vol. 16, págs. 477 y 478.

119 *Ibidem*, pág. 477.

Finalmente, José María Llorens Cisteró elaborará en 2001 una entrada para el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*<sup>120</sup>. En esta aparece la misma información que en las publicaciones anteriores, pero alguna de ella, se podría decir, es algo más específica. Como variación a lo ya dicho, Llorens Cisteró afirma que poco se sabe sobre su formación musical hasta el 11 de marzo de 1536, fecha de su profesión en la orden dominicana del Convento de Santa María de Atocha<sup>121</sup>. Termina diciéndonos que su ingreso en la comunidad religiosa quedó adornado por sus conocimientos y práctica del órgano<sup>122</sup>.

#### 2.1.4.2. MODALIDAD Y CRÍTICA

De nuevo descubrimos, como sucedió en Tovar y Milán, que la utilización del tratado de Tomás de Santa María, *Arte de tañer fantasía*<sup>123</sup>, para el estudio de la teoría modal ha sido insuficiente y se ha tratado de manera superficial.

Samuel Rubio, en *La polifonía clásica*<sup>124</sup>, emplea en su descripción de la modalidad explicaciones extraídas del tratado de Santa María. Una de ellas sería el motivo por el cual se permite el uso de ciertas licencias en los modos, a lo que Samuel Rubio manifiesta que, según expone en su tratado Tomás de Santa María, «Obedece este uso a la imposibilidad de formar las cadencias sin el complemento de dichas notas.»<sup>125</sup>. Otro de los comentarios trata la manera de poder identificar si un modo es auténtico o plagal y para ello nos dice que «Si la voz más aguda recorre las notas de una escala desde su tónica a la octava superior, la pieza es de modo auténtico; si las recorre de su tónica a la quinta superior y a la cuarta inferior es plagal.»<sup>126</sup>. Por último, y como aconteció con Tovar y Bermudo, Rubio también hace mención del tratado de Santa María al cuando abordar los distintos aspectos de la semitonía, aunque estas son cuestiones que hemos dejado al margen por los motivos ya señalados en apartados anteriores<sup>127</sup>.

La siguiente referencia es la entrada elaborada por Almonte Howell en 1980 para *The New Grove Dictionary of Music and Musician*<sup>128</sup>. En esta solo hace alusión a la modalidad

120 LLORENS CISTERÓ, José María: «Santa María, Tomás de» en CASARES RODICIO, Emilio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols., Madrid, Sociedad General de Autores Españoles, 2001, vol. 9, págs. 728 a 730.

121 Ídem.

122 Ídem.

123 SANTA MARÍA, Tomás de: *Arte de tañer fantasía*, Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, 1565; edición facsímil a cargo de MAXTOR: Valladolid, Maxtor, 2009.

124 RUBIO, Samuel: *La polifonía clásica*, Madrid, Real Monasterio de El Escorial, 1956.

125 *Ibidem*, pág. 51.

126 *Ibidem*, pág. 52.

127 *Ibidem*, pág. 58; 60 a 63; 63 a 73; 74; y 81 a 84.

128 HOWELL, Almonte: «Santa María, Tomás de» en SADIE, Standley (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musician*, 20 vols., London, Macmillan Publishers Limited, 1980, vol. 16, págs. 477 y 478.

cuando describe las diferentes partes de las que está compuesto el tratado de Santa María, por lo que, según Almonte Howell, Santa María concluye la primera parte de su tratado hablando de los modos naturales y transportados, del *seculorum* y de las cláusulas<sup>129</sup>.

Un año después, en el año 1981, se editó en la Revista de Musicología el artículo «La consonancia (acordes) en el Arte de tañer fantasía de fray Tomás de Santa María», que fue escrito por Samuel Rubio<sup>130</sup>. En este título vuelve a suceder lo mismo que en el anterior de Almonte Howell. Rubio no entra en materia, pero cita los capítulos en los que se puede encontrar la teoría modal en Santa María: el veinticuatro, veinticinco y veintiséis, donde se trata lo relativo a los tonos de canto llano y los de canto de órgano<sup>131</sup>.

En 1987 y para la revista Nassarre, Alvaro Zaldívar escribiría el artículo «Aportaciones sobre la discrepancia modal entre Bermudo y Santa María: el sexto modo cantado siempre con bemol»<sup>132</sup>, que ya hemos comentado al tratar las referencias de la modalidad en Bermudo. Por último, tendríamos la voz que elaboró José María Lloréns Cistero para el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*<sup>133</sup> en el año 2001, aunque esta no contiene información nueva respecto a las ya mencionadas anteriormente.

## 2.2. HIPÓTESIS

El concepto de la modalidad en la música del siglo XVI fue entendido en general unívocamente, aunque con una variedad significativa de matices por los teóricos españoles de la época, lo que pone de manifiesto la evolución que se producía en el sistema musical.

## 2.3. OBJETIVOS

Objetivo 1º:

Mostrar desde un punto de vista teórico, la modalidad polifónica en España durante el siglo XVI, a través de los tratados *Libro de música práctica* de Francisco Tovar<sup>134</sup>, *Libro de*

129 *Ibidem*, pág. 477.

130 RUBIO, Samuel: «La consonancia (acordes) en el Arte de tañer fantasía de fray Tomás de Santa María», *Revista de Musicología*, n.º 4/1 (1981), págs. 5 a 40.

131 *Ibidem*, pág. 11.

132 ZALDÍVAR GRACIA, Alvaro: «Aportaciones sobre la discrepancia modal entre Bermudo y Santa María: El sexto modo cantado siempre con bemol», *Nassarre. Revista aragonesa de musicología*, n.º 3/1 (1987), págs. 203 a 223.

133 LLORENS CISTERÓ, José María: «Santa María, Tomás de» en CASARES RODICIO, Emilio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols., Madrid, Sociedad General de Autores Españoles, 2001, vol. 9, págs. 728 a 730.

134 TOVAR, Francisco: *Libro de música práctica*, Barcelona, Johann Rosenbach, 1510: edición facsímil a cargo de GÓMEZ DE LECEA, Carlos: *Libro de música práctica por Francisco Tovar*, Madrid, Joyas Bibliográficas-

*música de vihuela de mano. Intitulado El maestro* de Luis Milán<sup>135</sup>, *Declaración de instrumentos musicales* de Juan Bermudo<sup>136</sup> y *Arte de tañer fantasía* de Tomás de Santa María<sup>137</sup>.

Objetivo 2º:

Reconocer si hubo cierta indecisión respecto a la cantidad de modos que constituyeron el sistema modal de la época en los tratadistas de referencia. Asimismo, poder discernir si existió algún tipo de ambigüedad entre los modos primeros y octavos, con el fin de poder dilucidar la cantidad de modos que conformaron la modalidad polifónica en España durante el siglo XVI.

Objetivo 3º:

Constatar si la nomenclatura utilizada para definir escalas modales —auténtico, plagal o maestro, discípulo— según los autores, y determinar cuál sería para ellos la manera más correcta de denominar los modos o tonos.

Objetivo 4º:

Definir las expresiones apropiadas para aludir a los ocho modos.

Objetivo 5º:

Hallar las características más relevantes y significativas de la modalidad polifónica y, a su vez, esclarecer la importancia de las especies de 4ª, 5ª y 8ª en la catalogación y/o diferenciación de los ocho modos, estableciendo las principales formas de diferenciar los ocho modos entre sí, si esta distinción no se llevase a cabo a partir de las especies de 4ª, 5ª y 8ª.

Objetivo 6º:

Precisar la posición de la nota final en los modos y concretar cuál sería según los tratadistas de la época.

viejos libros de música, 1976.

135 MILÁN, Luis: *Libro de música de vihuela de mano. Intitulado El maestro*, Valencia, Francisco Díaz Romano, 1536; edición facsímil a cargo de ROA, Francisco: Madrid, Sociedad de la Vihuela, 2008.

136 BERMUDO, Fray J.: *Declaración de instrumentos musicales*, Osuna, Juan de León, 1555; edición facsímil a cargo de MAXTOR: Valladolid, Maxtor, 2009.

137 SANTA MARÍA, Tomás de: *Arte de tañer fantasía*, Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, 1565; edición facsímil a cargo de MAXTOR: Valladolid, Maxtor, 2009.

Objetivo 7º:

Determinar hasta qué punto la distribución de tonos y semitonos, según el modo, era mantenida en las composiciones polifónicas de este período.

Objetivo 8º:

Indagar si existió alguna correlación entre la teoría y la práctica referente al uso de licencias que permitían exceder el ámbito de la 8ª modal. Y de igual manera concretar si en el ámbito teórico se permitía componer sin llegar a completar el ámbito de la 8ª modal o excediéndolo.

Objetivo 9º:

Clarificar qué cláusulas son posibles en cada modo y discernir su importancia en la teoría modal del Renacimiento español.

Objetivo 10º:

Ilustrar los posibles transportes que se hallan en el canto llano.

Objetivo 11º:

Mostrar cuáles serían los posibles transportes de los ocho modos naturales, según la teoría modal polifónica de este período.

Objetivo 12º:

Contribuir con una exposición de los diferentes métodos por los que se podría salir o mudar los modos dentro de la modalidad polifónica del siglo XVI.

Objetivo 13º:

Precisar si durante el siglo XVI, en la teoría de la modalidad polifónica, fueron determinadas las notas por las que se debían comenzar las composiciones.



## 2.4. METODOLOGÍA

### 2.4.1. METODOLOGÍA ESPECÍFICA

Para afrontar la redacción del presente TFM, elaboramos un plan de trabajo, a modo de guía, precisando así un calendario con los pasos a seguir en cada momento. Como punto de partida, para establecer las pautas adecuadas, fijamos la tarea de confeccionar una comparación de la modalidad polifónica entre los cuatro autores seleccionados.

En primer lugar, empezamos por desarrollar un estudio bibliográfico que nos permitiese hallar las principales fuentes relacionadas con el tema que vamos a investigar. Una vez obtenidas, realizamos un minucioso estudio de las mismas con el fin de conseguir una panorámica general del estado de la cuestión y así tener un punto de partida para iniciar el trabajo.

En segundo lugar, tras localizar las ediciones facsímil de los tratados seleccionados, los abordamos a través de un análisis minucioso y crítico, para extraer, así, toda la información sobre la modalidad polifónica que contienen entre sus páginas. De este modo marcamos los objetivos expuestos en el apartado anterior.

Para la confección del presente trabajo académico hemos utilizado las normas establecidas en la *Guía metodológica para el trabajo fin de máster*, así como los criterios marcados por el director de trabajo.

La metodología específica para la redacción del *Estado de la cuestión* ya ha sido mencionada en el propio apartado.

En lo referente al desarrollo del trabajo, consideramos oportuno distinguir en capítulos las diferentes cuestiones que engloban la modalidad polifónica, para así poder clasificar toda la información que se nos muestra en los tratados y, de este modo, facilitar su comprensión. De igual manera, en cada uno de los apartados se estableció un orden de exposición, con lo que pretendíamos presentar, en primer lugar, al autor que más información aportaba al respecto y así poder continuar elaborando una comparación con el resto de tratadistas, incorporados sucesivamente según la cantidad de información, de mayor a menor.

En cuanto a las citas, hemos estimado apropiada elaborarlas según una serie de normas: muchas de las citas son ofrecidas fotográficamente en el cuerpo del trabajo con el fin de que sean lo más fidedignas posibles, ofreciendo una transcripción a pie de página en los

casos en los que se nos antoja cierta dificultad de lectura, con objeto de que sean mejor entendidas. En otras muchas ocasiones la reproducción del texto se elabora de manera fehaciente respetando en todo momento las particularidades ortográficas de cada original y conservando la puntuación de los tratados. Para evidenciar que el texto original termina en un punto escribimos este antes de las comillas, añadiendo a continuación otro punto, si fuera preciso, para indicar el final del párrafo. En cualquier caso, la resolución o desglose de las abreviaturas contenidas en los originales aparecerán con letra bastardilla en aquellos casos que sean interpretación nuestra.

Las citas bibliográficas que se hagan a lo largo de todo el trabajo mantendrán el mismo tipo de numeración que se halla en los tratados, haciendo de este modo alusión a las diferentes indicaciones de las citas —folio, páginas, libros, capítulos, etc.— con números romanos o arábigos, según estén en el original. Respecto a la utilización de los números romanos, nos gustaría aclarar que se respetará la manera de numerar de los autores, aunque en algunas ocasiones esta no cumpla la normativa actual.

En relación al empleo del término tono o modo durante todo el proyecto, se valoró la necesidad de estandarizar uno de ellos para no dar lugar a posibles confusiones. Por lo que usaremos de manera constante el vocablo modo cuando nos refiramos a las diferentes estructuras que integran el sistema modal de la época estudiada, ya que en la actualidad se conocen comúnmente como modos. En caso de ser irremediable el uso de la palabra tono, la emplearemos.

Igualmente, reparamos en la obligación de disponer de una normalización en cuanto a la manera de reflejar las notas en la redacción del trabajo. Las notas tal y como las conocemos hoy en día se escribirán con bastardilla, debido a que así se podrán evitar equivocaciones innecesarias con términos o expresiones que se encuentra dentro de nuestro lenguaje —el artículo la, el planeta sol, la conjunción si, etc.—. Por el contrario, aquellas notas que se expresen según se comprenden en el sistema Gamma ut, se mostraran en redondilla, ya que no crearán confusión alguna.

#### 2.4.2. CUESTIONES AJENAS A NUESTRO PROPÓSITO

En este trabajo no vamos abordar ciertos temas que, aunque nos parecen interesantes, exceden de lo exigible en un trabajo de esta naturaleza. Tales cuestiones son: transcribir y analizar ejemplos de música práctica de este período para probar y completar la información mostrada en este estudio; profundizar en la problemática de temas que estuvieron vigentes

durante el siglo XVI en España, como lo fueron la solmización o la semitonía *subintellecta*; elaborar una evolución desde sus orígenes hasta el siglo XVI de las principales características de la modalidad polifónica; detallar concienzudamente materias como la teoría de las esferas de Pitágoras o el posible *ethos* que contienen los modos; y aumentar el número de tratados estudiados para así mostrar una visión mucho más amplia del tema en cuestión del presente trabajo.



### 3. COMPARACIÓN

#### 3.1. ORIGEN

Juan Bermudo, en su *Declaración de instrumentos musicales*, disertó de forma *sui generis* sobre los orígenes de la modalidad polifónica que se practicó en España durante el siglo XVI. Los otros tratadistas estudiados en este trabajo comentaron este asunto de manera más sucinta.

Antes de continuar, habría que aclarar que esta cuestión no es relevante para los objetivos propuestos, pero se ha considerado oportuno efectuar una breve reseña de la misma con la finalidad de situar al lector dentro de un ambiente más propicio y facilitarle la comprensión del presente estudio.

Según expone Bermudo, el origen de los modos se ubica en la Antigüedad, época en la que fueron inventados para dar «contentamiento al oydo» por medio de la Música. Los primeros modos que se conocen y siguieron los antiguos durante muchos años, son los que proporcionó Pitágoras. Estos se componían de siete progresiones de octava que tenían como final notas diferentes, abarcando así gran parte del sistema de quince notas que utilizaba<sup>138</sup>.

*Para dar los antiguos contentamiento al oydo: inventaron los modos diversos en la musica. Pythagoras puso siete diferencias de modos: al qual todos los antiguos siguieron. Para que tractemos de los modos con mayor claridad: pongamos les nombres numerales. Digan se primero, segundo, y assi de los otros hasta el septimo. Cada uno de estos siete modos fenecia en su cuerda. Todas las cuerdas que los antiguos tenían eran quinze: las quales correspondían desde Are hasta a lamire. Pues que estas quinze*

*cuerdas correspondían desde Are a su quinze: tractemos de ellas por los signos de la mano, y entenderemos complida y facilmente los dichos siete modos antiguos. El primero modo fenecia en la primera cuerda, que ahora es Are: el segundo en la segunda, que es bmi: el tercero en la tercera, que es Cfaut: el quarto en la quarta, que es Dsolre: el quinto en la quinta cuerda, que es Elami: el sexto en la sexta: que es Ffaut: el septimo en la septima cuerda, que es Gsolreut.*

Figura 1.- BERMUDO, Fray Juan: *Declaración de instrumentos musicales*, Osuna, Juan de León, 1555; edición facsímil a cargo de MAXTOR: Valladolid, Maxtor, 2009, libro cuarto, cap. XVIII, fol. LXX recto y vuelto<sup>139</sup>.

138 BERMUDO, Fray Juan: *Declaración de instrumentos musicales*, Osuna, Juan de León, 1555; edición facsímil a cargo de MAXTOR: Valladolid, Maxtor, 2009, libro cuarto, cap. XVIII, fol. LXX recto y vuelto.

139 «Para dar los antiguos contentamiento al oydo: inventaron los modos diversos en la musica. Pythagoras puso siete diferencias de modos: al qual todos los antiguos siguieron. Para que tractemos de los modos con mayor claridad: pongamos les nombres numerales. Digan se primero, segundo, y assi de los otros hasta el septimo. Cada uno de estos siete modos fenecia en su cuerda. Todas las cuerdas que los antiguos tenían eran quinze: las quales correspondían desde Are hasta a lamire. Pues que estas quinze cuerdas correspondían desde Are a su quinze: tractemos de ellas por los signos de la mano, y entenderemos complida y facilmente los dichos siete modos antiguos. El primero modo fenecia en la primera cuerda, que ahora es Are: el segundo en la segunda, que es bmi: el tercero en la tercera, que es Cfaut: el quarto en la quarta, que es Dsolre: el quinto en la quinta cuerda, que es Elami: el sexto en la sexta: que es Ffaut: el septimo en la septima cuerda, que es Gsolreut.»

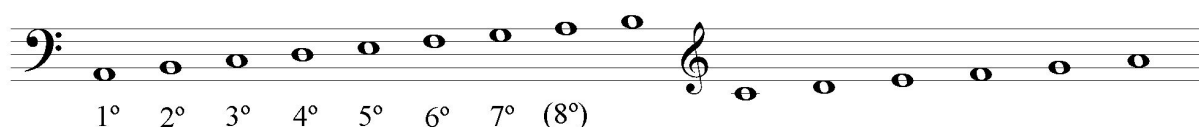


Figura 2.- Notas por las que, según Bermudo, se inicia cada uno de los siete modos que clasificó Pitágoras y el sistema de quince notas utilizado por los antiguos<sup>140</sup>.

Bermudo sigue diciendo que, para Boecio, cada uno de estos modos se diferenciaba por su octava y cláusulas, y que Ptolomeo fue el encargado de introducir el 8° modo, completando así el uso de las quince notas de su sistema<sup>141</sup>.

Los estudiosos posteriores a Boecio, nos sigue contando Bermudo, llegaron a la conclusión de que solo había cuatro modos diferentes, justificándolos de la siguiente manera: los modos 1°, 4° y 8° estaban compuestos de la misma distribución de tonos y semitonos dentro de su octava —hay que entender el 4° modo con *si* bemol, para que las octavas coincidan en la colocación de tonos y semitonos— por lo que consideraron dejar solo uno que llamarían *Protho* y tendría su final en *re*; en el caso del 2° y 5° modo sucedió lo mismo —siempre que se entienda el 5° modo con *si* bemol— por lo que se quedaron con el 5° y su final en *mi* y pasaron a llamarlo *Deutero*; el 6° modo no tenía coincidencia con ninguno de los otros, así que mantuvieron su final en *fa* y lo llamaron *Trioto*; la última coincidencia se encuentra entre los modos 3° y 7° —si el 3° utiliza el *si* bemol— quedando el 7° con final en *sol* y siendo llamado *Tetarto*. Estos cuatro nombres atribuidos a sendos modos proceden del griego y significan primero, segundo, tercero y cuarto<sup>142</sup>.

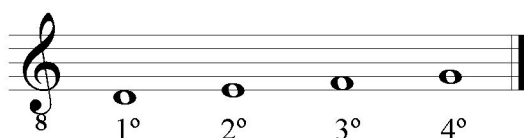


Figura 3.- Notas finales atribuidas a los modos.

Asimismo, Bermudo, apoyándose, según afirma, también en otros tratadistas, observó que había obras con un ámbito melódico inferior al de su final y, sin embargo, otras tenían uno más agudo, lo que les llevó a tomar la decisión de clasificar dos modos diferentes para cada una de las cuatro finales, denominando modo maestro a los que tenían una 8ª superior a partir de su final y modo discípulo a aquellos que bajaban por debajo de su final, dando lugar

140 Ídem.

141 Ídem.

142 Ídem.

así a los ocho modos que utilizaron. Bermudo cree que todo este proceso se llevo a cabo después de San Gregorio<sup>143</sup>.

Hasta aquí, la exposición de Bermudo sobre los orígenes de la modalidad.

### 3.2. DENOMINACIÓN DE LOS MODOS

Ahora pasaremos analizar punto por punto los diferentes aspectos que nos muestran los cuatro tratados objeto de estudio.

Para la escritura de los ocho modos utilizados, expuestos en el ejemplo siguiente, emplearemos figuras redondas para indicar la final de cada modo y puntos para el resto de notas de la 8ª:

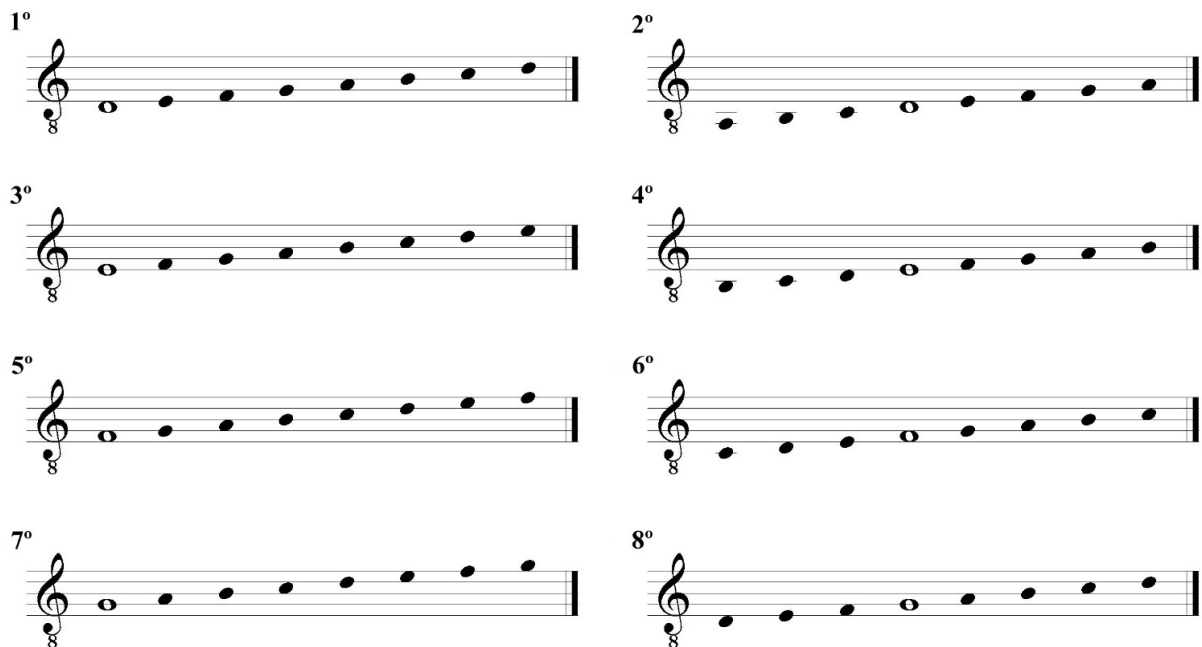


Figura 4.- Los ochos modos renacentistas con su tónica modal indicada.

Antes de comenzar con la denominación de los modos, me gustaría deliberar acerca de la cuestión que hace referencia a la utilización del término «tono» o «modo» para definirlos. Tras la lectura de los respectivos tratados, se ha podido observar que este es un tema ambiguo, debido a que no concretan cuál de los dos sería el más adecuado. En el caso de Bermudo, el autor suele divagar y, tras dar su opinión personal, suele dejar el asunto abierto a las dos posibilidades. Defiende el uso de la palabra tono, pero también nos dice que las diferentes especies de octava se conocen como modos para él, mientras que para otros se conocen como

143 Ídem.

tonos o tropos<sup>144</sup>. A lo largo de todo su tratado predomina, de una forma notable, el uso de la palabra modo sobre la de tono<sup>145</sup>. Tovar utiliza ambos vocablos de forma indistinta a lo largo de sus escritos<sup>146</sup>, aunque también nos habla de que antiguamente eran llamados tropos y ahora tonos<sup>147</sup>. Santa María, como veremos después, sí que expone haber visto en tratadistas modernos la utilización del término modo, pero él mantiene la de tono a lo largo de todo su tratado<sup>148</sup>. Milán usa únicamente el término tono<sup>149</sup>. Nosotros preferimos emplear la palabra modo a lo largo de todo el trabajo.

En cuanto a su denominación, cada uno de los tratadistas aportó diferentes opciones, pero todos coincidieron en una misma<sup>150</sup>:

	1º, 3º, 5º y 7º	2º, 4º, 6º y 8º
Bermudo	Maestros	Discípulos
Santa María	Maestros	Discípulos
Tovar	Maestros	Discípulos
Milán	Maestros	Discípulos

Figura 5.- Denominación habitual de los ocho modos según los cuatro autores.

Como podemos ver en el cuadro, llamaron maestros a los cuatro modos que surgieron de las cuatro 8ª distintas que había en los ocho modos antiguos y discípulos a los que se formaban trasladando la 4ª superior de los maestros por debajo de su final —tema que abordaremos en su debido momento—. Igualmente, se da la coincidencia de que los maestros, numerados como impares, son los modos más agudos y los discípulos, modos pares, los más graves, destacando el 2º como el más grave y el 7º como el más agudo. En esta cuestión,

144 *Ibidem*, libro quinto, cap. I, fol. CXXI recto.

145 *Ibidem*, pássim.

146 TOVAR, Francisco: *Libro de música práctica*, Barcelona, Johann Rosenbach, 1510; edición facsímil a cargo de GÓMEZ DE LECEA, Carlos: *Libro de música práctica por Francisco Tovar*, Madrid, Joyas Bibliográficas-viejos libros de música, 1976, pássim.

147 *Ibidem*, libro primero, cap. XXXI, fol. XVI recto y vuelto.

148 SANTA MARÍA, Tomás de: *Arte de tañer fantasía*, Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, 1565; edición facsímil a cargo de MAXTOR: Valladolid, Maxtor, 2009, pássim.

149 MILÁN, Luis: *Libro de música de vihuela de mano. Intitulado El maestro*, Valencia, Francisco Díaz Romano, 1536; edición facsímil a cargo de ROA, Francisco: Madrid, Sociedad de la Vihuela, 2008, pássim.

150 BERMUDO, Fray Juan: *Declaración de instrumentos musicales*, Osuna, Juan de León, 1555; edición facsímil a cargo de MAXTOR: Valladolid, Maxtor, 2009, pássim y más específicamente en el libro segundo, cap. IX, fol. XXII vuelto. SANTA MARÍA, Tomás de: *Arte de tañer fantasía*, Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, 1565; edición facsímil a cargo de MAXTOR: Valladolid, Maxtor, 2009, pássim y más específicamente en la primera parte, cap. XXVIII, fol. 60 recto. TOVAR, Francisco: *Libro de música práctica*, Barcelona, Johann Rosenbach, 1510; edición facsímil a cargo de GÓMEZ DE LECEA, Carlos: *Libro de música práctica por Francisco Tovar*, Madrid, Joyas Bibliográficas-viejos libros de música, 1976, pássim y más específicamente en el libro primero, cap. XXXI, fol. XVI recto y vuelto. MILÁN, Luis: *Libro de música de vihuela de mano. Intitulado El maestro*, Valencia, Francisco Díaz Romano, 1536; edición facsímil a cargo de ROA, Francisco: Madrid, Sociedad de la Vihuela, 2008, pássim y más específicamente en la pág. 200.



Bermudo vuelve a ser el que más profundiza hablándonos de los diferentes nombres atribuidos, pero en esta ocasión nos explica cuáles son y por qué no son adecuados.

En primer lugar, expone que a los modos que conocemos como maestros se les asignaba el nombre de constitución intensa y a los discípulos el de constitución remisa<sup>151</sup>. Siguiendo de nuevo las explicaciones de Boecio y su definición de consonancia intensa y remisa, Bermudo justifica que esta forma de clasificación no es correcta. En su razonamiento, dice que si una consonancia se hace de forma ascendente será intensa y, si se realiza de forma descendente, remisa, cosa que no se ajusta a los modos, ya que unas veces suben y otras bajan, siendo así tanto intensos como remisos<sup>152</sup>.

*Bien se, que Boecio en el libro tercero capitulo nono, llamo unas consonancias remissas, y otras intensas: pero esto no se puede aplicar a los modos. Si cantamos un diatessaron subiendo segun fue dicho en el capitulo quatorze: llamase consonancia intensa, y si a baxando: remissa. Si el tono segundo truxesse siempre el diapente, y el diatessaron hazia baxos: bien se pudiera llamar constitucion remissa. Pero unas vezes sube, y otras abaxa: luego no se puede dezir mas remissa, que intensa.*

Figura 6.- BERMUDO, Fray Juan: *Declaración de instrumentos musicales*, Osuna, Juan de León, 1555; edición facsímil a cargo de MAXTOR: Valladolid, Maxtor, 2009, libro cuarto, libro cuarto, cap. XIX, fol. LXX vuelto<sup>153</sup>.

Por otra parte, manifiesta que hay «cantores» que los llaman composiciones, por un lado «composiciones superiores» para los maestros y por otro «composiciones inferiores» para los discípulos. De igual manera, estos exponen que no se les puede llamar tonos, porque el tono se compondría de dos notas mientras que la composición lo haría de ocho. A lo que Bermudo manifiesta encontrar dos fallos: la imposibilidad de llamar a algo general con nombre particular, y presuponer que el nombre de tono no puede tener diferentes significados<sup>154</sup>. En este aspecto hay que reseñar que Tomás de Santa María coincide con él, exponiendo esta posibilidad en su tratado de forma más general, ya que nos declara, que hay «modernos» que llaman a los modos «ocho composiciones» u «ocho modos», evitando así el nombre de tono y su confusión con los tonos simples —una nota determinada, como por

151 BERMUDO, Fray Juan: *Declaración de instrumentos musicales*, Osuna, Juan de León, 1555; edición facsímil a cargo de MAXTOR: Valladolid, Maxtor, 2009, libro cuarto, cap. XIX, fol. LXX vuelto.

152 Ídem.

153 «Bien se, que Boecio en el libro tercero capitulo nono, llamo unas consonancias remissas, y otras intensas: pero esto no se puede aplicar a los modos. Si cantamos un diatessaron subiendo según fue dicho en el capitulo quatorze: llamase consonancia intensa, y si a baxando: remissa. Si el tono segundo truxesse siempre el diapente, y el diatessaron hazia baxos: bien se pudiera llamar constitucion remissa. Pero unas vezes sube, y otras abaxa: luego no se puede dezir mas remissa, que intensa.»

154 Ídem.

ejemplo, una nota determinada, como puede ser un *do*— o compuestos —intervalo entre dos notas a distancia de 2ª mayor<sup>155</sup>—. Santa María únicamente expone esta posibilidad, pero no da su opinión al respecto.

Por último, Bermudo habla de haber visto en autores modernos llamar auténticos a los maestros. Esta definición la aprueba diciendo que el significado de auténtico, en griego, es autoridad y no hay maestro sin ella, pero tampoco hay maestro sin discípulo, ya que estos son correlativos y se corresponde uno al otro<sup>156</sup>. Habría que remarcar que no dice nada de la denominación de plagal para los discípulos, apreciación que sí vemos en el tratado de Francisco Tovar. Este explica de forma rápida que ha podido ver en los antiguos, contrariamente a Bermudo, la definición de auténtico para los maestros y la de plagal para los discípulos<sup>157</sup>.

En el caso de Luis Milán, en su tratado titulado *El maestro*, vemos que solo define como maestros a los modos impares y como discípulos a los modos pares<sup>158</sup>.

A manera de resumen, mostramos el siguiente cuadro con todas las posibilidades recogidas en los cuatro tratados:

	1º, 3º, 5º y 7º	2º, 4º, 6º y 8º
Bermudo	Maestros	Discípulos
	Constitución intensa	Constitución remisa
	Composiciones superiores	Composiciones inferiores
	Auténticos	Sin denominación
	Tropos	
Santa María	Maestros	Discípulos
	Ocho composiciones	
	Ocho modos	
Tovar	Maestros	Discípulos
	Auténticos	Plagales
Milán	Maestros	Discípulos

Figura 7.- Terminologías posibles de los ocho modos.

155 SANTA MARÍA, Tomás de: *Arte de tañer fantasía*, Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, 1565; edición facsímil a cargo de MAXTOR: Valladolid, Maxtor, 2009, primera parte, cap. XXVIII, fol. 60 recto.

156 BERMUDO, Fray Juan: *Declaración de instrumentos musicales*, Osuna, Juan de León, 1555; edición facsímil a cargo de MAXTOR: Valladolid, Maxtor, 2009, libro cuarto, cap. XIX, fol. LXX vuelto.

157 TOVAR, Francisco: *Libro de música práctica*, Barcelona, Johann Rosenbach, 1510; edición facsímil a cargo de GÓMEZ DE LECEA, Carlos: *Libro de música práctica por Francisco Tovar*, Madrid, Joyas Bibliográficas-viejos libros de música, 1976, libro primero, cap. XXXI, fol. XVI recto y vuelto.

158 MILÁN, Luis: *Libro de música de vihuela de mano. Intitulado El maestro*, Valencia, Francisco Díaz Romano, 1536; edición facsímil a cargo de ROA, Francisco: Madrid, Sociedad de la Vihuela, 2008, pág. 200.

Como conclusión, observamos que en los tratados estudiados se nos muestra una pluralidad considerable de calificativos destinados a los modos, pero siempre incidiendo en la utilización de los mismos. Por lo tanto, podemos llegar a deducir que la terminología que se consideró más adecuada para su designación fue la de maestro para los modos impares y discípulo para los pares.

### 3.3. NOTA FINAL DE LOS MODOS

Las notas finales de los modos eran las encargadas de asumir la función de tónica. Asimismo, determinaban la 8ª del modo y se utilizaban para concluir las cadencias finales de las composiciones. Con el paso del tiempo, esto siguió manteniéndose así, aunque en el Renacimiento lo que se conocía como nota final pasó a ser la primera nota del modo, debido a la forma de escribir las escalas, que pasó de ser descendente a ascendente. Habría que matizar que, en los ocho modos utilizados por los músicos prácticos en el Renacimiento español, esta nota ocuparía el primer grado de la escala en los maestros, mientras que en los discípulos lo haría en el cuarto grado, como hemos podido ver en la imagen del apartado anterior.

Bermudo responde a una serie de interrogantes que se formulan en el último capítulo del libro quinto de su tratado. En relación con este tema, encontramos una que formula la duda del por qué las notas finales de los modos se situaron sobre notas graves y no sobre notas agudas. Bermudo responde con una explicación dada por Franchino y esta es, que se debe a la «quietud y descanso de los cantores», ya que si estas fuesen muy agudas les fatigaría<sup>159</sup>.

159 BERMUDO, Fray Juan: *Declaración de instrumentos musicales*, Osuna, Juan de León, 1555; edición facsímil a cargo de MAXTOR: Valladolid, Maxtor, 2009, libro quinto, cap. XXXIII, fols. CXXXIX vuelto a CXLI vuelto.

En el siguiente cuadro, se puede ver de forma breve y concisa la información pertinente a la nota final que corresponde a cada modo<sup>160</sup>.

	Bermudo	Santa María	Tovar	Milán
1°	Dsolre	Desolre	Dsolre	dlasolre
	$re^2$	$re^2$	$re^2$	$re^3$
2°	Dsolre	Desolre	Dsolre	dlasolre
	$re^2$	$re^2$	$re^2$	$re^3$
3°	Elami	Elami	Elami	Elami
	$mi^2$	$mi^2$	$mi^2$	$mi^2$
4°	Elami	Elami	Elami	Elami
	$mi^2$	$mi^2$	$mi^2$	$mi^2$
5°	Ffaut	Fefaut	Ffaut	Ffaut
	$fa^2$	$fa^2$	$fa^2$	$fa^2$
6°	Ffaut	Fefaut	Ffaut	Ffaut
	$fa^2$	$fa^2$	$fa^2$	$fa^2$
7°	Gsolreut	Gsolreut	Gsolreut	Gsolreut
	$sol^2$	$sol^2$	$sol^2$	$sol^2$
8°	Gsolreut	Gsolreut	Gsolreut	Gsolreut
	$sol^2$	$sol^2$	$sol^2$	$sol^2$

Figura 8.- Notas finales de los ocho modos que nos indican los cuatro autores.

En el cuadro, como se puede observar, se indican dos nombres para cada una de las notas finales. El primero, descrito por los autores en sus respectivos tratados, sería el que corresponde a la denominación del sistema de solmización de Guido d'Arezzo, mientras que el segundo, proporcionado por nosotros, sería el que damos como equivalente en el índice acústico del sistema franco-belga, aunque la denominación antigua de las octavas no parece responder, en todos los casos, a una octava concreta. Hay que remarcar que todos coinciden en las notas finales, a excepción de Milán en los dos primeros modos. Esta diferencia se puede deber a una errata, ya que no tiene un sentido lógico que la final del primer y segundo modo esté a distancia de 7ª ascendente respecto a la del tercer y cuarto modo, cuando estas están a distancia de 2ª en el resto de tratadistas. Creemos que Milán, al ser más un músico

160 BERMUDO, Fray Juan: *Declaración de instrumentos musicales*, Osuna, Juan de León, 1555; edición facsímil a cargo de MAXTOR: Valladolid, Maxtor, 2009, libro segundo, cap. IX, fol. XXII vuelto; libro tercero, cap. XIII, fol. XXXVII vuelto y libro quinto, cap. VIII, fol. CXXIII recto y vuelto. SANTA MARÍA, Tomás de: *Arte de tañer fantasía*, Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, 1565; edición facsímil a cargo de MAXTOR: Valladolid, Maxtor, 2009, primera parte, cap. XXIII, fol. 60 recto y fols. 67 vuelto a 70 recto. TOVAR, Francisco: *Libro de música práctica*, Barcelona, Johann Rosenbach, 1510; edición facsímil a cargo de GÓMEZ DE LECEA, Carlos: *Libro de música práctica por Francisco Tovar*, Madrid, Joyas Bibliográficas-viejos libros de música, 1976, libro primero, cap. XXXI, fol. XVI recto y vuelto. MILÁN, Luis: *Libro de música de vihuela de mano. Intitulado El maestro*, Valencia, Francisco Díaz Romano, 1536; edición facsímil a cargo de ROA, Francisco: Madrid, Sociedad de la Vihuela, 2008, págs. 200 y 201.

práctico que teórico, no prestaría tanta atención a estos asuntos, ya que no son primordiales para la música práctica. Esto nos lleva a pensar también que los aspectos tan minuciosos de la teoría no se llevaron a cabo tan exhaustivamente en la práctica —conclusión que se irá ratificando a manera que avancemos en el presente trabajo—. Igualmente, el uso de la inicial mayúscula o minúscula —Dlasolre o dlasolre— puede tratarse de un simple descuido de imprenta.

### 3.4. ESTRUCTURA DE LOS MODOS

A la hora de hablar de la estructura de los modos, todos coinciden en que se forman principalmente por las ocho notas de una 8<sup>a</sup><sup>161</sup>. De igual manera, se corresponden diciendo que los modos están compuestos de dos consonancias esenciales, como son la 4<sup>a</sup> y la 5<sup>a</sup>, ordenadas 5<sup>a</sup> más 4<sup>a</sup> en los modos maestros y 4<sup>a</sup> más 5<sup>a</sup> en los modos discípulos —ambas consonancias tienen una nota en común a la hora de formar los modos, debido a lo cual el resultado de la unión es el de una 8<sup>a</sup> y no el de una 9<sup>a</sup>—<sup>162</sup>. Milán, respecto a la combinación de consonancias de los modos, únicamente expresa la del discípulo, 4<sup>a</sup> más 5<sup>a</sup>, y no hace ninguna referencia al modo maestro<sup>163</sup>.

Siguiendo con esta cuestión, Santa María y Bermudo son los dos únicos que profundizan en esta materia. Santa María manifiesta que los maestros y discípulos tienen en común la especie de 5<sup>a</sup>, mientras que la 4<sup>a</sup> es distinta. Esto se debe a que su función varía dependiendo del modo, aunque esta se componga de las mismas notas a distancia de 8<sup>a</sup><sup>164</sup>.

161 BERMUDO, Fray Juan: *Declaración de instrumentos musicales*, Osuna, Juan de León, 1555; edición facsímil a cargo de MAXTOR: Valladolid, Maxtor, 2009, libro segundo, cap. IX, fol. XXII vuelto. SANTA MARÍA, Tomás de: *Arte de tañer fantasía*, Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, 1565; edición facsímil a cargo de MAXTOR: Valladolid, Maxtor, 2009, primera parte, cap. XXVIII, fol. 60 recto y vuelto. TOVAR, Francisco: *Libro de música práctica*, Barcelona, Johann Rosenbach, 1510; edición facsímil a cargo de GÓMEZ DE LECEA, Carlos: *Libro de música práctica por Francisco Tovar*, Madrid, Joyas Bibliográficas-viejos libros de música, 1976, libro primero, cap. XXXI, fol. XVI recto y vuelto. MILÁN, Luis: *Libro de música de vihuela de mano. Intitulado El maestro*, Valencia, Francisco Díaz Romano, 1536; edición facsímil a cargo de ROA, Francisco: Madrid, Sociedad de la Vihuela, 2008, pág. 200.

162 BERMUDO, Fray Juan: *Declaración de instrumentos musicales*, Osuna, Juan de León, 1555; edición facsímil a cargo de MAXTOR: Valladolid, Maxtor, 2009, libro cuarto, cap. XX, fols. LXX vuelto y LXXI recto. SANTA MARÍA, Tomás de: *Arte de tañer fantasía*, Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, 1565; edición facsímil a cargo de MAXTOR: Valladolid, Maxtor, 2009, primera parte, cap. XXVIII, fol. 60 recto y vuelto. TOVAR, Francisco: *Libro de música práctica*, Barcelona, Johann Rosenbach, 1510; edición facsímil a cargo de GÓMEZ DE LECEA, Carlos: *Libro de música práctica por Francisco Tovar*, Madrid, Joyas Bibliográficas-viejos libros de música, 1976, libro primero, cap. XXXI, fols. XVI vuelto y XVII recto.

163 MILÁN, Luis: *Libro de música de vihuela de mano. Intitulado El maestro*, Valencia, Francisco Díaz Romano, 1536; edición facsímil a cargo de ROA, Francisco: Madrid, Sociedad de la Vihuela, 2008, pág. 201.

164 SANTA MARÍA, Tomás de: *Arte de tañer fantasía*, Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, 1565; edición facsímil a cargo de MAXTOR: Valladolid, Maxtor, 2009, primera parte, cap. XXVIII, fol. 60 recto y vuelto.

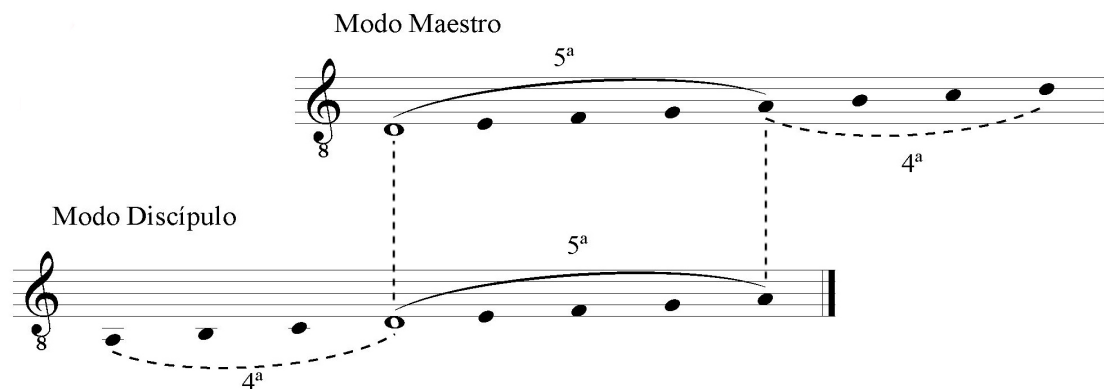


Figura 9.- Semejanzas entre el modo maestro y modo discípulo.

De mismo modo, Santa María clasifica los modos con tres características principales cada uno<sup>165</sup>:

	Santa María
Maestros	<ul style="list-style-type: none"> <li>- La 4ª siempre está por encima de la 5ª.</li> <li>- La última nota de la 5ª es la primera de la 4ª.</li> <li>- Siempre se forma en la parte superior de la 8ª.</li> </ul>
Discípulos	<ul style="list-style-type: none"> <li>- La 4ª siempre está por debajo de la 5ª.</li> <li>- La primera nota de la 5ª subiendo es la primera nota de la 4ª bajando.</li> <li>- La 4ª se forma en la parte inferior de la 8ª.</li> </ul>

Figura 10.- Características principales de los modos, según Tomás de Santa María.

Bermudo, en cambio, expone que las consonancias tienen que cumplir ciertas propiedades para poder ser parte esencial del modo. La 5ª debe estar formada por cinco notas y de tres tonos y un semitono, es decir, una 5ª justa, y la 4ª, de cuatro notas con dos tonos y un semitono; en términos modernos, una 4ª justa<sup>166</sup>.

En definitiva, se puede apreciar que la composición de los modos es un tema que se encuentra bastante fijado en la época. Ya que los diferentes tratados, con los que nos hemos estado trabajando en este estudio, pertenecen a décadas diferentes del siglo XVI y en todos ellos se manifiesta una visión clara respecto a la composición fundamental de los modos. Una especie principal de 8ª, compuesta por una 5ª justa y una 4ª justa o una 4ª justa y una 5ª justa.

165 Ídem.

166 BERMUDO, Fray Juan: *Declaración de instrumentos musicales*, Osuna, Juan de León, 1555; edición facsímil a cargo de MAXTOR: Valladolid, Maxtor, 2009, libro cuarto, cap. XX, fols. LXX vuelto y LXXI recto.

### 3.5. ESPECIES

Para Bermudo, la diferencia concreta de cada modo se encuentra en la distribución de tonos y semitonos de sus especies<sup>167</sup>. Por ello, nos muestra una catalogación de estas basándose en el orden de los modos.

Especies de 5ª:

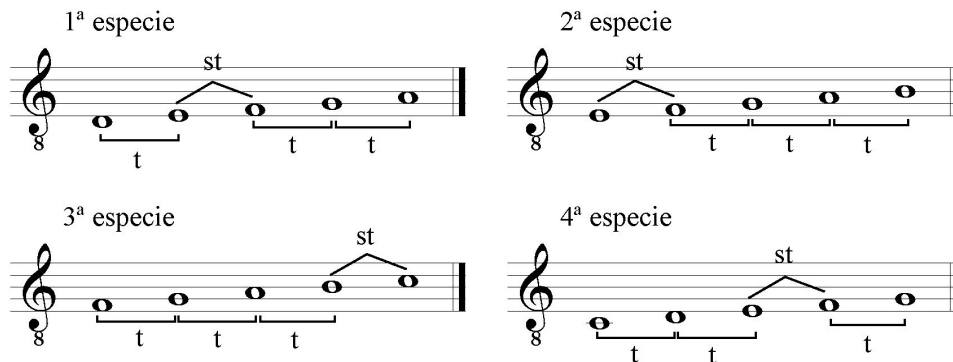


Figura 11.- Las cuatro posibles especies de 5ª.

Especies de 4ª:

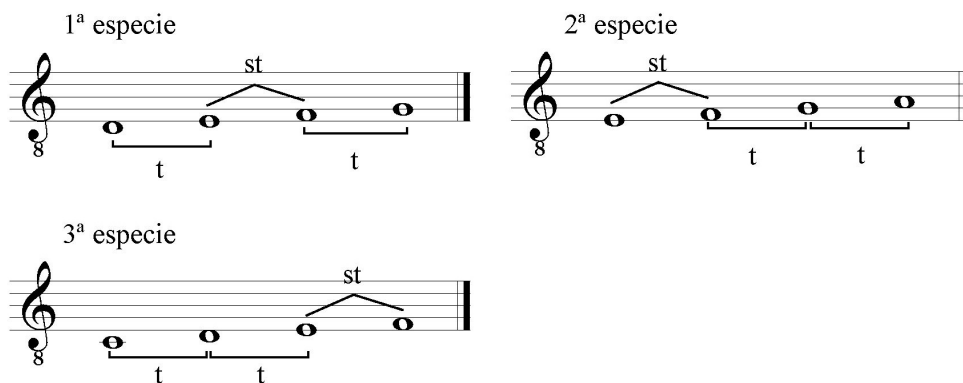


Figura 12.- Las tres posibles especies de 4ª.

167 Ibidem, cap. XXI, fols. LXXI recto a LXXII recto.

Especies de 8ª:

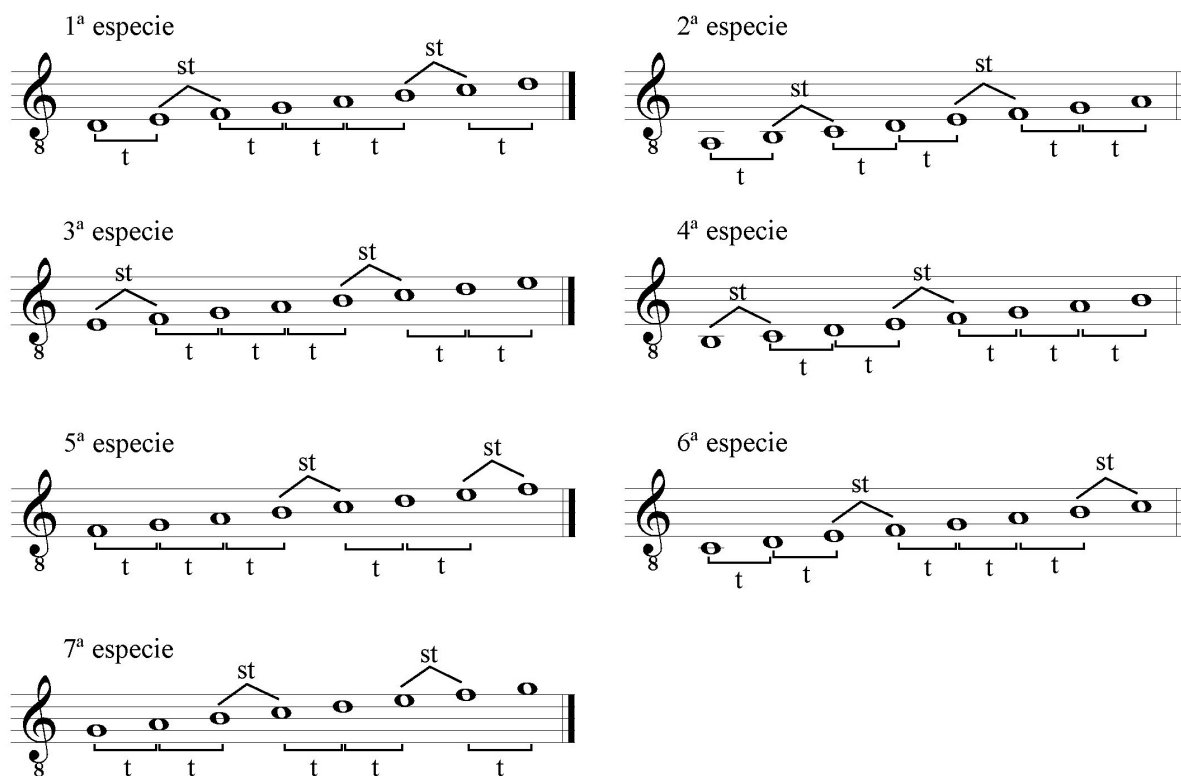


Figura 13.- Las siete posibles especies de 8ª.

Una vez expuestas las especies, Bermudo manifiesta que los diferentes tipos de consonancias son algo antiguo. Para él, algo nuevo es el modo, la función de los diferentes grados dentro de la 8ª, con la particularidad de que el primero y el octavo deben discernirse por otros aspectos, que trataremos a continuación, ya que tienen la misma distribución de tonos y semitonos<sup>168</sup>.

*Todas las diferencias destas tres cō se componga de vn diapente y de vn diatessarō, y sonancias es cosa antigua: si algo ay nuevo es el modo. La cosa que mas claridad en musica me ha dado: es la presente. Visto que las consonancias de que se componen los modos son entre si diferentes: facil cosa sera averiguar la diferencia de los dichos modos. Aunque cada vno de los modos todos los diapentes traygan tres tonos y vn semitono, y todos los diatessarones dos tonos y vn semitono: porque entre los diapentes ay diferencia y tambien la ay entre los diatessarones: los modos entre si diffieren especificamente.*

Figura 14.- BERMUDO, Fray Juan: *Declaración de instrumentos musicales*, Osuna, Juan de León, 1555; edición facsímil a cargo de MAXTOR: Valladolid, Maxtor, 2009, libro cuarto, cap. XXI, fol. LXXI vuelto<sup>169</sup>.

168 Ídem.

169 «Todas las diferencias destas tres consonancias es cosa antigua: si algo ay nuevo es el modo. La cosa que mas claridad en musica me ha dado: es la presente. Visto que las consonancias se que se componen los modos son entre si diferentes: dacil cosa sera averiguar la diferencia de los dichos modos. Aunque cada



Tras presentar las diferentes especies, Bermudo distribuyó los modos de la siguiente manera<sup>170</sup>:

	1º	2º	3º	4º	5º	6º	7º	8º
5ª	1ª especie		2ª especie		3ª especie		4ª especie	
4ª	1ª especie		2ª especie		3ª especie		1ª especie	
8ª	1ª especie	2ª especie	3ª especie	4ª especie	5ª especie	6ª especie	7ª especie	1ª especie

Figura 15.- Clasificación de las especies que componen los modos, según Bermudo.

Entre maestros y discípulos vemos coincidir las especies de 4ª y 5ª, por lo que solo podremos diferenciarlos en su 8ª. Asimismo, según Bermudo, el primero y octavo modo coinciden en las especies, pero se podrán diferenciar en su nota final y sus cláusulas<sup>171</sup>.

Bermudo, como ya hemos mencionado en otra ocasión, en el último capítulo del libro quinto de su tratado, contesta a preguntas generales de diversos temas y en relación con este responde a por qué el primer y segundo modo son diferentes, a pesar de estar compuestos de la misma 5ª y 4ª. El motivo es que los modos tienen dos partes, unas remotas y otras «propinuas». Las remotas son sus 5ª y 4ª, mientras que las «propinuas» son el orden de las remotas, lo que sería su 8ª. Por lo tanto el primer y segundo modo son iguales en sus partes remotas, pero no en su 8ª, lo que los hace muy diferentes entre sí<sup>172</sup>.

Tovar muestra una clasificación distinta a la expuesta por Bermudo, ya que el primero basa las especies en el orden de tonos y semitonos de las octavas del Gamma ut<sup>173</sup>. Además, solo especifica a qué especie pertenecen ciertos modos:

	1º	2º	3º	4º	5º	6º	7º	8º
5ª			2ª especie		3ª especie		4ª especie	
4ª								1ª especie
8ª			5ª especie	2ª especie	6ª especie	3ª especie	7ª especie	

Figura 16.- Clasificación de las especies que componen los modos, según Tovar.

Santa María y Milán no exponen nada en relación a las especies de los modos, su ordenación se basa únicamente en la composición expuesta en los puntos anteriores.

uno de los modos se componga de un diapente y de un diatessarón, y todos los diapentes traygan tres tonos y un semitono, y todos los diatessarones dos tonos y un semitono: porque entre los diapentes ay diferencia y tambien la ay entre los diatessarones: los modos entre si diffieren específicamente.».

170 *Ibidem*, cap. XXII, fol. LXXII recto y vuelto.

171 *Ídem*.

172 *Ibidem*, libro quinto, cap. XXXIII, fols. CXXXIX vuelto a CXLI vuelto.

173 TOVAR, Francisco: *Libro de música práctica*, Barcelona, Johann Rosenbach, 1510; edición facsímil a cargo de GÓMEZ DE LECEA, Carlos: *Libro de música práctica por Francisco Tovar*, Madrid, Joyas Bibliográficas-viejos libros de música, 1976, libro primero, cap. XXVIII, fols. XIII recto a XIII vuelto.

Respecto a las especies, hemos de decir que resulta ser un tema secundario, ya que, como hemos visto, Bermudo lo expone de pasada, Tovar lo menciona de forma superficial y Santa María y Milán no tratan la cuestión. Incluso Bermudo, en cierto momento, llega a describirlo como algo antiguo, por lo que concluimos que una manera de distinguir los modos es por la disposición de tonos y semitonos que presentan, excepto en el primer y octavo modo. En cualquier caso, esta distribución teórica de tonos y semitonos se verá seriamente afectada en la música polifónica por efecto de la semitonía *subintellecta*.

### 3.6. LICENCIAS EN LA EXTENSIÓN DE LAS 8<sup>AS</sup> MODALES

Citando a Bermudo, las licencias son las notas que sobrepasan la 8<sup>a</sup> del modo para poder realizar las cláusulas, no para ampliar su ámbito<sup>174</sup>.

Los cuatro tratadistas coinciden en conceder dos notas de licencia a los modos, una por la parte superior y otra por la inferior. Dejando así los modos con un ámbito total de diez notas cada uno<sup>175</sup>.

Tanto Santa María, como Milán dan la siguiente explicación para indicar que los modos tienen diez notas: los maestros suben nueve notas y bajan una respecto a su final y los discípulos suben seis y bajan cinco<sup>176</sup>. Tovar, en cambio, justifica que los modos tienen diez notas debido a que se han sacado de los diez mandamientos de la Biblia<sup>177</sup> —cuestión bastante discutible, pero nos ceñimos a lo dicho por él—.

Como viene siendo habitual, Bermudo vuelve a ser de nuevo el que más profundiza sobre la presente materia. En primer lugar, define las ocho notas de la 8<sup>a</sup> del modo como arte

174 BERMUDO, Fray Juan: *Declaración de instrumentos musicales*, Osuna, Juan de León, 1555; edición facsímil a cargo de MAXTOR: Valladolid, Maxtor, 2009, libro quinto, cap. VI, fol. CXXIII recto y vuelto.

175 BERMUDO, Fray Juan: *Declaración de instrumentos musicales*, Osuna, Juan de León, 1555; edición facsímil a cargo de MAXTOR: Valladolid, Maxtor, 2009, libro segundo, cap. IX, fol. XXII vuelto; libro quinto, cap. VI, fol. CXXIII recto y vuelto y libro tercero, cap. XIII, fols. XXXVIII vuelto y XXXIX recto. SANTA MARÍA, Tomás de: *Arte de tañer fantasía*, Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, 1565; edición facsímil a cargo de MAXTOR: Valladolid, Maxtor, 2009, primera parte, cap. XXIII, fol. 61 recto y vuelto. TOVAR, Francisco: *Libro de música práctica*, Barcelona, Johann Rosenbach, 1510; edición facsímil a cargo de GÓMEZ DE LECEA, Carlos: *Libro de música práctica por Francisco Tovar*, Madrid, Joyas Bibliográficas- viejos libros de música, 1976, libro primero, cap. XXXI, fol. XVI recto y vuelto y cap. XXXIII, fol. XVII recto y vuelto. MILÁN, Luis: *Libro de música de vihuela de mano. Intitulado El maestro*, Valencia, Francisco Díaz Romano, 1536; edición facsímil a cargo de ROA, Francisco: Madrid, Sociedad de la Vihuela, 2008, pág. 200.

176 SANTA MARÍA, Tomás de: *Arte de tañer fantasía*, Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, 1565; edición facsímil a cargo de MAXTOR: Valladolid, Maxtor, 2009, primera parte, cap. XXIII, fol. 61 recto y vuelto. MILÁN, Luis: *Libro de música de vihuela de mano. Intitulado El maestro*, Valencia, Francisco Díaz Romano, 1536; edición facsímil a cargo de ROA, Francisco: Madrid, Sociedad de la Vihuela, 2008, pág. 200.

177 TOVAR, Francisco: *Libro de música práctica*, Barcelona, Johann Rosenbach, 1510; edición facsímil a cargo de GÓMEZ DE LECEA, Carlos: *Libro de música práctica por Francisco Tovar*, Madrid, Joyas Bibliográficas- viejos libros de música, 1976, libro primero, cap. XXXI, fol. XVI recto y vuelto.

y las dos añadidas como licencias. Esto se debe, según nos manifiesta, a que los latinos romanos siguieron el arte de los griegos, que dieron una 8ª a cada modo<sup>178</sup>. En segundo lugar, describe que hay composiciones de «modernos» que superan las diez notas, utilizando once, doce e incluso hasta trece notas. Esto lo considera «sin autoridad y fuera de proporción humana», ya que la voz solo puede cantar hasta un ámbito de 10ª sin dificultades<sup>179</sup>, por lo que esto nunca se debe imitar a la hora de componer. Por último, nos dice que en ciertos modos hay excepciones a la hora de utilizar las licencias, como es en el caso del quinto y sexto modo. El quinto modo tiene un ámbito de nueve notas, razón por la cual solo se añadiría una licencia en la parte superior. En caso de querer hacer cláusulas en la parte inferior, se podría añadir una licencia, siempre y cuando se evitara la 5ª disminuida con las otras voces. En el sexto modo sucede lo mismo, solamente tiene una licencia añadida en la parte superior del modo, y Bermudo solo contempla una posibilidad en cuanto a poder agregar una licencia en la parte inferior. Esta se permitirá cuando se haga cláusula sobre *do*, siendo esta la penúltima nota y sin que la anterior sea *fa*<sup>180</sup>; es decir, que la cláusula sea *do – si natural – do*.

Pese a lo dicho anteriormente, esto no es del todo cierto, ya que, como hemos podido ir viendo en la explicación de Bermudo, hay autores que utilizan más licencias de las permitidas y también modos que no abarcan las dos licencias establecidas. Asimismo, Santa María tampoco cumple lo dicho en este apartado, ya que en los ejemplos que podremos ver más adelante sobre los diferentes tipos de cláusulas, observaremos que él mismo añade hasta dos y tres licencias a la hora de hacer las cláusulas.

### 3.7. CLÁUSULAS

Según Bermudo, se designaba como cláusula lo que los griegos denominaban periodo o fin de sentencia. En la parte media de la sentencia se podía hallar otras cláusulas que se conocían con el nombre de *collum*, para los griegos, y con el de *membrum* o parte principal de la oración, para los latinos<sup>181</sup>.

178 BERMUDO, Fray Juan: *Declaración de instrumentos musicales*, Osuna, Juan de León, 1555; edición facsímil a cargo de MAXTOR: Valladolid, Maxtor, 2009, libro tercero, cap. XIII, fols. XXXVIII vuelto y XXXIX recto.

179 *Ibidem*, libro tercero, cap. XIII, fols. XXXVIII vuelto y XXXIX recto y libro quinto, cap. VI, fol. CXXIII recto y vuelto.

180 *Ibidem*, libro quinto, cap. VI, fol. CXXIII recto y vuelto.

181 *Ibidem*, cap. VII, fols. CXXIII vuelto y CXXIII recto.

Para Santa María, una cláusula era una conclusión final, reposo de la obra o de paso, que se componía de tres notas<sup>182</sup>.



Figura 17.- Ejemplo de cláusula de tres notas.

Estas tres notas deben cumplir ciertas características, como podemos observar en el ejemplo: la primera nota será una semibreve sincopada al alzar del compás —blanca ligada a blanca en la transcripción—; la siguiente, una mínima a distancia de 2ª descendente respecto a la nota anterior, en el segundo tiempo de compás —blanca en la transcripción—; y la tercera podrá ser cualquier figura de las ocho que conocían, pero tendrá que subir una 2ª en relación a la anterior y dar al inicio de compás —en nuestra transcripción, redonda con calderón—<sup>183</sup>.

En algunas ocasiones, la semibreve se cambiaba por una mínima con puntillo y la mínima, por dos corcheas que bajarán por grados conjuntos. Santa María llama glosa a esta manera de adornar la cláusula<sup>184</sup> y, realmente, es el concepto al que responden los dos ejemplos que pone a continuación y que nosotros transcribimos.

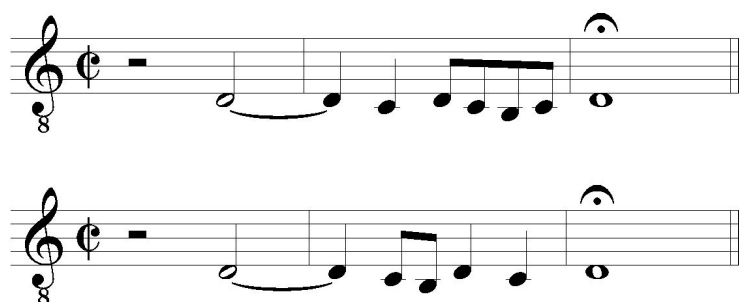


Figura 18.- Ejemplos de cláusulas glosadas.

En estas cláusulas glosadas, Santa María excede en dos notas inferiores el ámbito de la 8ª modal, con lo cual no respecta el único punto de licencia que admite en páginas anteriores, tal y como hemos visto.

Según Santa María, para que las cláusulas tengan sentido, por regla general, deben tener una o dos disonancias que vayan seguidas de consonancias. Además, cuando el tiple efectúa el movimiento de cláusula, la disonancia provocada se producirá contra el bajo, aunque en algunas ocasiones lo hará contra el bajo y el tenor o contra el bajo, tenor y

182 SANTA MARÍA, Tomás de: *Arte de tañer fantasía*, Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, 1565; edición facsímil a cargo de MAXTOR: Valladolid, Maxtor, 2009, primera parte, cap. XXVIII, fol. 62 vuelto.

183 Ídem.

184 Ídem.

contralto. De igual manera, dice que las disonancias no se originan al dar del compás, sino a través de una síncopa elaborada por el tiple, mientras que las demás voces se mueven homorrítmicamente<sup>185</sup>.

Continúa diciendo que hay dos tipos de cláusulas: las que llevan una sola disonancia y las que tienen dos. De manera similar, manifiesta dos posibilidades de hacer las cláusulas: remisas —que son aquellas que se elaboran solamente sobre la nota *mi* y mantienen la nota anterior a distancia de tono, es decir, *mi – re – mi*— y sostenidas —que se podrían hacer sobre las cinco notas restantes, *do, re, fa, sol* y *la*—, pero en este caso la nota anterior debe estar a distancia de semitono<sup>186</sup>. La ausencia de la nota *si* entre las cláusulas se debe a que la llamaban, por motivos de solmización, *mi*.



Figura 19.- Ejemplos de cláusula remisa y cláusula sostenida.

Hay que aclarar que la afirmación de Santa María sobre las cláusulas remisas puede resultar paradójica, al indicar que solo se podrán hacer sobre la nota *mi*, aunque más adelante muestra cláusulas remisas sobre la nota *la*, sin dar ninguna explicación al respecto, cosa que no considera necesaria, pues en estos casos la nota *la* se solmizaría *mi*.

Por último, Santa María clasifica las cláusulas como cortas y largas. Cuando habla de cláusulas cortas se refiere al movimiento simple de tres notas que se realiza en ella, el cual hemos explicado, junto a un ejemplo, al inicio de este apartado. A su vez, cuando comenta las cláusulas largas, alude a las cláusulas en la que se glosan estas tres notas o aquellas que tienen los valores ampliados<sup>187</sup>.

Bermudo propone en su tratado dos tipos de cláusulas: las principales y las menos principales. Las principales son aquellas que se producen especialmente sobre la nota final, la 5ª u 8ª del modo y sus respectivas compuestas. Además, considera cláusulas principales aquellas que se originan una 4ª arriba o abajo respecto a la nota final del modo, pero matiza

185 *Ibidem*, fol. 63 recto.

186 *Ibidem*, fol. 63 recto y vuelto.

187 *Ibidem*, fol. 64 recto.

que estas dos se encuentran de forma habitual en los modos discípulos y de manera ocasional en los modos maestros. En cuanto a las menos principales, dice que son aquellas que se efectúan sobre las notas secundarias del modo, como puede ser una 3ª arriba y una 2ª abajo de su final, o en los modos discípulos una 3ª o 5ª abajo de su final. Bermudo aclara que la posibilidad de hacer cláusula una 2ª abajo respecto a su final no es apta para el quinto y sexto modo —esto se debe a que la 2ª se encontraría a distancia de semitono y debería estar a distancia de tono para ser posible la cláusula—<sup>188</sup>.

En otra parte del tratado, Bermudo añade que la cláusula sobre la 2ª por debajo de su final suele hacerse principalmente en los modos primero, segundo, séptimo y octavo, mientras que en el tercero y cuarto no es muy habitual. Igualmente, dice que los discípulos suelen hacer más veces cláusula una 4ª arriba de su final que en su propia 5ª, y esto se destaca en los modos cuarto y octavo<sup>189</sup>.

	Maestros	Discípulos
Principales	- Nota final, 5ª, 8ª y sus compuestas.	
	- De forma ocasional: una 4ª arriba y abajo respecto a la nota final del modo.	- De forma habitual: una 4ª arriba y abajo respecto a la nota final del modo.
Menos principales	- Notas secundarias del modo. - 3ª arriba o 2ª abajo respecto de su final (excepto en el quinto y sexto modo).	
		- 3ª o 5ª abajo respecto de su final.

Figura 20.- Posibilidades para hacer las cláusulas, según Bermudo.

Bermudo concluye este tema exponiendo las tres cláusulas principales del primero y segundo modo y dice que conforme a estos dos ejemplos podemos entender los demás<sup>190</sup>. Por ello, hemos optado por indicar en la siguiente tabla las correspondientes cláusulas de cada uno de los modos, siempre basándonos en sus ejemplos, lo que nos ha llevado a completar el cuadro con una serie de incongruencias, a saber: la cláusula sobre la 5ª no coincide con la dominante modal de ciertos modos; la cláusula sobre la 8ª, en los modos discípulos, está indicada como la 8ª grave y no la aguda del modo; etc. Asimismo, y como veremos a continuación, las cláusulas no coinciden con lo que dirá Santa María.

188 BERMUDO, Fray Juan: *Declaración de instrumentos musicales*, Osuna, Juan de León, 1555; edición facsímil a cargo de MAXTOR: Valladolid, Maxtor, 2009, libro cuarto, cap. XXV, fol. LXXIII recto y vuelto.

189 *Ibidem*, libro quinto, cap. VII, fols. CXXIII vuelto y CXXIII recto.

190 *Ídem*.

	Cláusula en la nota final	Cláusula en la 5ª	Cláusula en la 8ª
1º	Dsolre	alamire	dlasolre
	<i>re</i>	<i>la</i>	<i>re</i>
2º	Dsolre	alamire	Are
	<i>re</i>	<i>la</i>	<i>la</i>
3º	Elami	<b>b</b> mi	elami
	<i>mi</i>	<i>si</i>	<i>mi</i>
4º	Elami	<b>b</b> mi	Bmi
	<i>mi</i>	<i>si</i>	<i>si</i>
5º	Ffaut	csolfaut	ffaut
	<i>fa</i>	<i>do</i>	<i>fa</i>
6º	Ffaut	csolfaut	Cfaut
	<i>fa</i>	<i>do</i>	<i>do</i>
7º	Gsolreut	dlasolre	gsolreut
	<i>sol</i>	<i>re</i>	<i>sol</i>
8º	Gsolreut	dlasolre	Dsolre
	<i>sol</i>	<i>re</i>	<i>re</i>

Figura 21.- Posibilidades para hacer las cláusulas, según Santa María.

Por el contrario, Santa María habla de cláusulas finales, medias y de paso y las clasifica según su importancia. En primer lugar, están las cláusulas finales que se hacen sobre la nota final del modo y se usan en el proceso y fin de la obra. En segundo lugar, las cláusulas medias, que se realizan sobre la nota media del modo y se lleva a cabo en el proceso de la obra. Y en tercer y último lugar, las cláusulas de paso, a las que no considera naturales o propias del modo y se elaboran sobre las notas restantes, además de utilizarse durante toda la obra, menos en la cláusulas finales y medias<sup>191</sup>.

Como síntesis, las cláusulas principales de Bermudo son las que Santa María define como finales y algunas medias; mientras que las cláusulas de paso de Santa María, junto al resto de medias, son las que Bermudo designa como menos principales.

Y, antes de seguir con la presente disertación de las cláusulas, creemos conveniente tratar un tema accesorio. Bermudo, en el último capítulo de su tratado, manifiesta haber visto «doctores» que reconocen la existencia de solo dos modos, debido a las dos maneras posibles de hacer las cláusulas —remisa o sostenida—. Ante esto Bermudo se pronuncia exponiendo que los que saben lógica y tienen buen entendimiento no concluyen este modo de arguыр, ya

191 SANTA MARÍA, Tomás de: *Arte de tañer fantasía*, Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, 1565; edición facsímil a cargo de MAXTOR: Valladolid, Maxtor, 2009, primera parte, cap. XXIII, fol. 66 vuelto.

que hay otras cosas en las que son diferentes, aunque algunos modos sean semejantes en las cláusulas<sup>192</sup>.

Santa María continúa con las cláusulas de paso, pero en esta ocasión se contradice con lo dicho anteriormente. Tras haber expuesto que estas se podrían elaborar sobre cualquier nota del modo, excepto las utilizadas para las cláusulas finales y medias, dice a continuación que solo hay tres modos que tienen cláusulas de paso: el segundo y sexto modo una 5ª por encima de su final y en el tercer modo una 3ª por encima de su final. De igual manera, dice que el resto de modos pueden tener cláusulas de paso en cualquier nota, pero con dos condiciones. La primera es que el tiple y la voz más grave no pueden terminar la cláusula a distancia de 8ª o 15ª, deben hacerlo a distancia de 10ª. El resto de voces intermedias pueden acabar a distancia de 8ª con el tiple si la cláusula de paso se hace fuera del tono; en caso de que se haga dentro, el tiple y el bajo podrán terminar en consonancia perfecta —8ª, 12ª o sus compuestas—. La segunda condición es que cuando se haga la cláusula se salga de ella, pero nos avisa de que hay que ser precavidos con el acompañamiento de las voces, ya que esto puede provocar que nos salgamos del modo, lo que no sería correcto<sup>193</sup>. En definitiva, vuelve a ratificar con este último requisito que las cláusulas de paso se pueden producir sobre todas las notas restantes del modo, siempre y cuando se tenga cuidado a la hora de efectuarlas.

192 BERMUDO, Fray Juan: *Declaración de instrumentos musicales*, Osuna, Juan de León, 1555; edición facsímil a cargo de MAXTOR: Valladolid, Maxtor, 2009, libro quinto, cap. XXXIII, fols. CXXXIX vuelto a CXLI vuelto.

193 SANTA MARÍA, Tomás de: *Arte de tañer fantasía*, Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, 1565; edición facsímil a cargo de MAXTOR: Valladolid, Maxtor, 2009, primera parte, cap. XXIII, fol. 67 recto.



Para terminar, Santa María expone modo por modo las notas correspondientes a cada una de las cláusulas que ha explicado anteriormente e indica si es remisas o sostenidas<sup>194</sup>.

	Cláusula final	Cláusula media	Cláusula de paso
1º	Desolre	alamire	
	<i>re</i>	<i>la</i>	
	Sostenida	Sostenida	
2º	Desolre	Fefaut grave	Alamire agudo
	<i>re</i>	<i>fa</i>	<i>la</i>
	Sostenida	Sostenida	Remisa
3º	Elami grave	Cesolreut agudo	Gesolreut agudo
	<i>mi</i>	<i>do</i>	<i>Sol</i>
	Remisa	Sostenida	Sostenida
4º	Elami	Alamire	
	<i>mi</i>	<i>la</i>	
	Remisa	Sostenida	
5º	Fefaut	Cesolfaut	
	<i>fa</i>	<i>do</i>	
	Sostenida	Sostenida	
6º	Fefaut grave	Alamire	Cesolfaut agudo
	<i>fa</i>	<i>la</i>	<i>do</i>
	Sostenida	Remisa	Sostenida
7º	Gesolreut	Delasolre	
	<i>sol</i>	<i>re</i>	
	Sostenida	Sostenida	
8º	Gesolreut	Cesolfaut	
	<i>sol</i>	<i>do</i>	
	Sostenida	Sostenida	

Figura 22.- Notas correspondientes a cada cláusula e indicación de si es sostenida o remisa, según Santa María.

Con relación a este tema, Tovar expone en su tratado que cada modo tiene unas cláusulas determinadas y que estas se deben hacer sobre la nota final, la 8ª o 5ª del modo<sup>195</sup>, excepto en el tercer modo, que hace la cláusula en *do* porque «es dificultoso y muchas veces asperos a las orejas por el diateseron de ff faut es consuetudo de darles las clausulas donde trae cada uno dellos el seculorum.»<sup>196</sup>. Él entiende la cláusula en contrapunto cuando hacen

194 *Ibidem*, fols. 67 vuelto a 70 recto.

195 TOVAR, Francisco: *Libro de música práctica*, Barcelona, Johann Rosenbach, 1510; edición facsímil a cargo de GÓMEZ DE LECEA, Carlos: *Libro de música práctica por Francisco Tovar*, Madrid, Joyas Bibliográficas-viejos libros de música, 1976, libro tercero, cap. VII, fol. XXXIII recto.

196 *Ibidem*, fol. XXXIII vuelto.

consonancia de 8ª y de su semejantes —como 15ª o unísono— que se formará entre el canto dado y el contrapunto. Es decir, Tovar entiende que el canto dado emite su última nota en la parte más grave de la composición<sup>197</sup>.

A continuación, nos muestra modo por modo las notas sobre las que hace cláusulas y especifica si estas son remisas o sostenidas<sup>198</sup>. Hay que destacar que Tovar sí que se encarga de determinar por qué las cláusulas que se hacen sobre la nota *mi* son remisas. Nos explica que a esta nota se puede llegar a través de un semitono natural —2ª menor descendente: *fa - mi*— por lo que para evitar dos semitonos en una misma cláusula, el movimiento ascendente tiene que ser de tono —2ª mayor ascendente: *re - mi*—<sup>199</sup>.

	Cláusula sobre la nota final	Cláusula sobre su 5ª		Cláusula sobre la nota final	Cláusula sobre su 5ª
1º	<i>re</i>	<i>la</i>	5º	<i>fa</i>	No dice nada
	Sostenida	Sostenida		Sostenida	
2º	<i>re</i>	<i>la</i>	6º	<i>fa</i>	No dice nada
	Sostenida	Sostenida		Sostenida	
3º	<i>mi</i>	<i>do</i> (6ª en lugar de 5ª)	7º	<i>sol</i>	<i>re</i>
	Remisa	Sostenida		Sostenida	No dice nada
4º	<i>mi</i>	<i>la</i>	8º	<i>sol</i>	<i>re</i>
	Remisa	Remisa		Sostenida	No dice nada

Figura 23.- Notas correspondientes a cada cláusula e indicación de si es sostenida o remisa, según Tovar.

Como podemos ver en el cuadro, también hace remisa la cláusula del cuarto modo en *la*. El motivo, según Tovar, es que como la cláusula en *mi* es remisa, sobre *la* también debe serlo, para imitar así el movimiento natural de la cláusula en *mi*. Además, dice que así se facilita la diferenciación de la que se realiza en el primer modo<sup>200</sup>. Tanto en el segundo, como en el octavo modo, generaliza la cláusula sobre la 5ª, diciendo que el primero y segundo será sobre *la* y el séptimo y octavo sobre *re*, notas que coinciden con la 5ª ascendente de su nota final, pero no con la dominante modal del segundo y octavo modo, *fa* y *do* respectivamente. A modo de observación, podemos ver que Tovar menciona y explica conceptos que tratadistas posteriores a él, como son Bermudo y Santa María, los dan por sobrentendidos en sus explicaciones y no los mencionan en sus respectivos escritos.

197 Ibidem, fol. XXXVIII recto.

198 Ibidem, fol. XXXVIII recto y vuelto.

199 Ibidem, fol. XXXVIII vuelto.

200 Ídem.

Por último, Tovar manifiesta la necesidad de realizar las cláusulas en las notas mostradas por él —aunque se deja muchas por nombrar—. De igual manera, afirma que podemos encontrar obras con cláusulas fuera de estas notas y esto se deberá a que el compositor no conoce correctamente las normas, por lo que será incorrecto, excepto si la composición es de un autor de renombre, que en este caso sí conoce las normas perfectamente y se considerará correcto<sup>201</sup>.

Para Milán, la situación resulta parecida a la hallada en Bermudo. El primero nos habla de las cláusulas que se pueden ejecutar en el primer modo y, a partir de estas, manifiesta que con el resto de modos debemos hacer lo mismo<sup>202</sup>.

En esta ocasión, hemos tomado la decisión de respetar lo expuesto en su tratado en cuanto a las notas indicadas del primer modo, pero creemos necesaria la modificación de las correspondientes a los siguientes modos para evitar incongruencias innecesarias. Las correcciones que realizaremos serán: situar la dominante modal en el lugar que él indica como *cláusula sobre la 5<sup>ª</sup>*, ya que la dominante modal del primer modo coincide a distancia de 5<sup>a</sup> en esta ocasión, pero no en todas las demás —añadiremos entre paréntesis la distancia respecto a su nota final—; y expresaremos correctamente, con base en el sistema Gamma ut y el nuestro actual, el nombre de las notas.

201 *Ibidem*, fol. XXXV recto.

202 MILÁN, Luis: *Libro de música de vihuela de mano. Intitulado El maestro*, Valencia, Francisco Díaz Romano, 1536; edición facsímil a cargo de ROA, Francisco: Madrid, Sociedad de la Vihuela, 2008, págs. 200 y 201.

En primer lugar, nos muestra las mismas cláusulas que los demás tratadistas y estas tienen lugar en la nota final del modo, en la 5ª y en la 8ª del modo. Además, añade la 4ª y 3ª respecto a la nota final e incluso nos habla de hacer cláusula una 2ª por debajo de su final —la subtónica— como ya hemos visto en Bermudo<sup>203</sup>.

	Cláusula en la nota final	Cláusula en la 5ª	Cláusula en la 8ª del modo	Cláusula en la 4ª	Cláusula 2ª abajo
1º	dlasolre	alamire	dlasol	gsolfaut	csolfaut
	<i>re</i>	<i>la</i>	<i>re</i>	<i>sol</i>	<i>do</i>
2º	Dsolre	Ffaut (3ª en lugar de 5ª)	alamire	Gsolfaut	Cfaut
	<i>re</i>	<i>fa</i>	<i>la</i>	<i>sol</i>	<i>do</i>
3º	Elami	csolfaut (6ª en lugar de 5ª)	elami	alamire	Dsolre
	<i>mi</i>	<i>do</i>	<i>mi</i>	<i>la</i>	<i>re</i>
4º	Elami	alamire (4ª en lugar de 5ª)	bfami	alamire	Dsolre
	<i>mi</i>	<i>la</i>	<i>si</i>	<i>la</i>	<i>re</i>
5º	Ffaut	csolfaut	ffaut	bfami	Elami
	<i>fa</i>	<i>do</i>	<i>fa</i>	<i>si</i>	<i>mi</i>
6º	Ffaut	alamire (3ª en lugar de 5ª)	csolfaut	bfami	Elami
	<i>fa</i>	<i>la</i>	<i>do</i>	<i>si</i>	<i>mi</i>
7º	Gsolreut	dlasolre	gsolreut	csolfaut	Ffaut
	<i>sol</i>	<i>re</i>	<i>sol</i>	<i>do</i>	<i>fa</i>
8º	Gsolreut	csolfaut (4ª en lugar de 5ª)	dlasolre	csolfaut	Ffaut
	<i>sol</i>	<i>do</i>	<i>re</i>	<i>do</i>	<i>fa</i>

Figura 24.- Notas correspondientes a cada cláusula, según Milán.

Como vemos en el cuadro, mantiene que la final del primer modo está, como ya comentábamos en el apartado «Nota final de los modos», una 8ª por encima de su altura correcta, por lo que la cláusula en su nota final y su 8ª están desplazadas. Pero podemos reafirmar que esto es una errata de la nomenclatura utilizada por Milán, ya que el resto de cláusulas expuestas están dentro de la altura correspondiente a la 8ª del modo, excepto la cláusula de la 2ª por debajo de la nota final, que también está indicada una 8ª más arriba de lo debido.

En conclusión, las cláusulas se podrán originar sobre todas las notas del modo, siempre y cuando estas se puedan realizar de manera que cumplan todas las normas y no

203 Ídem.

cometan faltas en su elaboración. Aun así, hay una jerarquía entre ellas, como hemos podido ver durante nuestra disertación, que marcará la necesidad de hacer una cláusula frente a otra dependiendo de la importancia del momento o parte de la obra en la que se va a desarrollar.

Además, hay que señalar el significativo uso e interés del empleo de la cláusula sobre la 3ª respecto a la nota final del modo, ya que esta derivará en un futuro en la mediante — grado que determina el modo mayor o menor en el sistema tonal actual—. Esto se percibe principalmente de los tratados de Juan Bermudo y Luis Milán.

Igualmente, podemos observar cómo entre Tomás de Santa María y Francisco Tovar surgen ciertas contradicciones en cuanto a las cláusulas remisas. Por un lado, Santa María indica la necesidad de hacer en el segundo y sexto modo la cláusula remisa sobre la nota *la*. Por otro, Tovar muestra como cláusula remisa la que se elabora en el cuarto modo sobre la nota *la*, mientras que Santa María la presenta como sostenida; Además, para Tovar la cláusula del segundo modo sobre la nota *la*, debe hacerse sostenida.

Por último, resta decir que se puede observar la repercusión que tiene el presente tema en la teoría modal, gracias a la gran cantidad de información que se expone sobre este asunto en los tratadistas estudiados, en comparación con otras cuestiones. Uno de los aspectos de su consideración se debe a la necesidad de conocer la importancia y jerarquía de cada una de ellas, ya que esto nos ayuda a poder distinguir el modo de las piezas.

### 3.8. TRANSPORTE DE LOS MODOS

#### 3.8.1. TRANSPORTE DE LA MODALIDAD POLIFÓNICA

Hasta el momento, hemos estado mostrando los rasgos que caracterizan los modos conocidos como naturales o regulares, que son aquellos que cumplen los siguiente cuatro requisitos explicados anteriormente: terminan en una de las cuatro notas finales —*re*, *mi*, *fa* y *sol*—; tienen un ámbito de 8ª o como máximo de 10ª, con el añadido de las dos licencias; cada uno de ellos se conoce por tener una especie de 8ª diferente —lo que representa una distribución de tonos y semitonos distinta—; y, además, precisan las cláusulas propias de cada modo, ayudando así a concretar la modalidad de una obra. Por ello, ahora pasaremos hablar de los modos llamados accidentales o irregulares.

Bermudo consideraba modos naturales aquellos que acababan en su nota final y no tenían alteraciones, mientras que los modos accidentales, para él, eran los surgidos de los

cuatro modos principales —según nos indica, estos son primero, cuarto, sexto y octavo— que no terminaban en su nota final y utilizaban alteraciones<sup>204</sup>. Como curiosidad, Bermudo nos habla de cuatro modos principales para dar su explicación sobre las diferentes posibilidades de transporte, pero estos no son los cuatro modos maestros o los cuatro modos discípulos, sino un maestro y tres discípulos, según vemos indicado en el párrafo anterior. Él escribe en su tratado que «ay cuatro diferencias de modos, según practica comun en canto de organo»<sup>205</sup>. Por lo que creemos que esto se debe a que estos son los modos que más se utilizaban a la hora de componer y, por ello, los toma como referencias.

Como aclaración, especificaremos que un modo accidental es el transporte de uno de los ocho modos naturales. Por ello, para Bermudo, un modo accidental será perfecto cuando mantenga la misma asignación de tonos y semitonos que su equivalente natural, siendo la diferencia entre ambos accidental y no esencial. Así pues, si un primer modo se transporta manteniendo su distribución de tonos y semitonos, este será en esencia un primero<sup>206</sup>.

Continúa manifestando Bermudo que los modos accidentales pueden ser transportados de forma ascendente o descendente respecto a su 8ª natural. Asimismo, junto a cada posibilidad, nos indica las alteraciones que serían necesarias en dichos transportes. Ascendentemente se podría transportar: a distancia de tono, añadiendo las alteraciones *fa* y *do* sostenidos; a distancia de 4ª, con la alteración de *si* bemol; y a distancia de 5ª, con *fa* sostenido. Advierte que no se podrá transportar ningún modo a distancia de 3ª ascendente, dando igual que esta sea mayor o menor. De igual modo, de forma descendente, el transporte es posible: a distancia de semitono, pero en este caso no nos señala las alteraciones que serían necesarias; a distancia de tono, con *si* y *mi* bemol; a distancia de 4ª, con un sostenido en el *fa*; a distancia de 5ª, con *si* bemol; y por último, a distancia de 3ª menor, con las tres alteraciones *fa*, *do* y *sol* sostenidos. En definitiva, expone que los modos tienen la posibilidad de ser transportados a cualquier altura, excepto una 3ª por encima de su nota final<sup>207</sup>.

Por otro lado, Santa María nos habla de que los ocho modos se podrán transportar a cualquier altura, siempre y cuando se pueda mantener las características del dicho modo<sup>208</sup>. En el ejemplo siguiente no están escritas en el tratado las alteraciones que indicamos encima del

204 BERMUDO, Fray Juan: *Declaración de instrumentos musicales*, Osuna, Juan de León, 1555; edición facsímil a cargo de MAXTOR: Valladolid, Maxtor, 2009, libro cuarto, cap. XXVI, fols. LXXIII vuelto y LXXIII recto.

205 *Ibidem*, libro segundo, cap. XXVIII, fol. LXXVII recto y vuelto.

206 *Ídem*.

207 *Ibidem*, libro cuarto, cap. XXXIII, fol. LXXVI recto y vuelto.

208 SANTA MARÍA, Tomás de: *Arte de tañer fantasía*, Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, 1565; edición facsímil a cargo de MAXTOR: Valladolid, Maxtor, 2009, primera parte, cap. XXV, fol. 71 recto y vuelto.

pentagrama, que son necesarias para que el primer y sexto modo accidentales estén conformes con las explicaciones que da.

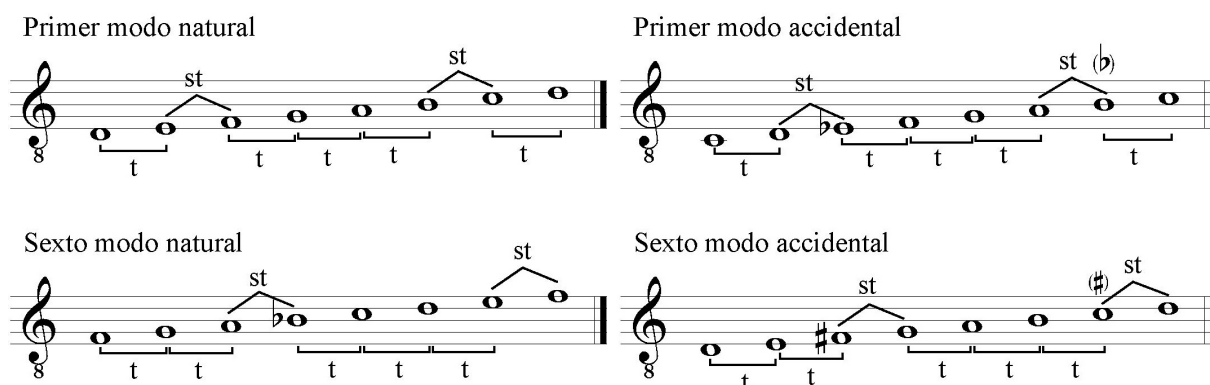


Figura 25.- Ejemplos de los transportes del primer y sexto modo.

También Santa María muestra los motivos por los que no se podrían transportar a determinadas alturas: no se ajustan a los tonos y semitonos del modo por la falta de alteraciones disponibles en la época, que sería el motivo más importante para él; las cláusulas no serían las correctas; se originan 5ª disminuidas o 4ª aumentas; las voces graves no dispondrían de todas las notas necesarias para realizar su funciones adecuadamente; o las voces agudas no tendrían las suficientes notas para desarrollar el modo al completo<sup>209</sup>.

Por último, tras decirnos que los modos se pueden transportar a todas las alturas, Santa María muestra modo por modo los transportes más habituales de cada uno de ellos. El primer modo se podría transportar a *do* y *sol*; en caso de hacerlo a *do*, faltaría una alteración para perfeccionar la 4ª, 5ª o algunas de las consonancias, para lo cual es necesario algunas veces un *la* bemol, nota que no figuraba en la práctica habitual de la música de aquella época. Sería mucho más propio que hubiera transportado el primer modo a *la* como se ve comúnmente en la composición de la polifonía del Renacimiento. El segundo modo se podría a *sol* sobre agudo y *la* sobre agudo. El tercero, a *re* sobre agudo y *la* sobre agudo —no menciona el transporte más usual de este modo en el canto llano, que es a la nota *si*—. Del cuarto no presenta ninguno. El quinto se puede transportar a *do*, *re*, *sol* y *si* bemol sobre agudo. El sexto, por su parte, a *do*, *re*, *sol* sobre agudo, *la* sobre agudo y *si* bemol sobre agudo. En caso de transportarse a *la* el sexto modo, no sería correcto por la falta de una de sus cláusula de paso, ya que esta, en el sexto modo natural, sería sostenida y, en el transportado coincidiría con la nota *mi*, teniendo que ser remisa. Para el séptimo y octavo modo nos apunta los mismos transportes, en *do*, *re* y *fa* agudo<sup>210</sup>.

209 *Ibidem*, fols. 73 vuelto y 74 recto.

210 *Ibidem*, fols. 72 recto a 73 vuelto.

Transportes habituales		
	Nota indicada por Tomás de Santa María	Nota actual correspondiente
1º	cesolfaut gesolreut	<i>do</i> <i>sol</i>
2º	gesolreut sobre agudo Alamire sobre agudo	<i>sol</i> <i>la</i>
3º	delasolre sobre agudo alamire sobre agudo	<i>re</i> <i>la</i>
4º	No dice nada	
5º	cesolfaut delasolre gesolreut befa	<i>do</i> <i>re</i> <i>sol</i> <i>si bemol</i>
6º	cesolfaut delasolre gesolreut sobre agudo alamire sobre agudo befa	<i>do</i> <i>re</i> <i>sol</i> <i>la</i> <i>si bemol</i>
7º y 8º	cesolfaut delasolre fefaut agudo	<i>do</i> <i>re</i> <i>fa</i>

Figura 26.- Transportes habituales de los modos, según Santa María.

Tras exponer todo lo que Santa María aporta en su tratado en relación a este tema, seguimos con Bermudo, que de nuevo vuelve a ser el que más profundiza en la materia. Este último expone que si los modos son los naturales no generarán problemas, pero si estos se transportan será necesario mantener una serie de reglas. De las siete notas que hay, cada dos modos ocupan una —su nota final— por lo que quedan seis para ser transportar cada uno de los modos. Así, el primer y segundo modo se pueden transportar a las seis notas, con la excepción de que el órgano no podrá realizar el acompañamiento, por falta de notas, si estos se transportan a *fa*. En el tercer y cuarto modo sucede lo mismo, pero en este caso solo podrá acompañar en los transportes a *la*, *si* o *re*. Se produce la misma situación en el quinto y el sexto, pero en este caso solo podrá haber acompañamiento cuando sean los transportes a *do*, *re* y *sol*. En el séptimo y octavo sucede igual, pero no podrá acompañar en el transporte a *si bemol*. Por último, vuelve a reiterar que en estos transportes siempre se debe mantener la asignación de tonos y semitonos del modo natural para que sean correctos. Además, indica que las notas alteradas accidentalmente en los modos naturales —utilizadas para las cláusulas, para evitar 4ª aumentadas o 5ª disminuidas, etc.— tendrán su respectiva equivalente para ser usadas en los transportes si es necesario<sup>211</sup>.

211 BERMUDO, Fray Juan: *Declaración de instrumentos musicales*, Osuna, Juan de León, 1555; edición facsímil a cargo de MAXTOR: Valladolid, Maxtor, 2009, libro cuarto, cap. XXVII, fol. LXXIII recto y vuelto.



A su vez, nos explica que los modos se pueden transportar tanto a notas naturales como alteradas, pero solo en el caso de dos de ellos, el cuarto y sexto modo. Este último se podrá transportar a la 8ª de *si* bemol, con solo el *si* bemol y a la 8ª de *mi* bemol, con *si* y *mi* bemol. En el caso del sexto modo que se interpreta siempre con *si* bemol —modo que explicaremos a continuación— se podrá hacer sobre *mi* bemol, al igual que el sexto modo natural. Por lo que respecta al cuarto, se podrá transportar a *do* sostenido, con *fa*, *do* y *sol* sostenidos y también a *fa* sostenido con *fa* y *do* sostenidos. De las cinco posibilidades que tenían para alterar las notas en la época, estos modos abarcan cuatro de ellas. La quinta, *sol* sostenido, no se podía utilizar debido a que faltarían notas a la hora de completar su 8ª correctamente<sup>212</sup>.

El motivo por el cual los transportes no se pueden efectuar a ciertas notas, entre ellas el *sol* sostenido, es que los semitonos móviles que surgen de la división del tono, están fijos en el monocordio, por lo que a la hora de componer e interpretar hay que basarse en ellos. Aunque Bermudo matiza que esto sucede a la hora de componer para instrumentos «antiguos», debido a que en los nuevos y en la voz se puede tener más libertad, gracias a la posibilidad de adaptar los semitonos a la necesidad de cada momento<sup>213</sup>.

Antes de continuar, aclararemos que para este autor el quinto y sexto modo no se deben utilizar siempre por bemol, debido a que va en contra de su composición esencial. Aunque entiende que estos se interpretan más por bemol que por otra propiedad, principalmente por causa particular de completar la 4ª o la 5ª del modo. Continúa diciendo que, respecto a los otros modos, el sexto será el que encontremos en un número mayor de ocasiones con el *si* bemol, como se puede ver en las composiciones «de ahora y la de los antiguos» que repetían de forma excesiva el semitono. Por este motivo, afirmará que tantas repeticiones de esta 4ª con el *si* bemol hacen de este modo un modo de «mugeres mas que de hombres», motivo por el cual Platón no aprobó este modo, diciendo que no suena bien tañéndolo siempre por bemol, opinión que dice compartir Bermudo con él<sup>214</sup>.

Bermudo nos muestra, en los cuatro modos «principales», las alteraciones que se encuentran ocasionalmente en los modos naturales y que no se pueden hacer en los accidentales. Pasamos nosotros a explicarlas a continuación<sup>215</sup>.

212 *Ibidem*, fols. LXXV vuelto y LXXVI recto.

213 *Ibidem*, cap. XXXIII, fol. LXXVI vuelto.

214 *Ibidem*, cap. XXII, fols. LXXII vuelto y LXXIII recto.

215 *Ibidem*, cap. XXXV, fols. LXXVI vuelto a LXXIX recto.

En el primer modo se utiliza eventualmente el *si* bemol, pero si lo transportamos a *do* esta nota pasará a ser *la* bemol y es una de las alteraciones de las que no disponían los teclados de la época. La solución propuesta por Bermudo es hacer *sol* sostenido, es decir, como no se puede hacer *fa* (*la* bemol), canta *mi* (sol sostenido), que en esta época no son exactamente enarmónicos, ya que la afinación de los semitonos es desigual. A su vez, aclara que esto le sucede a todos los modos que se bajan un tono respecto a su final natural: les faltan alteraciones accidentales. Sus cláusulas, transportado a *do*, dice que se pueden confeccionar adecuadamente sin problema; si se transporta a *si* o *mi*, no tendrá las cláusulas de 8ª y 5ª sustentadas, pero cuando se hagan en el canto, una posible solución es hacer la 10ª por la 8ª y que el tenor haga con el tiple la consonancia de 8ª al dar del compás; transportándolo a *la* no se podrá sustentar la cláusula sobre la 5ª, pero nos dice que una posibilidad para evitar el problema sería, si el tenor hiciese la 5ª con el bajo, completar el acorde no con la 3ª, sino con la 8ª; pero si este llevase 3ª, que sea al dar del compás y con el tiple o contralto haciendo la 8ª<sup>216</sup>.



Figura 27.- Ejemplo del primer modo transportado a *la*, según Bermudo<sup>217</sup>.

216 Ídem.

217 BERMUDO, Fray Juan: *Declaración de instrumentos musicales*, Osuna, Juan de León, 1555; edición facsímil a cargo de MAXTOR: Valladolid, Maxtor, 2009, libro cuarto, cap. XXXV, fol. LXXVII recto.

Cantus del primero por Are.

Altus.

Tenor.

Basis.

Figura 28.- Transcripción del ejemplo anterior (Figura 27).

En el cuarto modo, todos sus transportes pueden cumplir exactamente sus cláusulas como en el natural, excepto en el transporte a *do* sostenido, al que le faltaría una cláusula sustentada una 4ª arriba de su final con la voz que da 5ª abajo correspondiente a la cláusula de *la*; si se transporta a *re*, nos faltaría lo mismo que en el primer modo transportado a *do*, un *la* bemol<sup>218</sup>.

El sexto modo se podrá cumplir correctamente en todos sus transportes, excepto el que se interpreta siempre con *si* bemol y se transporta a *mi* bemol, ya que no tiene *fa* (*la* bemol) y se interpretará por *la*; el sexto modo natural sí se podrá transportar a *mi* bemol, como ya hemos comentado anteriormente, pero si se hace a *la*, no tendrá su cláusula en la 5ª sustentada y la solución que nos indica es hacer lo mismo que dijo en el primer modo transportado a *la*<sup>219</sup>.

El octavo modo transportado a *la* no tiene cláusula sustentada en la 5ª, por lo que sugiere que se podrá hacer lo mismo que en el primer modo transportado a *la* para evitarlo; si se transporta a *mi*, las cláusulas sobre la 5ª y 8ª no estarán sustentadas, para ello puede hacerse lo mismo que en el primer modo transportado a *mi*, «según los curiosos tañedores pueden enseñar»<sup>220</sup>.

218 Ídem.

219 Ídem.

220 Ídem.

Para acabar, mostraremos los transportes más habituales, considerados por Bermudo, de los cuatro modos «principales», de la misma manera que lo hicimos con Tomás de Santa María. Durante esta explicación, Bermudo añade las dificultades halladas para completar la 8ª y/o determinadas cláusulas de los modo accidentales, además da ciertas aclaraciones de por qué determinados transportes no se pueden realizar. Como algunas de estas descripciones ya han sido expuestas con anterioridad, consideramos oportuno no repetir las<sup>221</sup>.

	Transportes habituales		Transportes insólitos	
	Nota indicada por Juan Bermudo	Nota actual correspondiente	Nota indicada por Juan Bermudo	Nota actual correspondiente
1º	Cfaut con <i>si</i> y <i>mi</i> bemol Elami con <i>fa</i> y <i>do</i> sostenidos Gsolreut con <i>si</i> bemol alamire con <i>fa</i> sostenido bmi con <i>fa</i> , <i>do</i> y <i>sol</i> sostenidos	<i>do</i> <i>mi</i> <i>sol</i> <i>la</i> <i>si</i>	Ffaut	<i>fa</i>
4º	Dsolre con <i>si</i> y <i>mi</i> bemol alamire con <i>si</i> bemol bmi con <i>fa</i> sostenido	<i>re</i> <i>la</i> <i>si</i>	Cfaut Ffaut Gsolreut	<i>do</i> <i>fa</i> <i>sol</i>
6º	Cfaut con <i>fa</i> sostenido Dsolre con <i>fa</i> , <i>do</i> y <i>sol</i> sostenido gsolreut con <i>fa</i> y <i>do</i> sostenido	<i>do</i> <i>re</i> <i>sol</i>	alamire elami bmi	<i>la</i> <i>mi</i> <i>si</i>
6º (con <i>si</i> bemol)	Cfaut sin alteraciones Dsolre con <i>fa</i> y <i>do</i> sostenidos gsolreut con <i>fa</i> sostenido alamire con <i>fa</i> y <i>do</i> sostenido	<i>do</i> <i>re</i> <i>sol</i> <i>la</i>	Elami bmi	<i>mi</i> <i>si</i>
8º	Cfaut con <i>si</i> bemol Dsolre con <i>fa</i> sostenido elami con <i>fa</i> , <i>do</i> y <i>sol</i> sostenidos Ffaut con <i>si</i> y <i>mi</i> bemol alamire con <i>fa</i> y <i>do</i> sostenidos	<i>do</i> <i>re</i> <i>mi</i> <i>fa</i> <i>la</i>	bmi	<i>si</i>

Figura 29.- Transportes habituales e insólitos de los modo, según Bermudo.

Como se puede observar en la tabla, del primer modo no describe nada nuevo respecto a sus posibles transportes<sup>222</sup>.

El cuarto modo, del que antes no había realizado ninguna consideración, no se podría transportar a las alturas que muestra en el cuadro, debido a que no hay donde formar *fa* —es decir bemol— y faltarían algunas notas para completar su 8ª correctamente. Como remedio, indica que podemos subir o bajar un semitono estos transportes, a excepción del que se hace en *sol*, que no se podría subir porque no tendría la alteración de *re* sostenido para completar la 5ª del modo<sup>223</sup>.

221 Ibidem, caps. XXVIII a XXXI, fols. LXXIII vuelto a LXXV vuelto.

222 Ibidem, cap. XXVIII, fol. LXXIII vuelto.

223 Ibidem, cap. XXIX, fols. LXXIII vuelto y LXXV recto.

En el sexto natural, no se podría transportar a *la*, principalmente porque la 5ª no tiene el *mi* para formar el *re* sostenido necesario; además, hay otras faltas para completar la 8ª, pero no expone cuáles son. El transporte a *mi* no se podría elaborar, ya que no se dispone del *mi* que se origina en la 5ª de *si* bemol y ni del *mi* de la 4ª que se forma en *re* sostenido. Por su parte, el transporte a *si* no lo contempla porque faltaría gran parte de su 8ª. La solución que ofrece es la misma que en el cuarto modo, pero en esta ocasión los transportes a *mi* y *si* no podrán ser bajados un semitono porque les faltaría un *la* bemol para concluir la 8ª apropiadamente. Respecto al sexto modo que se utiliza siempre con *si* bemol, únicamente dice que no se puede transportar a esas dos notas, pero solo justifica el motivo del transporte a *mi*, debido a que la 8ª no sería exacta<sup>224</sup>.

Para terminar, en el octavo modo, manifiesta que el transporte a *si* no está permitido porque no tiene donde formar *mi* y la 4ª también carecería de *mi*. Como solución recomienda subir el transporte un semitono, a *do*, que es el que ya se ha explicado anteriormente<sup>225</sup>.

En lo que atañe a este tema, Tovar, únicamente nos menciona la existencia de los modos naturales y accidentales, alegando que se distinguen principalmente por su distribución de tonos y semitonos<sup>226</sup>. Más allá de este aspecto, Tovar no muestra ninguna característica que nos ayude a conocer los posibles transportes de cada uno de los modos naturales. En el caso de Milán, no se presenta ningún tipo de información relacionada con esta materia en su tratado. Como curiosidad, Santa María utiliza los ocho modos para indicar los posibles transportes, mientras que Bermudo únicamente lo hace mediante los cuatro que considera principales.

En definitiva, observamos que tras exponer diferentes maneras y aconsejarnos ciertos transportes de los modos naturales, tanto Bermudo como Santa María llegan a la determinación de que los modos naturales se pueden transportar a cualquier altura, siempre y cuando el resultado del transporte respete las principales propiedades de su correspondiente modo natural. Aun así, aquellos que no las cumplen, por falta de notas en el monocordio, también se pueden originar con las soluciones que nos facilitan para ello. Como conclusión, los modos se pueden transportar a todas las alturas teóricamente aunque, en la práctica, la música conservada nos revela un máximo de un bemol o un sostenido en las armaduras.

224 *Ibidem*, cap. XXX, fol. LXXV recto y vuelto.

225 *Ibidem*, cap. XXXI, fol. LXXV vuelto.

226 TOVAR, Francisco: *Libro de música práctica*, Barcelona, Johann Rosenbach, 1510; edición facsímil a cargo de GÓMEZ DE LECEA, Carlos: *Libro de música práctica por Francisco Tovar*, Madrid, Joyas Bibliográficas- viejos libros de música, 1976, libro primero, cap. XXXII, fols. XVI vuelto y XVII recto.

## 3.8.2. TRANSPORTE DE LOS MODOS EN CANTO LLANO

En lo que se refiere a transportes en canto llano, Bermudo es el único que dedica algunos capítulos de su tratado a explicarlos.

Lo primero que aclara es que los modos simples son ocho y pueden tener un final regular o irregular. A esto añade que los que tienen un final regular son los que acaban en *re*, *mi*, *fa* y *sol*, mientras que los de final irregular los explicará a continuación<sup>227</sup>.

Seguidamente, expone que los modos con final irregular tienen tres notas en las que pueden acabar de forma ocasional y que estas fueron llamadas «afines ocasionales». Estas tres notas son: *alamire* (*la*), que sería para el primer y segundo modo; *bfabmi* (*si* natural) para el tercer y cuarto modo; y *csolfaut* (actual *do*<sup>3</sup>) para el quinto y sexto. En relación al séptimo y octavo modo, manifiesta que algunos «doctores» hablan de transportes a *dlasolre* (actual *re*<sup>3</sup>) o *cfaut* (actual *do*<sup>2</sup>), cosa que otros «doctores» y Bermudo no aprueban<sup>228</sup>.

El motivos según Bermudo, por el que estos «doctores» no admiten los transportes, se debe a que el séptimo modo transportado a *dlasolre* (actual *re*<sup>3</sup>) estaría incompleto por la parte superior, ya que le faltarían notas para completar su ámbito de 10<sup>a</sup> —8<sup>a</sup> más dos licencias— y en el caso del octavo modo transportado a *cfaut* (actual *do*<sup>3</sup>), también estaría incompleto, ya que en este caso no se podría bajar una 5<sup>a</sup> por debajo de su final. Por ello, no es conveniente hacer un modo maestro donde su modo discípulo no esté completo o al revés y tampoco es recomendable, en canto llano, salirse del Gamma ut. Bermudo clarifica que, si encontramos alguna composición con estos transportes, será de San Ambrosio o un error de los «puntantes», ya que en canto gregoriano no hay tales composiciones<sup>229</sup>. Indico en esta ocasión el índice acústico, para poder entender el por qué se salen estos transportes del ámbito empleado por el canto llano, que va desde el *sol*<sup>2</sup>, hasta el *re*<sup>4</sup>.

Para Bermudo, estos motivos no son suficientes debido a que los «doctores» presuponen que el séptimo modo no puede subir diez notas respecto a su final y niega su veracidad. La causa por la que no se pueden transportar en canto llano, a determinadas alturas, estos modos, es evitar la división de los tonos. Ya que el séptimo y octavo modo por *dlasolre* (*re*) tendría que cantarse con *mi* (*fa* sostenido) entre *ffaut* (*fa*) y *gsolreut* (*sol*) y al ser esta una división del tono, no conviene hacerlo. En el caso del transporte a *cfaut* (*do*), sucede lo

227 BERMUDO, Fray Juan: *Declaración de instrumentos musicales*, Osuna, Juan de León, 1555; edición facsímil a cargo de MAXTOR: Valladolid, Maxtor, 2009, libro tercero, cap. XIII, fol. XXXVII vuelto.

228 *Ibidem*, fol. XXXVII vuelto y libro quinto, cap. VIII, fol. LXXIII recto y vuelto.

229 *Ibidem*, fols. XXXVII vuelto y XXXI recto. En cuanto a la enumeración de los folios, encontramos un error en este último debido a que enumera como folio XXXI el que sería el folio XXXVIII.

mismo, pues sería necesario una alteración accidental, lo que para el canto llano es un inconveniente<sup>230</sup>.

Para terminar, Bermudo sostiene que los modos que en canto llano se suelen transportar una 5ª por encima de su final son seis, aunque otros digan que solo son cuatro, algo con lo que él no está de acuerdo. De igual manera, afirma que él no ha encontrado en canto llano más de una nota «confinal» y esta es A —afirmación extraña, ya que es común encontrarse piezas de canto llano con el quinto y sexto modo en *do*—. De hecho, más adelante se contradice diciendo que encontró una obra con el segundo modo en *Gsolreut (sol)*, que es una 4ª arriba de su final, en la antífona *Nos qui vivimus*<sup>231</sup>. Bermudo defiende que si se transporta un modo, este debe guardar su 8ª, es decir, su estructura de tonos y semitonos que tenía antes de ser transportado<sup>232</sup>.

En definitiva, tras darnos una explicación de los posibles transportes del canto llano, concluye diciendo que estos se podrían hacer a cualquier nota siempre y cuando se guarde la disposición de tonos y semitonos del modo natural. Esta misma conclusión nos la ofreció durante su exposición de los posibles transportes en canto de órgano. No obstante, habría que matizar esta afirmación, debido a que anteriormente mostró su rechazo a la utilización de alteraciones. En dichos transportes solo se podrían usar alteraciones aprobados por él, pese a que nos diga que se pueden encontrar otras.

### 3.8.3. MANERAS DE SALIR Y MUDAR LOS MODOS

A la hora de transportar los modos, tanto Bermudo como Santa María, nos hablan de los procedimientos y motivos por los que se podría salir y/o mudar un modo.

Bermudo comienza hablándonos de que los modos se pueden mudar de semejante en semejante, esto es, de regla en regla —de línea en línea del pentagrama— y de espacio en espacio, o de contrario en contrario, que sería de regla en espacio y de espacio en regla. La primera forma, de semejante en semejante, se hace cambiando la clave y añadiendo las alteraciones necesarias para que se mantenga igual la relación interválica; sirve para los modos que se transportan una 3ª o 5ª abajo y una 5ª o 7ª arriba de su final. La segunda, de contrario en contrario, nos dice Bermudo que se hace cuando se puede transportar 8ª abajo o

230 *Ibidem*, fol. XXXI recto. Como hemos explicado en la cita anterior, el número correcto del folio tendría que ser el XXXVIII.

231 *Ídem*.

232 *Ídem*.

arriba de la final accidental que debería llevar. En esta ocasión, también se realiza con un cambio de clave y añadiendo las alteraciones necesarias, según él<sup>233</sup>.

Hay que aclarar que Bermudo explica lo mismo para dos formas diferentes de transportar modos. A nuestro entender, cuando habla de transporte de semejante en semejante lo elabora con el cambio de clave y añadiendo las alteraciones, mientras que de contrario en contrario sería el que efectúa volviéndose a escribir el fragmento o la pieza en otra altura y añadiendo las alteraciones necesarias, ya que, como Bermudo indica, es el cambio del espacio a la línea o el de la línea al espacio del pentagrama.

A continuación, sí que podemos ver como Bermudo manifiesta que si el modo está en regla y lo queremos cambiar a espacio habría que volver a escribirlo. Igualmente, si al ser transportado el órgano no tuviese teclas por arriba o por abajo, habría que volver a escribirlo, pero siempre transportando todas las voces a la vez que respetando los intervalos melódicos<sup>234</sup>. Concluye advirtiéndole que no es correcto mudar uno o dos compases solo, pero que el que sepa hacer bien esto «dara gran contentamiento a los desseosos de tañer por todas las teclas.»<sup>235</sup>.

Para terminar, Bermudo da los motivos por los que el compositor puede salirse del modo en un instante preciso de la obra. En canto llano: «sino fuere por evitar alguna conjuncta, o division de tonos o por que componiendo de improviso, se hallo en parte que no pudo venir a fencer a las finales.». En el canto de órgano: «El primero, porque el organista para dar buen tono a los cantores tiene necessidad de tañer accidental. Pues por tal signo comporta: por el qual el tañedor ha de tañer. El caso segundo sera pa monstrar alguna habilidad.»<sup>236</sup>.

*El primero, porque el organista  
para dar buen tono a los cantores tiene necessidad  
de tañer accidental. Pues por tal signo comporta  
que: por el qual el tañedor ha de tañer. El caso se-  
gundo sera pa monstrar alguna habilidad.*

Figura 30.- BERMUDO, Fray Juan: *Declaración de instrumentos musicales*, Osuna, Juan de León, 1555; edición facsimil a cargo de MAXTOR: Valladolid, Maxtor, 2009, libro quinto, cap. VIII, fol. CXXIII vuelto.

233 Ibidem, libro cuarto, cap. XXXVII, fols. LXXIX vuelto y LXXX recto.

234 Ídem.

235 Ibidem, cap. XXXVIII, fol. LXXX recto y vuelto.

236 Ibidem, libro quinto, cap. VIII, fol. CXXIII recto y vuelto.



Por el contrario, Santa María solamente nos habla de la manera de salir del modo de forma ocasional y en un momento determinado de la obra. Expone tres posibilidades: mudando la secuencia de natural a accidental o al contrario, haciendo una cláusula fuera del modo, o mudando su propiedad de bemol a becuadro o al revés<sup>237</sup>.

Estas salidas del modo, según Santa María, se podrán llevar a cabo por dos motivos: por la necesidad de cumplir y perfeccionar alguna 4ª o 5ª, o por efectuar alguna disonancia de *fa* contra *mi* en la que se muda la propiedad de becuadro a bemol, o al contrario; y cuando se compone sobre un canto llano y este se sale del modo en un instante señalado. También nos indica las razones por las que el canto llano suele salirse del modo: por cumplimiento y perfección de alguna 4ª o 5ª y porque el canto llano o la «sonada» hace cláusula fuera del modo<sup>238</sup>.

Finalmente, Santa María expresa que cuando se sale del modo, una vez se haya completado la finalidad por la que se salía, se tiene que volver al modo inicial lo antes posible<sup>239</sup>. Igualmente, nos dice que las normas que ha mostrado son correctas y lo mejor es seguirlas pero que, aun así, hay autores que se las saltan en ciertas ocasiones. Por ejemplo, haciendo el comienzo de la obra en una de las notas que él no ha indicado, terminando la obra con una cláusula media o elaborando cláusulas que no son del modo. Estas desviaciones provocan que no se pueda definir un modo determinado y no se llegue a concretar de manera exacta. De igual manera, manifiesta que cuando se las toman ciertos compositores de renombre sí están permitidas estas licencias. Para los demás, explica que, si quieren ser unos expertos en la materia de la composición, deben seguir sus reglas<sup>240</sup>.

En conclusión, Bermudo se dedica a hablarnos de las dos maneras en las que se puede transportar una obra ya compuesta, pero siguiendo las reglas que ha expuesto en la explicación de los transportes de los modos. Por un lado, manteniendo la escritura existente cambiando solamente la clave y añadiendo las alteraciones necesarias y, por otro, volviendo a escribirla a una altura distinta, pero respetando sus intervalos melódicos y adaptándolos a través de las alteraciones. Además, aunque sea de forma breve, nos explica la finalidad por la que se sale del modo, de forma ocasional, tanto en canto llano como en canto de órgano.

237 SANTA MARÍA, Tomás de: *Arte de tañer fantasía*, Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, 1565; edición facsímil a cargo de MAXTOR: Valladolid, Maxtor, 2009, primera parte, cap. XXIII, fols. 70 vuelto y 71 recto.

238 *Ibidem*, fol. 71 recto.

239 *Ídem*.

240 *Ibidem*, fol. 70 recto y vuelto.

Santa María muestra únicamente los motivos por los que se debe o permite transportar un fragmento concreto de una obra, sin ahondar más en la materia.

### 3.9. TIPOS DE MODOS

Como se puede ver en ciertas composiciones, los modos no siempre respetan el ámbito de 8ª o el de 10ª, si se utilizan las dos licencias de las que hablábamos anteriormente. Por ello, los autores manifiestan la posibilidad de encontrar ciertas variantes en cuanto al ámbito de los modos naturales e incluso al de los accidentales.

Bermudo clasifica estos modos de la siguiente manera: a los que cumplen el ámbito de 8ª al completo los llamó modos perfectos; a los que no cumplen la 8ª, modos imperfectos; a aquellos que utilizan las dos licencias, modos pluscuamperfectos o modos «mas que perfectos»<sup>241</sup>. Habría que aclarar que Bermudo en su tratado clasifica por separado los modos pluscuamperfectos y los modos «mas que perfectos» asignándoles una explicación a cada uno de ellos, pero nosotros hemos considerado oportuno agruparlos en una sola, debido que los dos hacen referencia a una misma clasificación.

En su tratado, Bermudo también contempla la mixtura entre maestros y discípulos, pero no la cataloga de ninguna manera, como veremos que hacen los otros tratadistas. No obstante, sí explica que existen diferentes formas de mezcla y mistura de los modos, como son: mezclar el modo maestro y modo discípulo —manifiesta que este tipo de mezcla de modos también se puede ver en los cantos eclesiásticos— y mezclar el modo maestro perfecto con el discípulo imperfecto o al revés. En total nos dice que hay ocho posibilidades de este tipo de mezcla, aunque él afirma que hay ocho modos así<sup>242</sup>.

En cuanto a las misturas, explica que hay cuatro que no salen de las ocho notas que tiene un modo perfecto, pero sí cambian la especie. Esto quiere decir que muchas veces los intérpretes mezclan un primer modo con un cuarto, al, por ejemplo, utilizar la 5ª del primer modo y la 4ª del cuarto modo<sup>243</sup>.

Por último, finaliza indicando que en este capítulo ha hablado de veinticuatro modos misturados y ocho naturales y afirma que todos los que se crea que hay de más se reducen a estos treinta y dos que ha expuesto. Además, aclara que la explicación que ha dado sobre la mezcla y mistura de los modos es para que los intérpretes la conozcan, no para que lo hagan o

241 BERMUDO, Fray Juan: *Declaración de instrumentos musicales*, Osuna, Juan de León, 1555; edición facsímil a cargo de MAXTOR: Valladolid, Maxtor, 2009, libro tercero, cap. XIII, fol. LXXXIX recto.

242 *Ibidem*, libro cuarto, cap. XL, fols. LXXXI vuelto a LXXXII vuelto.

243 *Ídem*.

imiten, debido a que en algún momento ha podido ver que se han utilizado. Bermudo aconseja la utilización de los ochos modos simples y no salirse de ellos si es posible, ya que así se volverá a la honestidad de la música antigua y los modos tendrán su efecto<sup>244</sup>.

Siguiendo con la catalogación de los modos, podemos ver como Santa María utiliza una diferente: llamó modos «mas que perfectos» a aquellos que superaban por arriba o por abajo sus licencias, consideró mixtos a los que surgían de la mezcla del maestro y el discípulo; y, por último, nombró modos irregulares a aquellos que terminaban fuera de su nota final<sup>245</sup>.

En cambio, Tovar definió los tonos mixtos como aquellos que combinan la tesitura del maestro y discípulo, considerando erróneo que estos se conociesen como irregulares, según atestigua haber visto en algunos tratados de la época<sup>246</sup>.

Por lo que respecta a Milán, el tratadista solamente ofrece una definición y es que los modos mixtos son los modos irregulares que abarcan el ámbito del maestro y el discípulo. Apunta que para conocer correctamente la tesitura del modo que se ha usado en una composición se tiene que mirar la voz del tiple<sup>247</sup>.

Para acabar, solamente queda decir que se puede ver cómo los cuatro tratadistas contemplan las mismas posibilidades en cuanto a la formación de los diferentes tipos de modos, pero no utilizan la misma nomenclatura. Esto crea una gran confusión hasta entre los mismos estudiosos, como podemos ver en el caso de Bermudo, que acaba dando dos nombres a un mismo tipo.

### 3.10. NOTA INICIAL DE UNA COMPOSICIÓN

En este apartado, mostraremos las notas que deben dar inicio a una composición según el modo que se vaya a utilizar. De nuevo, nos volvemos a encontrar con que los únicos en tratar el presente tema son Juan Bermudo y Tomás de Santa María, quedando al margen, otra vez, Luis Milán y Francisco Tovar.

244 Ídem.

245 SANTA MARÍA, Tomás de: *Arte de tañer fantasía*, Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, 1565; edición facsímil a cargo de MAXTOR: Valladolid, Maxtor, 2009, primera parte, cap. XXIII, fol. 61 vuelto.

246 TOVAR, Francisco: *Libro de música práctica*, Barcelona, Johann Rosenbach, 1510; edición facsímil a cargo de GÓMEZ DE LECEA, Carlos: *Libro de música práctica por Francisco Tovar*, Madrid, Joyas Bibliográficas- viejos libros de música, 1976, libro primero, cap. XXXIII, fol. XVII recto y vuelto.

247 MILÁN, Luis: *Libro de música de vihuela de mano. Intitulado El maestro*, Valencia, Francisco Díaz Romano, 1536; edición facsímil a cargo de ROA, Francisco: Madrid, Sociedad de la Vihuela, 2008, pág. 201.

Bermudo cataloga estos inicios de la misma manera que lo hizo con las cláusulas, indicando por un lado los principales y, por otro, los menos principales. En cuanto a principales, manifiesta que todos los modos pueden comenzar en las composiciones polifónicas por su final o a distancia de 5ª, 8ª, 12ª o 15ª arriba respecto a esta. Asimismo, añade como principal una 4ª arriba de su final, pero esto es propio de los modos discípulos y no de los maestros<sup>248</sup>. Por lo que respecta a los menos principales, Bermudo expone que se puede iniciar la composición una 3ª arriba y una 2ª por debajo de su final, excepto en el quinto y sexto modo. También en los discípulos se podrá una 4ª abajo de su final<sup>249</sup>. Por último, aclara que esto es tanto para los modos naturales como para los accidentales y afirma que «una regla universal y cierta» es que el intérprete debe seguir el canto llano, pero aclara que esto no quiere decir que deba comenzar en la misma nota en la que lo hace el canto llano, sino que debe acompañarlo en todo momento<sup>250</sup>.

Para acabar, Bermudo presenta una lista modo por modo de las notas por las que se podrían iniciar<sup>251</sup>. Para elaborarlo, se basa en las declaraciones de tratadistas como Guido d'Arezzo, Margarita y Franchino, pero en algunas ocasiones no nombra a ningún tratadista de estos tres, por lo que se lo atribuiremos a él<sup>252</sup>.

	Nota inicial según Bermudo	Nota inicial según Guido	Nota inicial según Franchino	Nota inicial según Margarita
1º		C, D y F		E y G
2º		A, C y D		E
3º	E, F, G y en alguna ocasión a			
4º	C, D, E, F, G y pocas veces a			
5º			F, a, c y G pocas veces	
6º		C, D, F y a		En algunas ocasiones G
7º	G, a, b, c, d y pocas veces F			
8º	D, F, G, a y c			Algunas veces C y E

Figura 31.- Notas posibles indicadas por Bermudo en su tratado para dar inicio a una composición, según el modo que se utilice.

248 BERMUDO, Fray Juan: *Declaración de instrumentos musicales*, Osuna, Juan de León, 1555; edición facsímil a cargo de MAXTOR: Valladolid, Maxtor, 2009, libro cuarto, cap. XXV, fol. LXXIII recto y vuelto y libro quinto, cap. VII, fols. CXXIII vuelto y CXXIII recto.

249 *Ibidem*, libro cuarto, cap. XXV, fol. LXXIII recto y vuelto.

250 *Ídem*.

251 *Ibidem*, libro quinto, cap. VII, fols. CXXIII vuelto y CXXIII recto.

252 *Ídem*.

Por el contrario, Santa María solo describe que las obras pueden comenzar por su nota final, por la nota que media —dominante modal— o por su 5ª, en este último caso no podrá hacerlo el tercer modo, para evitar que se confunda con el cuarto<sup>253</sup>. De igual forma, no recomienda hacer el inicio en *do* en el sexto modo, para evitar así que este parezca un quinto modo<sup>254</sup>.

Notas iniciales según Tomás de Santa María		
	Nota indicada por Santa María	Nota actual correspondiente
1º	Desolre Alamire o cualquiera de sus octavas	<i>Re</i> <i>La</i>
2º	Desolre Fefaut Alamire o cualquiera de sus octavas	<i>Re</i> <i>Fa</i> <i>La</i>
3º	Elami Gesolreut Alamire Cesolfaut o cualquiera de sus octavas	<i>Mi</i> <i>Sol</i> <i>La</i> <i>Do</i>
4º	Elami Alamire bemi o cualquiera de sus octavas	<i>Mi</i> <i>La</i> <i>Si</i>
5º	Fefaut Cesolfaut o cualquiera de sus octavas	<i>Fa</i> <i>Do</i>
6º	Fefaut Alamire Cesolfaut o cualquiera de sus octavas	<i>Fa</i> <i>La</i> <i>Do</i>
7º	Gesolreut Delasolre o cualquiera de sus octavas	<i>Sol</i> <i>Re</i>
8º	Gesolreut Cesolfaut Delasolre o cualquiera de sus octavas	<i>Sol</i> <i>Do</i> <i>Re</i>

Figura 32.- Posibles notas para iniciar una composición, indicadas por Santa María según el modo.

Como podemos ver, entre Santa María y Bermudo encontramos una diferencia considerable respecto a su explicación de las notas que se deben utilizar en cada modo para iniciar una composición; además, vemos que en algunas ocasiones estos autores coinciden y en otras no. Por un lado, observamos que, de los cuatro tratadistas estudiados, Tovar y Milán

253 SANTA MARÍA, Tomás de: *Arte de tañer fantasía*, Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, 1565; edición facsímil a cargo de MAXTOR: Valladolid, Maxtor, 2009, primera parte, cap. XXVIII, fol. 70 recto.

254 Ídem.

no mencionan nada al respecto, mientras que los dos que sí lo hacen no coinciden en muchas de las opciones posibles; y, por otro, habría que añadir que en la práctica de la época se puede contemplar una gran diversidad de opciones que no han sido expuestas por estos dos autores. También, al igual que en las cláusulas, se percibe la necesidad de priorizar al comienzo de las composiciones ciertas notas sobre otras, para adecuar la práctica con la teoría polifónica.

### 3.11. CÓMO RECONOCER LOS MODOS EN UNA OBRA

Para reconocer el modo o poder distinguir entre los maestros y discípulos en una obra es necesario fijarse en ciertos aspectos de la composición, que son los que mostraremos a continuación.

Para Bermudo, la manera de distinguir el modo en el canto llano sería mirar su nota final, pero al compartirse una misma final cada dos modos, el maestro y el discípulo, Bermudo muestra cómo diferenciarlos según el tipo de canto. Para distinguirlo en las antífonas dice: «Mirad el fenecimiento de qualquier antiphona quantos puntos ay hasta el principio de la sequencia. Si tuviere tres o quatro puntos, sera discipulo; y si cinco o seys, sera maestro.» En el resto de cantos, en cambio: «Mirado el final de cualquier canto: contad desde el dicho final arriba cinco puntos. Si sobre los dichos cinco trae mas puntos, que abaxa del final: sera maestro Y si abaxa mas del final, que sube arriba de los sobredichos cinco: sera discipulo»; si sube ocho notas respecto a su final y no baja ninguna será maestro perfecto; si sube una nota por encima y por abajo de las ocho notas será maestro pluscuamperfecto; si sube cinco notas y baja cuatro respecto a su final será discípulo perfecto; y, por último, si sube seis y baja cinco será discípulo pluscuamperfecto<sup>255</sup>.

En canto de órgano cada modo se estructura con una 8ª diferente, por lo que sus diferencias serán específicas y un primer modo no podrá ser un segundo. En las cláusulas, por otro lado, hay que tener en cuenta la voz del tenor o del tiple y en algunas ocasiones las dos. Igualmente, el bajo puede hallarse doblando la voz del tenor o con una sola nota como sucede en el primer y octavo modo. La explicación que nos da a esto es que en la polifonía, cuando las voces elaboran una cláusula, no todas acaban sobre la nota final, sino que completaran un acorde —siendo la nota final la fundamental del mismo— y cada voz terminará en una nota diferente<sup>256</sup>.

255 BERMUDO, Fray Juan: *Declaración de instrumentos musicales*, Osuna, Juan de León, 1555; edición facsímil a cargo de MAXTOR: Valladolid, Maxtor, 2009, libro segundo, cap. X, fol. XXII vuelto.

256 *Ibidem*, libro cuarto, cap. XXVI, fol. LXXIX recto y vuelto.

	1º modo		8º modo	
Tiple	ffaut	fa (#)	bfabmi	si
Contralto	dlasolre	re	gsolreut	sol
tenor	Alamire	la	Dsolre	re
bajo	Dsolre	re	Gamma ut	sol

Figura 33.- Notas que componen las diferentes voces de una cláusula en una composición polifónica.

Para Bermudo sucede lo mismo con el sexto modo, cuando el tiple queda a distancia de 10ª respecto al bajo, la nota final estará en la voz del contralto, por lo tanto, para conocer el modo habrá que fijarse en la voz del contralto<sup>257</sup>. Estas formas de conocer los modos naturales, según Bermudo, también son útiles para los modos accidentales, si se conocen cuales son sus notas finales. Matiza que para saber si un modo es accidental tendremos que mirar si la obra lleva alteraciones, aunque acaba diciendo que esto no es del todo seguro<sup>258</sup>. Por último, Bermudo nos explica que sabiendo la nota final del modo podremos diferenciar si este se trata de un maestro o discípulo. Para ello expone cuatro reglas que explicamos a continuación<sup>259</sup>.

En la primera, nos dice que podremos saber que nos encontramos ante un modo discípulo, porque en la obra veremos que se realizan cláusulas sobre la 4ª abajo o arriba de su final y sabremos que es un modo maestro, si estas son a distancia de 5ª arriba de su final<sup>260</sup>.

La segunda dice que los modos discípulos no utilizan la 4ª solamente para hacer sus cláusulas, sino que también en su «prosecucion, contextura y artificio», de manera que, si un modo termina en Dsolre (*re*) y tiene un movimiento melódico entre Dsolre (*re*) y alamire (*la*) y de salto hace esta 5ª, será un primer modo, porque el segundo modo hará esta 5ª, pero no de salto en el principio de la obra. También, si se ve que desde Dsolre (*re*) a Gsolreut (*sol*) sube de salto y guarda este «tema», se tratará de un segundo modo terminando en Dsolre (*re*). Para acabar, aclara que esta explicación que ha dado sobre el primero y segundo modo para diferenciarlos se debe mantener igual para los demás modos<sup>261</sup>.

Como tercera regla, habla de que se pueden distinguir mediante la secuencia que guardan algunos compositores en la «contextura» de su obra. Según Bermudo, se sabe que las secuencias son distintas, porque la del primer modo empieza en alamire (*la*) y la del segundo

257 Ídem.

258 Ídem.

259 Ídem.

260 Ídem.

261 Ídem.

en ffaut (*fa*). A través de estas podremos saber si estamos ante un modo maestro o discípulo, excepto en las fugas, debido a que estas deben comenzar por la dominante modal, aunque también lo podrán hacer por otra nota. Por ello, para saber el modo del que se compone una fuga, será necesario mirar su nota final, su ámbito y su inicio sobre la dominante modal<sup>262</sup>.

En la última y cuarta regla, vuelve a repetir lo que ya ha mencionado anteriormente, es decir, que tanto en el canto llano, como en el canto de órgano, el modo se puede distinguir por su 8ª, ya que cada modo tiene la suya<sup>263</sup>.

Siguiendo ahora con los tratadistas Tomás de Santa María y Luis Milán, vemos que efectúan una explicación de lo más escueta en comparación a la dada por Juan Bermudo. Por un lado, Santa María considera que para reconocer los modos es necesario mirar «su solfa» — se refiere en este caso a su 8ª— y sus cláusulas. La mejor voz en la que se podrán observar dichas características será en la del tiple<sup>264</sup>. Más adelante en el tratado, Santa María vuelve a hablarnos acerca de este tema, pero en esta ocasión nombra, junto a las ya expuestas, dos maneras más de reconocer el modo: mediante el modo del *seculorum*, si se compone sobre él; y, si la obra se hace sobre un canto llano, con saber en qué modo está el canto llano será suficiente<sup>265</sup>.

En el caso de Milán, se afirma que para reconocer los modos hay que conocer tres aspectos: el término —que sería el ámbito—, que se tendrá que mirar en la voz del tiple; sus cláusulas —aquellas que se encuentran dentro de la obra—; y su cláusula final<sup>266</sup>.

Tovar sería el único, de los cuatro tratadistas estudiados, que no hace mención de manera directa a la forma de considerar el modo de una obra, ya que, como hemos visto anteriormente, solamente habla de que un modo se puede reconocer por su 8ª y otros aspectos, pero no especifica cómo hacerlo dentro de una composición<sup>267</sup>.

Para finalizar, solo cabe decir que tras observar las diferentes disertaciones que los teóricos recogen en sus tratados sobre el presente tema, examinamos cómo todos ellos coinciden en las mismas particularidades de la obra para concretar el modo en el que se

262 Ídem.

263 Ídem.

264 SANTA MARÍA, Tomás de: *Arte de tañer fantasía*, Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, 1565; edición facsímil a cargo de MAXTOR: Valladolid, Maxtor, 2009, primera parte, cap. XXIII, fol. 62 recto y vuelto.

265 Íbidem, fol. 71 recto.

266 MILÁN, Luis: *Libro de música de vihuela de mano. Intitulado El maestro*, Valencia, Francisco Díaz Romano, 1536; edición facsímil a cargo de ROA, Francisco: Madrid, Sociedad de la Vihuela, 2008, pág. 201.

267 TOVAR, Francisco: *Libro de música práctica*, Barcelona, Johann Rosenbach, 1510; edición facsímil a cargo de GÓMEZ DE LECEA, Carlos: *Libro de música práctica por Francisco Tovar*, Madrid, Joyas Bibliográficas- viejos libros de música, 1976, libro primero, cap. XXXII, fol. XVII recto.



encuentra —su 8ª, su nota final o sus cláusulas—. Esto nos lleva a considerar que estas serían las principales características para determinar el modo de una composición.

De nuevo, volvemos a encontrarnos con que Bermudo es el único de los cuatro que profundiza en la materia, mostrándonos diferentes matices de los aspectos característicos para la identificación del modo. Como hemos podido observar, Santa María y Milán nos indican que la voz en la que debemos buscar siempre estos aspectos es en la del tiple, mientras que Bermudo concreta diferentes voces dependiendo del tipo de composición. De igual manera, Bermudo muestra cómo se debe identificar el modo según el tipo de obra, ya sea en canto llano o en canto de órgano y, a continuación, expone cómo se podrá distinguir entre el modo maestro o el modo discípulo, cosa que Santa María y Milán, como hemos visto, no hacen.

### 3.12. LOS MODOS EN EL *SECULORUM*

En lo que se refiere a la modalidad en el *seculorum*, el único que hace mención sobre ella por extenso es Tomás de Santa María, ya que Francisco Tovar solo hace una mención de pasada sobre este asunto y en los tratados de Juan Bermudo y Luis Milán no hemos encontrado nada significativo en relación con el tema.

Santa María manifiesta que los modos se pueden interpretar de dos formas: según su «propiedad y naturaleza» —que son los modos que venimos explicando hasta el momento— y conforme al *seculorum* que cada modo tiene —que es lo que vamos a explicar a continuación en este apartado—. Matiza que esta segunda manera de interpretar los modos solo servirá para hacerlo en iglesias<sup>268</sup>. Sigue diciéndonos que en algunas ocasiones el *seculorum* puede terminar en otra nota que no sea la correspondiente a la de su cláusula final, media o de paso, pero esto solo sucederá en los modos primero, tercero, cuarto y séptimo<sup>269</sup>.

268 SANTA MARÍA, Tomás de: *Arte de tañer fantasía*, Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, 1565; edición facsímil a cargo de MAXTOR: Valladolid, Maxtor, 2009, primera parte, cap. XXIII, fol. 64 recto.

269 *Ibidem*, fol. 64 recto y vuelto.

Notas finales del <i>seculorum</i>		
1º	Desolre Fefaut* Gesolreut* Alamire	<i>re</i> <i>fa</i> * <i>sol</i> * <i>la</i>
3º	Gesolreut Alamire bemi* Elami	<i>sol</i> <i>la</i> <i>si</i> * <i>mi</i>
4º	Fefaut* Gesolreut* Alamire	<i>fa</i> * <i>sol</i> * <i>la</i>
7º	Alamire* bemi* Cesolfaut Delasolre	<i>la</i> * <i>si</i> * <i>do</i> <i>re</i>

Figura 34.- Notas finales en el *seculorum* según Santa María.

En el cuadro indicamos con un asterisco las notas que según Santa María se salen fuera de la terminación correspondiente del modo.

El autor prosigue explicando que los modo segundo, quinto y sexto solo tienen una forma de terminar el *seculorum*, mientras que los cinco restantes —primero, tercero, cuarto, séptimo y octavo— tienen diversas maneras de hacerlo<sup>270</sup>.

Expone Santa María que todos los modos tienen en el *seculorum* una sola mediación y que esta coincide con las dominantes modales de los modos con «propiedad y naturaleza», que ya expuso en otro capítulo, excepto la del séptimo modo, ya que este es el único modo en el que la mediación se sale fuera de su debida nota<sup>271</sup>.

Mediación de los modos en el <i>seculorum</i>			Mediación de los modos en el <i>seculorum</i>		
1º	Alamire	<i>la</i>	5º	Cesolfaut	<i>do</i>
2º	Fefaut	<i>fa</i>	6º	Alamire	<i>la</i>
3º	Cesolfaut	<i>do</i>	7º	Elami	<i>mi</i> (debería ser <i>re</i> )
4º	Alamire	<i>la</i>	8º	Cesolfaut	<i>do</i>

Figura 35.- Notas de la mediación en el *seculorum* según Santa María.

Además, Santa María clasificó los modos según su mediación: «El primero, y sexto tonos, son semejantes en el mediar, aunque la mediación del primero, baja el punto sostenido, y la del sexto le baja remiso.»; «El segundo, quinto, y octavo tonos, son también semejantes en el mediar.»; y «El tercero, cuarto, y séptimo tonos, no tienen semejanza con otros ninguno

270 Ibidem, fols. 65 vuelto y 66 recto.

271 Ibidem, fol. 65 recto.

en el mediar.». Pero, en esta ocasión, creemos que se contradijo en dicha distribución cuando continúa hablando de las notas por las que media cada uno: «Los tres tonos, que son primero, cuarto, y sexto, demedian en alaMire, y los tres que son, tercero, quinto, y octavo, en Csolfaüt, y el segundo, en Ffaüt, y el séptimo, En elami», ya que, como podemos ver, en realidad median por la misma nota el primero, cuarto y sexto modo y él, en cambio, agrupó el primero y sexto modo con la misma mediación. También nos dice que el segundo, quinto y octavo modo son semejantes al mediar, debido a que los tres lo hacen a través de un semitono natural, lo que nos lleva a creer que se olvidó del tercer modo, ya que este cumple las mismas características que los tres nombrados. Por último, termina indicando que el tercero, cuarto y séptimo modo no tienen parecido al mediar con ninguno de los otros, cosa que como hemos visto solo pasaría con el séptimo<sup>272</sup>.

Finalmente, habla de las diferencias entre el quinto modo que se interpreta según su «propiedad y naturaleza» y el que se hace conforme al *seculorum*<sup>273</sup>. Sin meternos en cuestiones de solmización, debido a que esto nos sacaría de los objetivos propuestos para el presente trabajo, intentaremos explicarlo de manera simple e inteligible. Por un lado, Santa María manifiesta que el quinto modo conforme al *seculorum* se interpretará por el hexacordo «bequadrado» —lo que significa que el *si* será natural—. Por otro, el quinto modo según su «propiedad y naturaleza» se interpretará por el hexacordo bemol — el *si* será bemol—<sup>274</sup>. En cuanto a la manera de poder distinguir el modo en el que está compuesto el *seculorum*, Santa María nos indica que debemos fijarnos en las cláusulas medias y finales para averiguarlo<sup>275</sup>.

272 *Ibidem*, fol. 65 recto y vuelto.

273 *Ibidem*, fols. 64 vuelto y 65 recto.

274 *Ídem*.

275 *Ibidem*, primera parte, cap. XXIII, fol. 66 vuelto.



## 4. CONCLUSIONES

### 4.1. CONCLUSIONES FINALES

En cuanto a la hipótesis inicial de este trabajo, hemos podido constatar que la gran variedad de matices con los que se entendió la modalidad fue muy significativa durante el siglo XVI. Muestra de ello es la diversidad de alternativas que caracterizaron sus principales aspectos, además de los distintos puntos de vista y la pluralidad de términos que fueron utilizados en cada uno de los tratados estudiados para comprender un mismo contenido. Ello nos lleva a ratificar la evidente evolución que se estaba produciendo en los teóricos españoles en el sistema musical de la época. Por consiguiente, confirmamos la hipótesis inicial de esta investigación.

Pasamos a mostrar las conclusiones a las que este estudio nos ha llevado, mencionando previamente para su mejor confrontación los enunciados de los objetivos planteados en la introducción.

Objetivo 1º:

Mostrar desde un punto de vista teórico, la modalidad polifónica en España durante el siglo XVI, a través de los tratados *Libro de música práctica* de Francisco Tovar<sup>276</sup>, *Libro de música de vihuela de mano. Intitulado El maestro* de Luis Milán<sup>277</sup>, *Declaración de instrumentos musicales* de Juan Bermudo<sup>278</sup> y *Arte de tañer fantasía* de Tomás de Santa María<sup>279</sup>.

Conclusión 1ª:

Consideramos que con las aportaciones que hemos presentado a lo largo de este trabajo hemos cumplido con el objetivo general previsto para la investigación.

276 TOVAR, Francisco: *Libro de música práctica*, Barcelona, Johann Rosenbach, 1510; edición facsímil a cargo de GÓMEZ DE LECEA, Carlos: *Libro de música práctica por Francisco Tovar*, Madrid, Joyas Bibliográficas-viejos libros de música, 1976.

277 MILÁN, Luis: *Libro de música de vihuela de mano. Intitulado El maestro*, Valencia, Francisco Díaz Romano, 1536; edición facsímil a cargo de ROA, Francisco: Madrid, Sociedad de la Vihuela, 2008.

278 BERMUDO, Fray Juan: *Declaración de instrumentos musicales*, Osuna, Juan de León, 1555; edición facsímil a cargo de MAXTOR: Valladolid, Maxtor, 2009.

279 SANTA MARÍA, Tomás de: *Arte de tañer fantasía*, Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, 1565; edición facsímil a cargo de MAXTOR: Valladolid, Maxtor, 2009.

#### Objetivo 2º:

Reconocer si hubo cierta indecisión respecto a la cantidad de modos que constituyeron el sistema modal de la época en los tratadistas de referencia. Asimismo, poder discernir si existió algún tipo de ambigüedad entre los modos primeros y octavos, con el fin de poder dilucidar la cantidad de modos que conformaron la modalidad polifónica en España durante el siglo XVI.

#### Conclusión 2ª:

Los autores estudiados, a excepción de Milán, reflexionan en sus disertaciones para poder determinar el número de modos entre siete u ocho, debido a las similitudes existentes entre el primero y octavo modo, ya que estos estaban compuestos por la misma 8ª, pero no de la misma nota final, ni de su dominante modal. Por ello, hay que decir que la modalidad polifónica del Renacimiento español estuvo constituida únicamente por ocho modos, pues, aunque los tratados contengan disertaciones especulativas sobre una cantidad mayor de «tonos», acaban concluyendo que el número total es, como hemos dicho, de ocho.

#### Objetivo 3º:

Constatar si la nomenclatura utilizada para definir escalas modales —auténtico, plagal o maestro, discípulo— según los autores, y determinar cuál sería para ellos la manera más correcta de denominar los modos o tonos.

#### Conclusión 3ª:

Queda patente que se emplearon diversas terminologías para designar una misma escala modal y éstas variaban en función del autor. En cuanto a la denominación de modo o y tono observamos que la utilización de ambos vocablos se hizo de forma indistinta en sus escritos, por lo que considerar una expresión más correcta que otra creemos que es erróneo.

#### Objetivo 4º:

Definir las expresiones apropiadas para aludir a los ochos modos.

#### Conclusión 4ª:

A pesar de la diversidad de nombres expuestos por los autores, manifiestan de forma clara su inclinación por denominar maestros a los cuatro modos surgidos de las cuatro 8<sup>as</sup>

distintas procedentes de los modos antiguos y discípulos a los surgidos mediante el traslado de la 4ª superior —del modo maestro— por debajo de su nota final, según hemos dicho en el apartado «Denominación de los ocho modos resultantes».

#### Objetivo 5º:

Hallar las características más relevantes y significativas de la modalidad polifónica y, a su vez, esclarecer la importancia de las especies de 4ª, 5ª y 8ª en la catalogación y/o diferenciación de los ocho modos, estableciendo las principales formas de diferenciar los ocho modos entre sí, si esta distinción no se llevase a cabo a partir de las especies de 4ª, 5ª y 8ª.

#### Conclusión 5ª:

Como hemos podido comprobar en la sección «Especies», la clasificación y/o diferenciación de los modos basándose en las diversas especies de 4ª, 5ª y 8ª se consideró un tema obligado durante este período, aunque su importancia real ocupa un segundo plano.

Una de las principales características de la teoría modal polifónica son las notas finales de los modos, debido a la función de tónica modal que realizan. Otra de las peculiaridades esenciales la encontramos en la nota que determina la dominante modal. Asimismo, las cláusulas establecieron uno de los aspectos principales de la teoría modal renacentista, ya que a través de su análisis se podía concretar el modo en el que estaba una determinada obra. Además, los modos estaban compuestos de una 8ª que, a su vez, se desglosaba en una 5ª justa más una 4ª justa en los modos maestros y una 4ª justa más una 5ª justa en los modos discípulos.

Según nos indican los diferentes tratadistas los modos se diferenciaron entre sí por su disposición de tonos y semitonos en su 8ª, a excepción del primero y octavo modo que compartían la misma. Véanse los apartados «Estructura de los modos» y «Especies».

#### Objetivo 6º:

Precisar la posición de la nota final en los modos y concretar cuál sería según los tratadistas de la época.

#### Conclusión 6ª:

Según se explica en el apartado «Nota final de los modos», la nota final de los modos maestros ocuparía el primer grado de la escala, y a su vez delimitará la 8ª del modo, mientras que en los modos discípulos se hallaría en el cuarto grado de su 8ª. Como vemos en el capítulo aludido, se empleó una misma nota final para cada dos modos y todos coincidieron en que estas eran, si el modo no estaba transportado, *re* para el primero y segundo modo; *mi* para el tercero y cuarto; *fa* para el quinto y sexto; y *sol* para el séptimo y octavo.

#### Objetivo 7º:

Determinar hasta qué punto la distribución de tonos y semitonos, según el modo, era mantenida en las composiciones polifónicas de este período.

#### Conclusión 7ª:

La semitonía *subintellecta* determinó que la colocación de tonos y semitonos de cada modo pudiera oscilar según las circunstancias contrapuntísticas y cadenciales.

#### Objetivo 8º:

Indagar si existió alguna correlación entre la teoría y la práctica referente al uso de licencias que permitían exceder el ámbito de la 8ª modal. Y de igual manera concretar si en el ámbito teórico se permitía componer sin llegar a completar el ámbito de la 8ª modal o excediéndolo.

#### Conclusión 8ª:

En «Licencias en la extensión de las 8ªs modales» de esta investigación, vemos como esta cuestión es una de las más relajadas del momento, ya que el uso expuesto de las dos notas de licencias de manera teórica en los tratados no se correspondió con el uso dado en la práctica, que muchas veces era mayor, incluso en los ejemplos que contienen los tratados. Igualmente, hallamos que los diferentes autores estudiados contemplaron la posibilidad de que hubiesen ciertas variantes en cuanto al ámbito de los modos naturales e incluso en el de los accidentales a la hora de ser utilizados en una composición —modos imperfectos porque no llegan al ámbito, modos mixtos porque recorren el ámbito de los dos o modos pluscuamperfectos en el caso de aquellos que superan el ámbito de 8ª—. Por este motivo, estipularon una catalogación para designar cada una de las posibilidades existentes



permitidas, pero no todos coincidieron en la terminología empleada. Compruébese en el capítulo «Tipos de modos».

Objetivo 9º:

Clarificar qué cláusulas son posibles en cada modo y discernir su importancia en la teoría modal del Renacimiento español.

Conclusión 9ª:

Como hemos observado de manera amplia en el capítulo «Cláusulas», queda patente que a cada modo se le atribuye una serie de notas para la elaboración de sus cláusulas y que estas se determinan mediante su importancia modal. Asimismo, se establece una jerarquía para su utilización, priorizando unas notas sobre otras según el momento o la repercusión que ocupan dichas cláusulas dentro de una obra. A pesar de esto, los teóricos estudiados admiten, aunque no lo aprueban, que las cláusulas se pueden llevar a cabo sobre cualquier nota, siempre y cuando respeten ciertas normas y eviten las 5<sup>as</sup> y 8<sup>as</sup> paralelas en su confección. Respecto a su importancia, podemos decir que este tema fue uno de los más complejos y discutidos de la teoría modal polifónica. Es una muestra evidente de ello la gran cantidad de información que se expone al respecto en los cuatro tratados analizados, sobre todo si se compara con la extensión dedicada a otras cuestiones modales.

Objetivo 10º:

Ilustrar los posibles transportes que se hallan en el canto llano.

Conclusión 10ª:

Lo que hemos observado, según Bermudo, es que los ocho modos se pudieron transportar a cualquier altura si conservaban sus principales características. Aun así, vemos cierto rechazo a la utilización de alteraciones en este tipo de cantos, por lo que deducimos que solo se podrían transportar a las tres alturas indicadas por él —alamire (*la*) para el primero y segundo modo; bfabmi (*si* natural) para el tercero y cuarto; y csolfaut (actual *do*<sup>3</sup>) para el quinto y sexto—. Véase en el subapartado «Transporte de los modos en canto llano» que se encuentra dentro del capítulo «Transporte de los modos».

#### Objetivo 11º:

Mostrar cuáles serían los posibles transportes de los ocho modos naturales, según la teoría modal polifónica de este período.

#### Conclusión 11ª:

A pesar de que solamente trataron el presente tema Juan Bermudo y Tomás de Santa María, hemos podido concluir que hubo ciertos transportes que se consideraron más adecuados que otros en función del modo que se pretendiese transportar, pero, en definitiva, manifestaron de forma clara que los modos se podrían transportar a todas las alturas que respeten las esenciales características de su correspondiente modo natural. Véase apartado «Transporte de la modalidad polifónica».

#### Objetivo 12º:

Contribuir con una exposición de los diferentes métodos por los que se podría salir o mudar los modos dentro de la modalidad polifónica del siglo XVI.

#### Conclusión 12ª:

En respuesta a este deseo, nos encontramos con que no se trató de uno de los asuntos más destacados y extensos de la teoría modal, ya que las aportaciones respecto a este tema fueron escasas. Francisco Tovar y Luis Milán no lo mencionan en sus escritos y Juan Bermudo y Tomás de Santa María lo hacen de forma resumida. Mientras que Bermudo expone dos procedimientos para transportar una obra ya compuesta y da una pequeña explicación de la finalidad por la que se debe salir del modo de manera ocasional, Santa María únicamente muestra los motivos en los que se permite o se puede transportar un fragmento de una composición sin profundizar más en la materia. Confróntese en la subparte «Maneras de salir y mudar los modos», dentro de la sección «Transporte de los modos».

#### Objetivo 13º:

Precisar si durante el siglo XVI, en la teoría de la modalidad polifónica, fueron determinadas las notas por las que se debían comenzar las composiciones.

### Conclusión 13ª:

Hemos visto en Bermudo y Santa María que expusieron la preferencia por ciertas notas para el inicio de una obra, según el modo elegido. Tras analizar en profundidad esta cuestión, como se muestra a lo largo del apartado «Nota inicial de una composición», consideramos que no es del todo cierta, ya que, por un lado, dos de los cuatro tratadistas estudiados —Tovar y Milán— no se pronuncian al respecto y, por otro, los dos que lo hacen —Bermudo y Santa María— no coinciden en muchas de las opciones que reflejan en sus escritos. No obstante, sí coinciden en que todas las composiciones pueden comenzar por su tónica o dominante modal.

## 4.2. NUEVAS VÍAS DE INVESTIGACIÓN

Tras elaborar la presente investigación hemos podido constatar como ha surgido la oportunidad de poder ampliar las páginas de este trabajo con nuevas vías de investigación, pero debido a motivos de tiempo, extensión y normativa del Trabajo de Fin de Máster, hemos tomado la decisión de dejarlas para futuros trabajos.

Estas nuevas vías consisten en completar y probar la información que se ha aportado a lo largo de este estudio mediante la transcripción y análisis de ejemplos de música práctica de la época; profundizar de manera amplia y precisa las cuestiones relacionadas con la solmización y la semitonía *subintellecta* que afectaron a la modalidad polifónica del Renacimiento español; aportar el procedimiento que siguieron las principales características de la modalidad polifónica a través del estudio de la evolución de la modalidad desde sus orígenes hasta el siglo XVI; exponer el *ethos* de cada uno de los modos, además de explicar conjuntamente la teoría de las esferas. Por último y de igual manera, nuestra intención también estriba en ampliar la visión del tema en cuestión de este proyecto mediante la selección y análisis de un número mayor de tratados pertenecientes al período que hemos seleccionado para el mismo.

Poniendo fin al presente trabajo y tras un período extenso de investigación y estudio sobre esta época, decimos de manera clara que no cerramos este proyecto con un punto final, sino con un punto y aparte, ya que nuestro interés se ha ido incrementando hacia los aspectos teóricos que transcurren en la España del siglo XVI a medida que ahondábamos en los tratados estudiados. Por ello, consideramos este trabajo la preparación de otro posterior mucho más ambicioso que nos podría conducir a una futura tesis doctoral, en la que

pretenderíamos abordar las diferentes vías de investigación que hemos dejado abiertas en este estudio y que son esenciales para entender la polifonía del siglo XVI en España.

## 5. BIBLIOGRAFÍA

- ABAD AMOR, Celso; MARTÍN SANZ, Juan D.; SANCO ESCUDERO, Pilar y SERRANO VELASCO, Ana (coords.): *Estudios sobre los teóricos españoles de canto gregoriano de los siglos XV al XVIII*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1980.
- ANGLÉS, Higinio: *La música española desde la edad media hasta nuestros días*, Barcelona, Diputación Provincial de Barcelona-Biblioteca Central, 1941.
- ARRIAGA, Gerardo: «Luis Milán, poeta y compositor» en *Libro de música de vihuela de mano. Intitulado El maestro*, Valencia, Francisco Díaz Romano, 1536; edición facsímil a cargo de ROA, Francisco: Madrid, Sociedad de la Vihuela, 2008, págs. IX a XIX.
- BERMUDO, Fray Juan (autor); ARTIGAS, Javier («Estudio» y edición); ZALDÍVAR, Álvaro («Prólogo»): *Obras para teclado [Cuadernos de Daroca II]*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico» (CSIC) – Diputación de Zaragoza, 2005.
- BERMUDO, Fray Juan: *Declaración de instrumentos musicales*, Osuna, Juan de León, 1555; edición facsímil a cargo de MAXTOR: Valladolid, Maxtor, 2009.
- BROSSARD, Sebastien de: *Dictionnaire de Musique*, Paris, Christophe Ballard, 1703.
- BROTO, Julio: *Diccionario biográfico musical aragonés*, Huesca, Gráficas Alós, 1986.
- BROWM, Howard Mayer: *Music in the Renaissance*, Nueva Jersey, Plentice-Hall, 1976.
- CALAHORRA, Pedro: *Historia de la música en Aragón (siglos I-XVII)*, Zaragoza, Librería General, 1977.
- CALDWELL, John: *La música medieval*, Madrid, Alianza editorial, 1984.
- CASARES, Emilio (ed. y coord.): *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999 – 2002.
- CID, Juan: *Diccionario de Música*, Valladolid, Dámaso Santarén, 1853.
- CORTÉS I MIR, Francesc: *Història de la música a Catalunya*, Barcelona, Base, 2011.
- DEFORD, Ruth I.: *Tactus, Mensuration in Renaissance Music*, London, Cambridge University Press, 2015.

DIRUTA, Girolamo: *Il Transilvano*, Venecia, Alessandro Vincenti, 1593, [http://imslp.org/wiki/Il\\_Transilvano\\_\(Diruta,\\_Girolamo\)](http://imslp.org/wiki/Il_Transilvano_(Diruta,_Girolamo)) (última consulta: el 15 de enero de 2017 a las 17:34).

ESCALAS I LLIMONA, Romà: *La interpretació actual de la Música del Renaixement: permanència de les seves estructures qualitatives*, Barcelona, Institut d'estudis catalans, 2003.

FARGAS Y SOLER, Antonio: *Diccionario de Música*, Barcelona, Joaquín Verdaguer, 1852.

FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael: *Historia de la Música Española – 1.Desde los orígenes hasta el «ars nova»*, Madrid, Alianza editorial, 1983.

FREIS, Wolfgang: «Becoming a theorist: the growth of the Bermudo's Declaración de instrumentos musicales» en *Revista de Musicología*, vol. 18, 1995, págs. 27 a 112.

GLAREANUS, Heinrich: *Dodecachordon*, Basilea, Heinrich Petri, 1547, [http://imslp.org/wiki/Dodecachordon\\_\(Glareanus,\\_Henricus\)](http://imslp.org/wiki/Dodecachordon_(Glareanus,_Henricus)) (última consulta: el 20 de enero de 2017 a las 10:21).

GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen (ed.): *Historia de la música en España e Hispano América vol. 2: De los Reyes Católicos a Felipe II*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2012.

GONZÁLEZ CASADO, Pedro: *Diccionario Técnico Akal de Términos Musicales: Español – Inglés, Inglés – Español*, Madrid, Akal, 2000.

GRIFFITHS, John: «Milán, Luis» en CASARES RODICIO, Emilio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols., Madrid, Sociedad General de Autores Españoles, 2001, vol. 7, págs. 564 a 566.

GRIFFITHS, John: *Tañer vihuela según Juan Bermudo. Polifonía vocal y tablaturas instrumentales*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico» (CSIC) – Diputación de Zaragoza, 2003.

GROUT, Donald Jay y PALISCA, Claude Victor: *Historia de la música occidental*, 2 vols., Madrid, Alianza editorial, 2006.

HONNEGER, Marc (dir.); MARCO, Tomás (ed.): *Diccionario Espasa. Compositores de música clásica*, Espasa, Madrid, 2004.

- HOWELL, Almonte: «Santa María, Tomás de» en SADIE, Standley (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musician*, 20 vols., London, UK, Macmillan Publishers Limited, 1980, vol. 16, págs. 477 y 478.
- JACOBS, Charles: «Bermudo, Juan» en CASARES RODICIO, Emilio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols., Madrid, Sociedad General de Autores Españoles, 2001, vol. 2, págs. 396 a 398.
- JACOBS, Charles: «Milán, Luis de» en SADIE, Standley (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musician*, 20 vols., London, UK, Macmillan Publishers Limited, 1980, vol. 12, págs. 300 y 301.
- KASTNER, Macario Santiago: «La teoría de Tomás de Santa María comparada con la práctica de algunos de sus contemporáneos», *Nassarre. Revista aragonesa de musicología*, n.º 3/1 (1987), págs. 113 a 127.
- KASTNER, Macario Santiago: *Contribución al estudio de la música española y portuguesa*, Lisboa, Ática, 1941.
- KASTNER, Macario Santiago: *Música instrumental de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1990.
- LACAL DE BRACHO, Luisa: *Diccionario de la Música*, Madrid, Establecimiento tipográfico San Francisco de Sales, 1900.
- LAVOIX, Henry: *Historia de la música*, Madrid, La España editorial, [s. d.]; edición facsímil a cargo de Maxtor: Valladolid, Maxtor, 2008.
- LEÓN TELLO, Francisco José: «Tovar, Francisco» en SADIE, Standley (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musician*, 20 vols., London, UK, Macmillan Publishers Limited, 1980, vol. 19, pág. 102.
- LEÓN TELLO, Francisco José: *Estudios de historia de la teoría musical*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Español de Musicología, 1962.
- LEÓN TELLO, Francisco José: *Teoría y estética de la música*, Madrid, Taurus, 1988.
- LIVERMORE, Ann: *Historia de la Música española*, Barcelona, Barral, 1974.

LLORENS CISTERÓ, José María: «La música española en la segunda mitad del siglo XVI. Polifonía, música instrumental, tratadistas» en LÓPEZ CALO, José; FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael y CASARES RODICIO, Emilio (coords.), *España en la música de occidente*, Salamanca, vol. 1 (1987), págs. 189 a 288.

LLORENS CISTERÓ, José María: «Santa María, Tomás de» en CASARES RODICIO, Emilio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols., Madrid, Sociedad General de Autores Españoles, 2001, vol. 9, págs. 728 a 730.

LÓPEZ CALO, José: *La Música en la Catedral de Granada en el siglo XVI*, 2 vols., Granada, Fundación Rodríguez-Acosta, 1962.

LÓPEZ CALO, José: *La música en las catedrales españolas*, Madrid, ICCMU, 2012.

MARTÍN GALÁN, Jesús: «Tovar, Francisco» en CASARES RODICIO, Emilio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols., Madrid, Sociedad General de Autores Españoles, 2001, vol. 10, pág. 433.

MENENDEZ Y PELAYO, Marcelino: *Historia de las ideas estéticas en España*, 5 vols., Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Español de Musicología, 1994.

MILÁN, Luis: *Libro de música de vihuela de mano. Intitulado El maestro*, Valencia, Francisco Díaz Romano, 1536; edición facsímil a cargo de ROA, Francisco: Madrid, Sociedad de la Vihuela, 2008.

MITJANA, Rafael (autor); MARTÍN MORENO, Antonio («Prólogo»); ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio (ed.): *La Música en España (Arte religioso y Arte profano)*, Madrid, CDM – INAEM, 1993.

ORTEGA, Angel: «Fray Juan Bermudo», *Archivo Ibero-Americano*, n.º 2/10 (1915), págs. 216 a 224.

OTAOLA GONZÁLEZ, Paloma: «La música como ciencia en los teóricos españoles del Renacimiento: Juan Bermudo (1555) y Francisco Salinas (1577)», *Anuario Musical*, n.º 54 (1999), págs. 131 a 148.

OTAOLA GONZÁLEZ, Paloma: *Tradición y modernidad en los escritos musicales de Juan Bermudo*, Kassel, Edition Reichenberger, 2000.



- OTAOLA, Paloma: «Instrumento perfecto y sistemas armónicos microtonales en el siglo XVI: Bermudo, Vicente y Salinas», *Anuario Musical*, n.º 49 (1994), págs. 127 a 157.
- OTAOLA, Paloma: «La formación de las cláusulas en la teoría y en la práctica de Juan Bermudo (1555)», *Nassarre. Revista aragonesa de musicología*, n.º 16/1 (2000), págs. 97 a 126.
- PARADA Y BARRETO, José: *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la Música*, Madrid, B. Eslava, 1868.
- PEDRELL, Felipe: *Diccionario biográfico y bibliográficos de músicos y escritores de música*, Barcelona, Víctor Berdós y Feliu, 1897.
- PENA, Joaquín; ANGLÉS, Higinio; QUEROL, Miguel; *et al.*: «BERMUDO, FRAY JUAN» en *Diccionario de la Música Labor*, 2 vol., Barcelona, Editorial Labor, 1954, vol. 1, pág. 250.
- PENA, Joaquín; ANGLÉS, Higinio; QUEROL, Miguel; *et al.*: «MILÁN, LUIS DE» en *Diccionario de la Música Labor*, 2 vol., Barcelona, Editorial Labor, 1954, vol. 2, pág. 1532.
- PENA, Joaquín; ANGLÉS, Higinio; QUEROL, Miguel; *et al.*: «SANTA MARIA, FRAY TOMÁS DE» en *Diccionario de la Música Labor*, 2 vol., Barcelona, Editorial Labor, 1954, vol. 2, págs. 1961 y 1962.
- PENA, Joaquín; ANGLÉS, Higinio; QUEROL, Miguel; *et al.*: «TOVAR, FRANCISCO» en *Diccionario de la Música Labor*, 2 vol., Barcelona, Editorial Labor, 1954, vol. 2, pág. 2135.
- PÉREZ, Mariano: *Diccionario de la Música y los músicos*, 2 vols., Madrid, Istmo, 1985.
- RANDEL, Don Michael (ed.): *Diccionario Harvard de la música*, Madrid, Alianza editorial, 1997.
- REESE, Gustav: *La Música en el Renacimiento*, 2 vols., Madrid, Alianza editorial, 1995.
- ROBERTSON, Alec y STEVENS, Denis (dirs.): *Historia General de la Música. De las formas antiguas a la polifonía*, Madrid, Itsmo, 1972.
- ROIG-FRANCOLÍ, Miguel Ángel: «En torno a la figura y la obra de Tomás de Santa María: aclaraciones, evaluaciones y relación con la música de Cabezón», *Revista de Musicología*, n.º 15/1 (1992), págs. 55 a 82.

- ROUSSEAU, Jean-Jacques: *Dictionnaire de Musique*, Paris, Chez la veuve Duchesne, 1768.
- RUBIO, Samuel: «La consonancia (acordes) en el Arte de tañer fantasía de fray Tomás de Santa María», *Revista de Musicología*, n.º 4/1 (1981), págs. 5 a 40.
- RUBIO, Samuel: *Historia de la música española 2: desde el ars nova hasta 1600*, Madrid, Alianza Editorial – colecc. Alianza Música, 2004.
- RUBIO, Samuel: *La polifonía clásica*, Madrid, Real Monasterio de El Escorial, 1956.
- RUBIO, Samuel: *Libro de música práctica de Francisco Tovar*, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1978.
- RUIZ DE LIHORY, José: «MILÁN (Luis)» en *Diccionario biográfico y crítico*, Valencia, Establecimiento tipográfico Domenech, 1903, págs. 332 a 337.
- RUSSELL, Craig: «The Eight Modes as Tonal Forces in the Music of Luis Milán» en CASARES Emilio; VILLANUEVA, Carlos; LÓPEZ CALO, José (coords.): *De música hispana et aliis: miscelánea en honor al Prof. Dr. José López-Caló, S.J., en su 65º cumpleaños*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1900, págs. 321 a 362.
- SALAZAR, Adolfo: *La música de España*, 2 vols., Madrid, Espasa – Calpe – colecc. Austral, 1972.
- SALDONI, Baltasar: «BERMUDO, P. Fr. Juan» en *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, 4 vols., Madrid, Imprenta de D. Antonio Pérez Dubrull, 1881, vol. 4, pág. 34.
- SALDONI, Baltasar: «MILAN ó Millan, D. Luis» en *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, 4 vols., Madrid, Imprenta de D. Antonio Pérez Dubrull, 1881, vol. 4, págs. 206 y 207.
- SALDONI, Baltasar: «SANTAMARÍA, P. Fr. Tomás de» en *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, 4 vols., Madrid, Imprenta de D. Antonio Pérez Dubrull, 1881, vol. 4, págs. 313 y 314.
- SALDONI, Baltasar: «TOVAR, D. Francisco» en *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, 4 vols., Madrid, Imprenta de D. Antonio Pérez Dubrull, 1881, vol. 4, pág. 348.

- SALINAS, Francisco: *De Musica Libri septem*, Salamanca, Matías Gastius, 1577, [http://imslp.org/wiki/De\\_musica\\_libri\\_septem\\_\(Salinas,\\_Francisco\\_de\)](http://imslp.org/wiki/De_musica_libri_septem_(Salinas,_Francisco_de)) (última consulta: el 21 de octubre de 2016 a las 10:15).
- SANTA MARÍA, Tomás de: *Arte de tañer fantasía*, Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, 1565; edición facsímil a cargo de MAXTOR: Valladolid, Maxtor, 2009.
- SAÚCO ESCUDERO, María Pilar: «La Modalidad en los tratadistas españoles de canto llano» en RUBIO, Samuel (dir.): *Estudios sobre los teóricos españoles de canto gregoriano de los siglos XV al XVIII*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1980, págs. 85 a 140.
- SERRANO VELASCO, Ana: «Arte Tripharia» en RUBIO, Samuel (dir.): *Estudios sobre los teóricos españoles de canto gregoriano de los siglos XV al XVIII*, Madrid, Sociedad Española de Musicología 1980, págs. 29 a 32.
- SORIANO FUERTES, Mariano: *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año 1850*, Madrid - Barcelona, Martín y Salazar Narciso Ramírez, 1855.
- STEVENSON, Robert: «Bermudo, Juan» en SADIE, Standley (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musician*, 20 vols., London, UK, Macmillan Publishers Limited, 1980, vol. 2, págs. 611 y 612.
- STEVENSON, Robert: *Juan Bermudo*, La Haya, Martinus Nijhoff, 1960.
- SUBIRÁ, José: *Historia de la música española e hispanoamericana*, Barcelona – Madrid, Salvat, 1953.
- SUEZ, Samir: *La solmisación. Una herramienta para la interpretación de la música renacentista y barroca*, Málaga, Ediciones Si bemol, 2014.
- TOVAR, Francisco: *Libro de música práctica*, Barcelona, Johann Rosenbach, 1510; edición facsímil a cargo de GÓMEZ DE LECEA, Carlos: *Libro de música práctica por Francisco Tovar*, Madrid, Joyas Bibliográficas-viejos libros de música, 1976.
- ULLOA, Pedro de: *Música Universal o principios universales de la Música*, Madrid, Bernardo Peralta, 1717.
- VILLALBA MUÑOZ, Luís: «Un gran tratadista de órgano y compositor del siglo XVI, el P. Tomás de Santa María, dominico», *La Ciudad de Dios*, n.º 98 (1914), págs. 424 a 440.

ZALDÍVAR GRACIA, Alvaro: «Aportaciones sobre la discrepancia modal entre Bermudo y Santa María: El sexto modo cantado siempre con bemol», *Nassarre. Revista aragonesa de musicología*, n.º 3/1 (1987), págs. 203 a 223.

ZARLINO, Gioseffo: *Le institutioni harmoniche*, Venecia, Francesco dei Freanceschi Senese, 1561, [http://imslp.org/wiki/Le\\_Istitutioni\\_Harmoniche\\_\(Zarlino,\\_Gioseffo\)](http://imslp.org/wiki/Le_Istitutioni_Harmoniche_(Zarlino,_Gioseffo)) (última consulta: el 21 octubre de 2016 a las 10:25).

## 6. ANEXOS

### ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1.- BERMUDO, Fray Juan: *Declaración de instrumentos musicales*, Osuna, Juan de León, 1555; edición facsímil a cargo de MAXTOR: Valladolid, Maxtor, 2009, libro cuarto, cap. XVIII, fol. LXX recto y vuelto.

Figura 2.- Notas por las que, según Bermudo, se inicia cada uno de los siete modos que clasificó Pitágoras y el sistema de quince notas utilizado por los antiguos.

Figura 3.- Notas finales atribuidas a los modos.

Figura 4.- Los ocho modos renacentistas con su tónica modal indicada.

Figura 5.- Denominación habitual de los ocho modos según los cuatro autores.

Figura 6.- BERMUDO, Fray Juan: *Declaración de instrumentos musicales*, Osuna, Juan de León, 1555; edición facsímil a cargo de MAXTOR: Valladolid, Maxtor, 2009, libro cuarto, libro cuarto, cap. XIX, fol. LXX vuelto.

Figura 7.- Terminologías posibles de los ocho modos.

Figura 8.- Notas finales de los ocho modos que nos indican los cuatro autores.

Figura 9.- Semejanzas entre el modo maestro y modo discípulo.

Figura 10.- Características principales de los modos, según Tomás de Santa María.

Figura 11.- Las cuatro posibles especies de 5<sup>a</sup>.

Figura 12.- Las tres posibles especies 4<sup>a</sup>.

Figura 13.- Las siete posibles especies de 8<sup>a</sup>.

Figura 14.- BERMUDO, Fray Juan: *Declaración de instrumentos musicales*, Osuna, Juan de León, 1555; edición facsímil a cargo de MAXTOR: Valladolid, Maxtor, 2009, libro cuarto, cap. XXI, fol. LXXI vuelto.

Figura 15.- Clasificación de las especies que componen los modos, según Bermudo.

Figura 16.- Clasificación de las especies que componen los modos, según Tovar.

Figura 17.- Ejemplo de cláusula de tres notas.

Figura 18.- Ejemplos de cláusulas glosadas.

Figura 19.- Ejemplos de cláusula remisa y cláusula sostenida.

Figura 20.- Posibilidades para hacer las cláusulas, según Bermudo.

Figura 21.- Posibilidades para hacer las cláusulas, según Santa María.

Figura 22.- Notas correspondientes a cada cláusula e indicación de si es sostenida o remisa, según Santa María.

Figura 23.- Notas correspondientes a cada cláusula e indicación de si es sostenida o remisa, según Tovar.

Figura 24.- Notas correspondientes a cada cláusula, según Milán.

Figura 25.- Ejemplos de los transportes del primer y sexto modo.

Figura 26.- Transportes habituales de los modo, según Santa María.

Figura 27.- Ejemplo del primer modo transportado a *la*, según Bermudo.

Figura 28.- Transcripción del ejemplo anterior (Figura 27).

Figura 29.- Transportes habituales e insólitos de los modo, según Bermudo.

Figura 30.- BERMUDO, Fray Juan: *Declaración de instrumentos musicales*, Osuna, Juan de León, 1555; edición facsímil a cargo de MAXTOR: Valladolid, Maxtor, 2009, libro quinto, cap. VIII, fol. CXXIII vuelto.

Figura 31.- Notas posibles indicadas por Bermudo en su tratado para dar inicio a una composición, según el modo que se utilice.

Figura 32.- Posibles notas para iniciar una composición, indicadas por Santa María según el modo.

Figura 33.- Notas que componen las diferentes voces de una cláusula en una composición polifónica.

Figura 34.- Notas finales en el *seculorum* según Santa María.

Figura 35.- Notas de la mediación en el *seculorum* según Santa María.