

**«DISCANTAR SOBRE CONDE CLAROS». TÉCNICAS DE  
IMPROVISACIÓN INSTRUMENTAL EN LA TRADICIÓN ESPAÑOLA  
DEL RENACIMIENTO: DE LA ORALIDAD A LA ESCRITURA Y DE LA  
ESCRITURA A LA ORALIDAD**

*«Discantar sobre Conde Claros». The improvisation of instrumental music in Renaissance  
Spain between oral and written traditions*

Giuseppe FIORENTINO  
Universidad de Cantabria

*Fecha de recepción: Febrero 2015  
Fecha de aceptación: Mayo 2015*

**RESUMEN:**

A lo largo del siglo XVI, uno de los temas más explotados por los músicos españoles para componer diferencias instrumentales fue el de *Conde Claros*. En el *De música libri septem*, Francisco Salinas confirma que el tema era muy popular en la época y que era utilizado por los mejores músicos para discantar (*ad discantandum*); él mismo tuvo la ocasión de escuchar a Francesco da Milano, «el más importante de todos los laudistas», tocar sobre el *tenor* de *Conde Claros* en Roma frente al Papa Paolo III. En esta contribución, a partir del caso concreto descrito por Salinas y examinando tanto tratados teóricos como fuentes musicales, se estudiarán los procesos de improvisación relacionados con el verbo *discantar* para identificar las características de estas praxis interpretativas, establecer las modalidades de transmisión de los conocimientos teórico-prácticos necesarios para “descantar” y establecer algunas relaciones entre la tradición oral y escrita de la música instrumental en la España del siglo XVI.

*Palabras clave:*

Conde Claros, discantar, contrapunto, improvisación, vihuela.

**ABSTRACT:**

During the Renaissance, *Conde Claros* was largely used by Spanish musicians as a ground to write instrumental variations. Francisco Salinas confirms that this theme was extremely popular at his age, and that the best instrumentalists used it “to discant” (*ad discantandum*). Salinas himself heard Francesco da Milano “the most skilled of all the lutenists” playing on this tenor in the presence of Pope Paul III (1468-1549). In this article, analyzing both treatises and musical sources, I will examine the improvisational processes related to the verb “discantar” in order to establish the characteristics of this performing praxis. Particular attention will be paid to the modalities of transmission of those practical skills and theoretical knowledge used to discant, and to the relationships between oral and written traditions of instrumental music in Renaissance Spain.

*Key Words:*

Conde Claros, discant, counterpoint, improvisation, vihuela.

El *Conde Claros* ha sido uno de los temas más empleados por los vihuelistas a la hora de escribir juegos de diferencias. Encontramos variaciones sobre *Conde Claros* en las colecciones de música para vihuela de Luis de Narváez (1538), Alonso Mudarra (1546), Enríquez de Valderrábano (1547, tres juegos), Diego Pisador (1552) y, para tecla, en la colección de Luis Venegas Henestrosa (1557)<sup>1</sup>. Tal y como podemos apreciar en la versión “llana” de *Conde Claros* proporcionada por Henestrosa (Ej. 1) o en la primera de las setenta y cuatro diferencias de Valderrábano (Ej. 2), este tema destaca por su brevedad, por la sencillez del esquema armónico (I-IV-V) sobre el que se basa cada diferencia, así como por el marcado ritmo de hemiolia.



Ej. 1. *Cinco diferencias del conde Claros*, VENEGAS DE HENESTROSA 1557 f. 65v, cc. 1-2.



Ej. 2. *Otras [...] diferencias sobre el tenor del conde Claros*, VALDERRÁBANO 1547, f. 99r, cc. 1-2.

El título del tema, *Conde Claros*, se debe al nombre del protagonista del romance que, supuestamente, se solía cantar sobre esta tonada y cuyo texto fue impreso numerosas veces a lo largo del siglo XVI, por ejemplo en el *Libro de los cincuenta romances* (1520-1530) y en la colección *Cancionero de Romances*

<sup>1</sup> NARVÁEZ 1538, ff. 87r-91r: «Veintidos diferencias de Conde Claros. Para descantar»; MUDARRA 1546, I, ff. 15v-16v: «Conde Claros en Doze maneras»; VALDERRÁBANO 1547, ff. 48v-49r: «Música [...] sobre el canto llano del conde claros [para dos vihuelas, trece diferencias]»; ID., ff. 97v-99v: «Diferencias sobre el tenor del conde claros [...] para discantar [cuarentainueve diferencias]»; ID., ff. 99v-103r «Otras [...] diferencias sobre el tenor del conde claros por otro tono [...] para discantar [setentaicuatro diferencias]»; PISADOR 1552, ff. 1r-2v: «Conde Claros con treynta y siete diferencias»; VENEGAS DE HENESTROSA 1557, f. 65v: «Cinco diferencias del conde Claros [versión llana y cinco diferencias]».

(1550) donde encontramos una versión de cuatrocientos cincuenta y dos versos (RODRÍGUEZ MOÑINO 1969, p. 74; ARMISTEAD-SILVERMAN-KATZ 2008):

Media noche era por filo  
los gallos querían cantar  
Conde Claros con amores  
no podía reposar  
  
dando muy grandes suspiros  
que el amor le hazia dar  
por amor de Clara Niña  
no le dexa sosegar.

(“Romance de Conde Claros de Montalván” en *Cancionero de Romances 1550*, f. 85r).

Los comentarios que Bermudo hace en dos pasajes de la *Declaración* nos confirman que el tema destacaba por su popularidad y sencillez, de hecho este autor considera el *Conde Claros* acompañado por una guitarra destemplada o tocado por acordes como lo peor de lo peor de la música de la época.

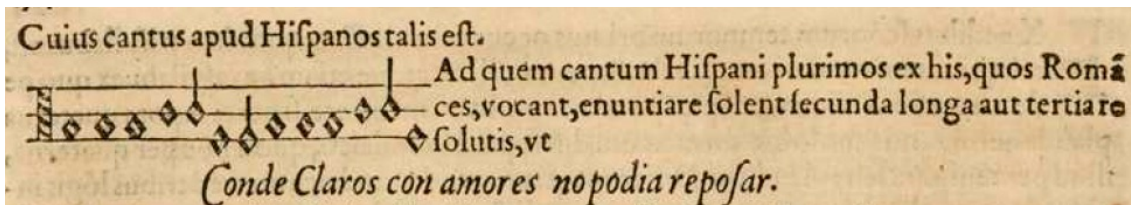
Pues no sé, si es más sabio: el que pretende contentar oydos, o por mejor dezir orejas de pueblo: al qual contentan con el canto de conde claros, tañido en guitarra, aunque sea destemplada (BERMUDO 1555, f. 3v).

Por eso debe el músico ser muy cauto en disponer el canto en aquel modo en el qual se cognosce deleytarse mucho los oydos que le oyen. Si por ruego de algunos mancebos compusiere, cantare o tañere alguna cosa, sea juvenil y regozijada. Pero si fuere para oydos ancianos sea música grave y severa. Tañeys para oydos populares: basta el conde claros de Música golpeada (BERMUDO 1555, f.122r).

Probablemente debido a la evidente monotonía del tema, Juan de la Encina compuso una música para cantar el romance de *Conde Claros*, copiada en el *Cancionero Musical de Palacio*, que muy poco tiene que ver con las versiones instrumentales (Madrid MS II 1335, ff. 77v-78r; LAWRENCE 2011). Como la de Encina es la primera versión de *Conde Claros* en fuentes musicales, podrían surgir dudas acerca de la relación entre el tema que se utilizaba para cantar el romance y el tema empleado para escribir diferencias instrumentales (LAWRENCE 2011). Sin embargo, en el *De musica libri septem* Francisco Salinas

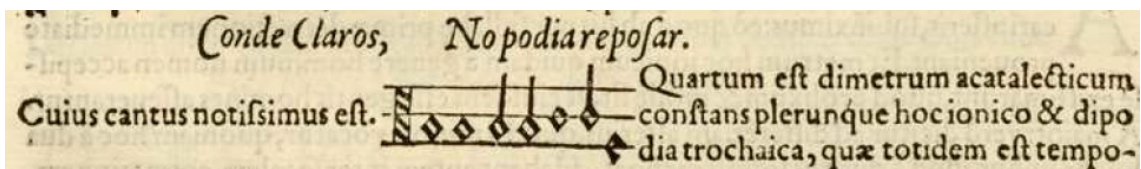
nos proporciona algunos datos que permiten conectar la tradición de *Conde Claros* como romance a la tradición de *Conde Claros* como tema para escribir diferencias (POPE 1953).

Uno de los metros explicados en el libro VI del *De música libri septem* es el tetrámetro cataléctico compuesto de un moloso (— — —), dipodia trocaica (— U — U), moloso (— — —) y dipodia trocaica incompleta (— U —). Para que los lectores entiendan mejor las características de este metro, Salinas emplea una melodía «con la que los Hispanos suelen entonar muchos de sus romances» que encaja rítmicamente con el tetrámetro cataléctico (Ej. 3).



Ej. 3. SALINAS 1577, p. 342 (particular).

Según Salinas, uno de los romances que se cantaban con esta melodía es el de *Conde Claros*. Es evidente que los versos «Conde claros con amores / no podía reposar», de quince sílabas, no encajan perfectamente con la melodía del ejemplo 3 que solamente tiene trece notas; así que el mismo Salinas nos dice que hay que dividir la segunda o la tercera semibreve del moloso (— — —) en dos mínimas («Ad quem cantum Hispani plurimos ex his, quos Romances vocant, enuntiare solent secunda longa aut tertia resolutis»). Más adelante en el tratado (Ej. 4), Salinas nos proporciona la melodía arreglada para el verso «no podía reposar».



Ej. 4. SALINAS 1577, p. 346 (particular).

Esta información es suficiente para reconstruir la melodía empleada para los versos impares y pares del romance de *Conde Claros* (Ej. 5): dos frases musicales muy parecidas que se utilizarían para cantar los cientos de versos del romance y que encajan perfectamente con el tema empleado en las colecciones de música instrumental (compárense los Ej. 6 y 7 con los Ej. 1 y 2).



Con - de Cla-ros con a - mo - res, No po - dí - a re - po-sar.

**Ej. 5.** Melodía de *Conde Claros*, SALINAS 1577.

**Ej. 6.** Melodía de *Conde Claros* sobrepuesta a una versión instrumental, VENEGAS DE HENESTROSA 1557.

**Ej. 7.** Melodía de *Conde Claros* sobrepuesta a una versión instrumental, VALDERRÁBANO 1547.

Salinas afirma que una variante de la melodía de *Conde Claros* (Ej. 8) era empleada por los italianos para tocar gallardas y por los mejores músicos «para discantar» («cuius cantu ab Hispanis accepto utuntur Itali ad saltationis genus, quem Gallardam appellant, & optimi modulatores ad discantandum, ut dicunt», SALINAS 1577, p. 342). Él mismo escuchó a Francesco da Milano (1497-1543), «el

mejor laudista de su época», tocar sobre este *tenor* frente a Papa Paulo III («Super quem tenorem ego Romae modulantem audivi coram Paulo 3. Pont. Max. Franciscum Medionalensem, qui fuit sui temporis Citharoedorum facile princeps, & mihi valde familiaris» SALINAS 1577, p. 342).



Ej. 8. Variante de *Conde Claros* empleada en la música instrumental, SALINAS 1577, p. 342.

Este pasaje ha sido a menudo malinterpretado ya que se ha considerado la melodía del ejemplo 8 como un tema de gallarda elaborado por los italianos a partir del *Conde Claros* y empleado en una ocasión por Francesco da Milano (POPE 1953, p. 401). En realidad, Salinas nos dice que este tema, de origen español, era utilizado por los italianos para tocar gallardas y «por los mejores músicos para discantar»; el autor no especifica la nacionalidad de los *optimi modulatores*. De hecho, si sobreponemos la melodía del ejemplo 8 a una versión instrumental de *Conde Claros* y tocamos el resultado unas cuantas veces nos damos cuenta de que ambos temas coinciden perfectamente (Ej. 9): las dos versiones constituyen diferentes interpretaciones rítmicas del mismo tema. Por tanto, el tema que se utilizaba para entonar el romance de *Conde Claros* coincide básicamente con el tema empleado para escribir diferencias; entre los *optimi modulatores* que empleaban el tema de *Conde Claros* para discantar, Salinas incluye tanto a los vihuelistas españoles como a Francesco da Milano. Es más, al definir a Francesco da Milano como el mejor de los *Citharoedorum*, Salinas no hace distinción entre la tradición vihuelística española y la tradición laudística italiana ya que el término «citarista» o «citharoedo» se utilizaba para designar tanto a los tañedores de laúd como a los de vihuela o de harpa (BERMUDO 1555, f. 3: «El tañedor de órgano se llama organista, el de flauta se dice tibicina, y el de vihuela, o harpa, se nombra citarista»).

Lo que escuchó Salinas en la corte papal fue un ejemplo del uso del tenor de *Conde Claros ad discantandum*, o sea para discantar, y por sus palabras parece ser que esta praxis estaba más vinculada a la improvisación que a la

interpretación de música escrita o a la composición. Según afirma Salinas, el verbo *discantare* pertenecía al vocabulario del gremio de los *optimi modulatores* («[...] optimi modulatores, ad discantandum, ut dicunt» SALINAS 1577, p. 342) y, por tanto, esta técnica debía de ser específica de la tradición instrumental. En el repertorio para vihuela, por lo menos dos autores, Narváez y Valderrábano, escriben explícitamente que sus diferencias sobre Conde Claros sirven «para discantar», empleando la misma expresión de Salinas traducida al castellano.



Ej. 9. Variante de *Conde Claros* empleada *ad discantandum* y versión del tema, VENEGAS DE HENESTROSA 1557.

### La tradición de polifonía vocal: *discantar*, *discante* y contrapunto improvisado

¿A qué se refiere exactamente el verbo *discantar* en la tradición musical española del siglo XVI? ¿Se trata de una técnica de improvisación o de un proceso compositivo? En la Edad Media, el verbo latino *discantare* se refería a la improvisación vocal sobre *cantus firmus* y el término *discantus* podía referirse tanto a la voz aguda de una composición polifónica notada por escrito, como a la línea melódica improvisada sobre un *tenor* (CROCKER 1962). Como indican algunos textos normativos catedralicios, en la tradición musical española del siglo XV el verbo latino *discantare* sigue siendo utilizado en relación a la improvisación vocal (FIORENTINO 2015). Sin embargo, en el siglo XVI se impone el uso del término castellano *contrapunto* para indicar la polifonía improvisada, mientras que para la polifonía escrita se utiliza la expresión *canto de órgano* (FIORENTINO 2014a). La tipología más sencilla de

polifonía improvisada era el contrapunto a dos voces, o *contrapunto suelto*, donde un solo cantor improvisaba sobre el *cantus firmus*. Según Bermudo, el contrapunto a dos voces podía ser *llano*, cuando a cada nota del canto llano correspondía una nota del contrapunto, y *disminuido*, cuando no se observaba esta correspondencia (BERMUDO 1555, f. 129r; LEÓN TELLO 1962, pp. 513-515; OTAOLA GONZÁLEZ 2000, pp. 246-247). En una segunda clasificación, Bermudo distingue entre «contrapunto de paso forzoso», donde el cantor debe atenerse a unos límites prefijados que pueden indicar el número o el valor de las notas por realizar sobre cada nota del *cantus firmus*, y «contrapunto libertado», donde el cantor puede combinar libremente las notas y los valores que mejor se ajustan al *cantus firmus* (BERMUDO 1555, f. 129r y f. 133v). En el «contrapunto concertado a tres o cuatro bozes», se improvisan simultáneamente dos o tres voces sobre un *cantus firmus*: se trataba de la forma más compleja de contrapunto improvisado ya que los cantores tenían que estar pendientes no sólo del *cantus firmus*, que podían leer en el cantoral, sino también de las improvisaciones simultáneas de los compañeros<sup>2</sup>. Los cantores más diestros podían incluso realizar imitaciones entre las voces o cánones estrictos tomando como sujeto el mismo canto llano o una de las voces improvisadas<sup>3</sup>. Otra forma compleja de improvisación contrapuntística era el contrapunto sobre canto de órgano, cuando un cantor improvisaba una nueva voz sobre una composición polifónica preexistente (BERMUDO 1555, f. 129v).

Algunas fuentes indican que, además del término *contrapunto*, a lo largo del siglo XVI en España se empleaban también las expresiones castellanas *discante* y *discantar* para designar técnicas de improvisación vocal. De hecho, según Mateo de Aranda *contrapunto* y *discante* son sinónimos:

Contrapunto diminuto es mistión de figuras diminutas como dicho es: por la qual mistión el contrapunto diminuto es de mayor harmonía y discanto: y de más diferentes passos que el contrapunto llano: de donde y de todo lo sobredicho en las conclusiones

---

<sup>2</sup> BERMUDO 1555, f. 134r: «el ultimo genero de contrapunto, y de quien se haze mucho caudal, es el concertado, y es quando dos cantores sobre un canto llano hazen de improviso musica concertada».

<sup>3</sup> BERMUDO 1555, f. 134r: «Unas vezes guardan la fuga del canto llano (entrando el canto llano a lo postre) y otras vezes entre la una boz de contrapunto junto con el canto llano, y guarde la otra que seguirá la tal fuga».



resultan tres nombres: música memorativa y contrapunto como dicho es y discanto (ARANDA 1535, ff. 34<sup>r</sup>-34<sup>v</sup>).

En el “Libro de costumbres” del monasterio de El Escorial, *discantar* es asociado al verbo *contrapuntear* aunque, como subraya Michael Noone, los dos verbos no parecen ser exactamente sinónimos:

Item en esta casa no se acostumbra cantar canto de órgano ni aver capilla dello, porque assi lo ordenó se Mag[es]t[ad] del Rey don Philippe n[uest]ro fundador y señor por los respectos q[ue] el ha sido servido, pero permite se contrapuntear, y discantar los q[ue] tienen voces y habilidad y buena gra[cia] para ello assi en la psalmodia como en lo de mas q[ue] cabe contrapunto (E-AGP, MS legajo 137; NOONE 1998, pp. 304-305).

Es particularmente interesante notar cómo la primera aparición del término *discante* en una fuente teórica en castellano coincide con la primera aparición de la palabra *diferencia* ya que los dos términos se acompañarán muy a menudo en las fuentes de música instrumental del siglo XVI. El autor anónimo del tratado conocido como Manuscrito Escorialense (1480) critica los cantores modernos que se apartan de las reglas por improvisar en contrapunto disminuido haciendo «muchas diferencias de contrapunto»; estos cantores cantan contrapunto más por uso que por arte sin seguir «el saber del discante»:

Estas reglas se guardan maxime en el contrapunto llano porque en el diminuido segund los modernos cantan/no se guardan todas vezes mas ante [sic] se apartan dellas por hazer muchas diferencias de contrapunto esto sera segunt el saber del discante porque esto no lo alcançan todos aunque presuman de cantores porque si cantan contrapunto es mas por vso que no por arte (E-E c-III-23 [BNE M/1282, p. 150]).

Tal y como parece indicar Sebastián Covarrubias, también a principios del siglo XVII se seguía utilizando el verbo *discantar* para indicar la praxis de improvisación vocal sobre canto llano:

«Llano». Lo que está igual y tendido como campo llano y camino llano [...] Canto llano en música es el punto quadrado y la introducción para el canto de órgano. Y así dezimos llevar el canto llano quando va muy sucinto, dando lugar a que otros discanten sobre lo que ha dicho (SEBASTIÁN DE COVARRUBIAS 1611).

### **La tradición instrumental: el *discantar* en el *Trattado de glosas***

Aunque las fuentes analizadas sugieren que *discante* y *discantar* eran asociados en España a la improvisación vocal contrapuntística, según las palabras de Salinas el verbo *discantare* estaba estrechamente relacionado con las prácticas instrumentales de la época ya que pertenecía al vocabulario del gremio de los *optimi modulatores*. Por tanto, vamos a ver cómo el término es utilizado en unos de los tratados de improvisación instrumental más importantes de mediados del siglo XVI, el *Trattado de glosas* de Diego Ortiz, un autor muy cercano a Salinas ya que los dos trabajaron juntos en la corte virreinal de Nápoles (ORTIZ 1553).

Según leemos en el prefacio del libro primero del *Trattado de glosas*, hay dos manera de tocar la vihuela de arco o violón: «en concierto de vihuelas», o «discantando con otro instrumento». Por esta razón, en el primer libro del tratado el lector puede aprender a glosar, es decir, a improvisar ornamentaciones sobre una melodía cuando esté tocando «en concierto de vihuelas», mientras que el segundo libro está dedicado al «modo que se ha de observar discantando con otro instrumento, con sus ejemplos necesarios»:

... y por que este instrume[n]to se suena de dos maneras en concierto de vihuelas, o discantando con otro Instrumento [el autor] diuidió el tratado en dos partes, la vna muestra la orden que se ha de tener tañendo con exemplos de todas las glosas que se pueden hazer en las clausulas con toda suerte de puntos que se hallaren y en la otra da el modo que se ha de obseruar discantando con otro Instrumento , con sus exemplos necesarios, a tal que los que hubieren de ejercitarse, en una y otra parte tengan en la vihuela d'arco algún principio como de la precedente obra colegirán, en la cual fácilmente hallarán lo que desean (ORTIZ 1553, f. 3<sup>r</sup>).

En este tratado, el significado de *discantar* no es simplemente el de tocar en conjunto con otro instrumento ya que en el prefacio de la edición italiana del libro Ortiz traduce este verbo con otro que claramente se refiere a la improvisación: *contrappuntare*:

... ma perche questo instrumento si sono di doi maniere, overo in concertó de Viole, overo contrapuntando con un altro instrumento, pero si è parso divider' il trattato in doi parte. In la prima insegnando l'ordine che se ha da tenere nel sonar con essempli de tutte le glose che si posson far nele cadenze con ogni sorte e maniera de punti che si ritrovino. In la seconda parte insegna il modo che se ha de tener contrapuntando con altra sorte de instrumento con li suoi essempli necessarii (ORTIZ 1553/i, f. 3r).

Por tanto, en el segundo libro del *Trattado de glosas* podemos aprender, a través de ejemplos concretos, a improvisar con la vihuela de arco sobre la música que esté tocando otro instrumento, como puede ser el clave u otro violón. Más concretamente, como leemos en la introducción del segundo libro del tratado, existen tres maneras diferentes de tañer el violón con el clave, es decir, de discantar: «La primera es fantasía, la segunda sobre canto llano, la tercera sobre compostura» (ORTIZ 1553, f. 26r). Ortiz se niega a explicar cómo improvisar fantasías ya que cada uno tiene su forma de hacerlo y básicamente hay que estar acostumbrado a tocar con el otro músico y manejar los principios del *contrapunto concertado*, es decir, el contrapunto improvisado a tres o más voces:

*Declaración de las maneras que hay de tañer el violón y el címbalo.* Este segundo libro trata de la manera que sea de tañer el violón con el címbalo y hay tres maneras de tañer. La primera es fantasía, la segunda sobre canto llano, la tercera sobre compostura. La fantasía no la puedo yo mostrar porque cada uno la tañe de su manera, mas diré lo que se requiere para tañerla. La Fantasía que tañere el címbalo que sea en consonancias bien ordenadas y que el violón entre con algunos pasos galanos y cuando supusiere en algunos puntos llanos le responda el címbalo a propósito, y hagan algunas fugas aguardándose el uno al otro al modo de como se canta contrapunto concertado (ORTIZ 1553, f. 26r).

Para discantar sobre canto llano («la segunda manera de tañer el violón con el címbalo») hay que improvisar un *contrapunto suelto* sobre la melodía que tocará el clave en su registro más grave; a su vez, el clavecinista podrá improvisar consonancias o acordes sobre este bajo y algo de contrapunto; Ortiz propone como ejemplos para aprender a tocar «sobre canto llano» seis recercadas sobre la célebre melodía de *La Spagna*:

*De la segunda manera de tañer el violón con el címbalo que es sobre canto llano.* De esta manera de tañer pongo aquí seis recercadas sobre este canto llano que se sigue, el cual se ha de poner en el címbalo por donde esta apuntado por contrabajo, acompañándole con consonancias y algún contrapunto al propósito de la recercada que tañera el violón de estas seis. Y de esta manera la Recercada dirá bien por que es de contrapunto suelto (ORTIZ 1553, f. 30<sup>r</sup>).

Por lo que se refiere a la «tercera manera de tañer el violón con el címbalo», existen dos formas de «tocar sobre cosas compuestas», es decir, sobre composiciones polifónicas. La más sencilla es glosando una o más voces de la pieza polifónica; la más difícil, empleada sólo por los músicos más hábiles, es creando *ex tempore* otra voz que encaje con las demás según las reglas del contrapunto y de la composición:

*La tercera manera de tañer el violón con el címbalo que es sobre cosas compuestas.* Hase de tomar el Madrigal o Motete, o otra cualquier obra que se quisiere tañer y ponerla en el címbalo, como ordinariamente se suele hacer, y que el que tañe el violón puede tañer sobre cada cosa compuesta, dos o tres diferencias o más. Aquí pongo cuatro sobre este madrigal que sigue. La primera es el mismo contrabajo de la obra con algunas glosas y algunos pasos largos. La segunda manera es el soprano glosado, y en esta manera de tañer tiene más gracia que el que tañe el címbalo no taña el soprano. La tercera manera es a imitación de la primera, si no que es más dificultosa de tañer porque requiere más soltura de manos. La cuarta es una quinta voz a la cual no obligamos a nadie porque presupone habilidad de compostura en el tañedor para hacerla (ORTIZ 1553, f. 35<sup>r</sup>).

Para aprender a «tocar sobre cosas compuestas», Ortiz propone cuatro ejemplos (tres recercadas donde se glosan el bajo y el soprano de la composición y una donde se añade la *quinta pars*) sobre el madrigal a cuatro voces *O felici occhi miei* de Jacques Arcadelt (ca. 1507–1568) y otras cuatro sobre la *chanson Douce memoire* de Pierre Sandrin (ca. 1490 – 1561).

El segundo libro del tratado de Ortiz termina con ocho ejemplos de «recercadas sobre tenores italianos» (ORTIZ 1553, ff. 47<sup>r</sup>-61<sup>r</sup>). Mucho se ha escrito sobre estos *tenores* y sobre su naturaleza de esquemas armónico-melódicos (GOMBOSI 1934; REESE 1965; APFEL 1975; ESSES 1992; FIORENTINO

2013): básicamente, los *tenores* italianos son versiones a cuatro voces de temas populares de la época como el *Passamezzo antico* (esquema armónico I-VII-I-V; I-VII-I-V-I: recercada 1), el *Tenore di Zeffiro* (esquema armónico I-IV-I-V; I-VII-I-IV-V-I: recercada 2), *La cara cosa* o *La gamba* (esquema armónico V-I-VII-III-VII-I-V-[I]: recercadas 4 y 8), el *Tenore grande alla napolitana* (III-VI-I-VII-III; III-VII-I-IV-V-I: recercada 6) o la *Romanesca con riprese* (esquema armónico III-VII-I-V-[I]; IV-V-I: recercada 7).

Ej. 10. Tenor de la Recercata quarta, ORTIZ 1553, f. 52v.

Sin embargo, con las recercadas sobre *tenores* italianos, Ortiz no pretende mostrar unos modelos de cómo «tocar sobre cosas compuestas», sino que estas piezas constituyen otros ejemplos de cómo «tocar sobre canto llano»:

*De la segunda manera de tañer el violón con el címbalo que es sobre canto llano. [...] advierta el lector que de esta manera de tañer hay otros ejemplos sobre tenores en lo último de este libro por satisfacer a diferentes gustos, cada uno tome lo que mejor le pareciere (ORTIZ 1553, f. 30r).*

Para discantar sobre los *tenores* italianos, el músico tiene que fijarse exclusivamente en el bajo del *tenor* y tocar un *contrapunto suelto* sobre esta línea melódica, como cuando se improvisa sobre canto llano; las demás voces del *tenor* italiano tocadas por el clave son opcionales y pueden ser excluidas del acompañamiento:

Para mayor cumplimiento de esta obra me pareció poner aquí estas recercadas sobre estos cantos llanos que en Italia comúnmente llaman tenores, en los cuales se ha de advertir que queriéndolos tañer como aquí están, apuntadas las cuatro voces, y la recercada sobre ellas es el efecto principal para que las hice. Mas queriendo tañer el contrapunto sobre el bajo solo, queda el contrapunto en perfección como si para esta sola voz se hiciera (ORTIZ 1553, f. 47r).

Según Maurice Esses, el concepto de *tenor* expresado en el *Trattado de glosas* es un ejemplo de viejos términos aplicados a un nuevo método de composición porque esta expresión es utilizada para indicar un esquema armónico-melódico más que una melodía (ESSES 1992, p. 575)<sup>4</sup>. Efectivamente, con la frase «se ha de advertir que queriéndolos tañer [los *tenores*] como aquí están apuntadas las cuatro voces», Ortiz parece identificar los *tenores* con las cuatro voces. Sin embargo el proceso de improvisación-composición empleado a la hora de *discantar* sobre un *tenor* italiano es claramente de tipo contrapuntístico e involucra solamente dos voces: el músico improvisa la nueva melodía basándose exclusivamente en el bajo del *tenor* italiano.

Según el testimonio de Salinas, lo que tocó Francesco da Milano en la corte papal fue algo muy parecido a las «recercadas sobre tenores italianos» descritas por Ortiz. Sin embargo, Francesco da Milano hizo algo que solamente los *optimi modulatores* eran capaces de hacer: evidentemente no interpretó música escrita, sino que improvisó unas recercadas discantando sobre el *tenor* del *Conde Claros*. Francesco da Milano pudo haber improvisado sus *recercadas* tocando sobre el *tenor* interpretado por un segundo instrumento (de la manera descrita en el tratado de Ortiz) o bien a solo, ya que con el laúd o con la vihuela es posible «llevar el canto llano con el pulgar y discantar» a la vez, tal y como aclara Venegas de Henestrosa al describir las «maneras de redoblar»:

Tambien se ha de saber, que ay quatro maneras de redoblar: una con el dedo segundo de la mano derecha, que llaman redoblar de dedillo, la segunda es de figueta castellana, que es cruzando el primer dedo sobre el segundo: la tercera es de figueta estrangera, que

---

<sup>4</sup> «Here we have an illustration of old terms being applied to a new compositional procedure. The music does not use the traditional control of a *cantus firmus*. Instead it employs a new kind of harmonic control. For each note in the bass (which is the so called canto llano), the harpsichord realizes a four-voice triad in root position».

es al contrario, doblando el segundo dedo sobre el primero: la quarta, es con el segundo y tercero dedos: lo qual es bueno para llevar el canto llano con el pulgar y discantar con los dos dedos de contado, o redoblar de dedillo sobre el canto llano: las quales dos voces, no se podian llevar con los redobles de figueta (VENEGAS DE HENESTROSA 1557, ff. 8r-v).

Por tanto, las diferencias sobre Conde Claros que encontramos en las colecciones de música para vihuela de Narváez, Valderrábano o Pisador nos pueden dar una idea del tipo de música interpretada por Francesco da Milano. El *Conde Claros* no es un *tenor* italiano simplemente por el hecho de tener su origen en la Península Ibérica. Sin embargo, el *tenor* de *Conde Claros* presenta las mismas características de los *tenores* italianos (véanse Ej. 1, 2 y 10): un tema muy breve y sencillo donde tres o cuatro voces superpuestas con textura homofónica producen una secuencia de acordes triádicos con las notas fundamentales de los acordes en el bajo. Aunque existieran *tenores* de origen italiano y de origen español, estos repertorios podían ser perfectamente intercambiados (como demuestra la presencia de *Conde Claros* en el repertorio de los laudistas italianos o de *La cara cosa* en el repertorio de los vihuelistas) ya que el proceso de improvisación empleado para *descantar* sobre estos *tenores* era el mismo, tanto en Italia como en España (FIORENTINO 2013, pp. 99-168).

### **Aprender a improvisar *por uso* y *por arte*: los tratados españoles**

Es evidente que, según lo que afirma Ortiz en el segundo libro de su tratado, para discantar con otro instrumento un tañedor de violón de mediados del siglo XVI necesitaba desarrollar competencias muy parecidas a las que tenían todos los cantores profesionales de la época: improvisar contrapunto suelto (una voz improvisada sobre el *cantus firmus*) para discantar «sobre canto llano» o «sobre tenores italianos»; improvisar contrapunto concertado (dos o más voces improvisadas) para «tañer fantasía»; improvisar contrapunto sobre canto de órgano para «tañer sobre cosas compuestas». La única manera de discantar típicamente instrumental parece ser la de glosar una o más voces de una composición polifónica. Ortiz explica perfectamente cómo aprender a glosar

una línea melódica, dedicando a este tema todo el primer libro de su tratado donde proporciona decenas de fórmulas que el aprendiz tendrá que memorizar y emplear sobre todo tipo de intervalo. Por otro lado, en el segundo libro del *Trattado de glosas*, Ortiz evita explicar en detalle cómo improvisar una fantasía ya que «cada uno la tañe de su manera» y desaconseja a los lectores la improvisación de una quinta voz sobre canto de órgano «porque presupone habilidad de compostura en el tañedor por hacerla» (ORTIZ 1553, f. 35r). Pero tampoco Ortiz explica cómo aprender a improvisar contrapunto suelto, requisito imprescindible para discantar «sobre canto llano» o «sobre tenores italianos». ¿Cómo se supone que los lectores del tratado iban a aprender a tocar contrapunto suelto? Evidentemente tenían que asimilar e imitar los ejemplos necesarios propuestos por Ortiz para que «los que hubieren de ejercitarse [...] tengan en la vihuela d'arco algún principio» (ORTIZ 1553, f. 3r) e «ir a oído [...] no llevando certinidad de lo que se hace» (ORTIZ 1553, f. 4r) para realizar sus improvisaciones.

Salinas nos había advertido de que sólo los *optimi modulatores* como Francesco da Milano eran capaces de *discantar* sobre un *tenor*, aunque muy sencillo como el de *Conde Claros*, y el tratado de Ortiz no iba dirigido a los músicos profesionales, sino a aficionados y principiantes. Por esta razón Ortiz no enseña los procesos de improvisación que constituyen la base de las diferentes maneras de discantar, sino que proporciona unos ejemplos normativos que el aprendiz tendrá que aprender e imitar. Sin embargo, autores como Miguel de Fuenllana (1554) advierten que, para llegar a ser un buen vihuelista y un músico completo, el aprendiz no tendrá que limitarse al estudio del repertorio notado en cifra, sino que deberá aprender también a leer la música escrita en notación mensural, a improvisar contrapunto y a componer («[...] muy de veras conviene que aprenda la música sino la sabe: quiero dezir, canto de órgano, contrapunto, y aun entender la compostura» FUENLLANA 1554, f. [vii]v). La misma advertencia es proporcionada por Tomás de Santa María que, en el *Arte de tañer fantasía* (1565), recomienda a quien «quisiere ser perfecto tañedor [...], darse y exercitarse poco a poco, en tañer contrapunto [...],



sobre canto llano, y sobre todo de órgano hasta hazerse perfecto en ello» (SANTA MARÍA 1565, Libro II, f. 122r).

Evidentemente, la diferencia entre los *optimi modulatores* y los músicos aficionados no residía exclusivamente en las competencias técnicas para interpretar el repertorio del instrumento, sino también –y sobre todo– en aquellos conocimientos teórico-prácticos relacionados con la composición y la improvisación. Para aprender a improvisar contrapunto, un músico español del Renacimiento tenía que dirigirse a los tratados de la época centrados en la música vocal y haber tenido la oportunidad de formarse en alguna capilla musical o en el curso de música de la Universidad de Salamanca (FIORENTINO 2014a). Sin embargo, a partir de mediados del siglo XVI encontramos explicadas, con varios niveles de profundización, nociones teórico-prácticas de contrapunto improvisado también en colecciones y tratados de música instrumental: la *Declaración de instrumentos musicales* de Bermudo (1555), el *Libro de música en cifra para tecla, harpa y vihuela* de Venegas de Henestrosa (1557) y el *Arte de tañer Fantasía* (1565) de Santa María.

A diferencia de todas las colecciones de música instrumental anteriormente impresas en la Península Ibérica, en la introducción del *Libro de música* de Venegas de Henestrosa, además de las instrucciones necesarias para interpretar las tablaturas, encontramos un pequeño tratado de nociones básicas sobre *canto llano*, *canto de órgano* y *contrapunto*: el autor consigue explicar en menos de cinco páginas los rudimentos «del canto llano, sin pasar por la confusión y prolixidades de la mano», del *canto de órgano*, del *contrapunto* y del *contrapunto concertado* (VENEGAS DE HENESTROSA 1557, ff. 1v-3v). La práctica del contrapunto improvisado tenía que ser una herramienta importante para un tañedor de órgano mucho más que para un vihuelista: el mismo Venegas de Henestrosa nos explica que las obras de contrapunto que se hallan en su colección sirven también para aprender a improvisar y acompañar a los cantantes durante la liturgia: «[en el libro puse también] algunos sanctos a tre voces de contrapunto sobre el canto llano fáciles, para que se tañessen y cantassen de improviso en la missa, diciendo la letra por el canto llano una buena voz» (VENEGAS DE HENESTROSA 1557, ff. 13-14v).

El tratado *Declaración de instrumentos musicales* fue concebido por Bermudo como un compendio de todo «lo que hacen los músicos prácticos puesto en arte» (BERMUDO 1555, f. [vii]: *Prólogo segundo*). Por tanto, además de los libros centrados en los instrumentos musicales (libros II y IV), en la *Declaración*, Bermudo proporciona nociones teórico-prácticas sobre *canto llano* (libro III), *canto de órgano* (libro III [bis]), *contrapunto improvisado* y *composición* (libro V). Los contenidos de los capítulos dedicados al *contrapunto improvisado*, que constituyen uno de los compendios más claros y completos sobre este arte publicados en España hasta entonces, no están pensados explícitamente para la práctica instrumental (FIORENTINO 2014a, pp. 151-153). Sin embargo, debido al planteamiento general de la obra, es evidente que Bermudo consideraba estas nociones como imprescindibles para la formación de cualquier músico. De hecho, en el *Prólogo primero* de su tratado Bermudo se queja de aquellos maestros tañedores de vihuela, órgano u otros instrumentos que tienen recelo a transmitir a sus discípulos «la sciencia», limitándose evidentemente a la enseñanza de las técnicas básicas para la interpretación de obras musicales:

Bien entiendo, que ha avido y los ay en nuestra España hombres excelentísimos en vihuela, órganos, y en todo género de instrumentos, y doctísimos en composición de canto de órgano; empero es tanta la sed y codicia y avaricia de algunos, que les pesa si otro sabe algún primor y más si lo ven comunicar. Hablo en cosas juzgadas y vistas muy de cerca. Lo que Dios por su misericordia y clemencia les dio, antes se quieren ir al infierno con todo ello que comunicarlo en parte [...]. De aonde procede que, aviendo en nuestra España tan grandes ingenios, tan delicados juicios, tan inventivos entendimientos, estén todas las artes quasi muertas. [...] Piensan algunos maestros (no sin falta de error) que comunicar los primores a sus discípulos ha de faltar a ellos la sciencia y les han de quitar el partido (BERMUDO 1555, f. [iv]).

Más adelante Bermudo critica a «aquellos tañedores, que tañendo [...] no quieren que les vean la postura de las manos, porque no se las hurtan» y de aquellos maestros que enseñan a sus discípulos a leer la tablatura, pero no les transmiten los conocimientos necesarios «para cifrar». Si los músicos profesionales de la época tenían cierto recelo al enseñar las manos mientras

tocaban o al instruir sus alumnos para que supiesen poner en cifra la música polifónica, debemos suponer que las técnicas de improvisación constituían uno de los secretos mejor guardados por los *optimi modulatores*.

Seguramente con la publicación del *Arte de tañer fantasía*, Santa María tuvo que haber molestado a muchos de los maestros criticados por Bermudo ya que con este tratado se divulgan por primera vez, y con gran detalle, las principales técnicas de interpretación e improvisación instrumental para aprender «el arte de la fantasía de la música» (SANTA MARÍA 1565, Libro II, f. 1r). Santa María dedica un tratado entero, dividido en dos libros de noventa y ciento veintitrés folios respectivamente, al mismo tema que Ortiz había resumido en pocas líneas; en el primer libro encontramos los rudimentos para tocar los instrumentos de tecla y leer la música, mientras que el segundo libro está dedicado a enseñar las técnicas de improvisación instrumental para «tañer fantasía». Aunque los contenidos del segundo libro más estudiados por los musicólogos son aquellos inherentes a la técnica para «tañer a consonancias» basada en una concepción vertical y acordal de la música (RUBIO 1981; ROIG-FRANCOLÍ, 1995), estos preceptos constituyen en realidad solamente la base para aprender a «tañer a concierto», o sea para aprender a improvisar contrapunto. A este tema Santa María dedica la segunda mitad del libro II de su tratado (ff. 63r-122r), adaptando a las necesidades de la praxis instrumental algunos de los procesos de improvisación contrapuntística que hasta entonces sólo habían sido divulgados en los tratados dirigidos a los cantores.

Santa María escribió su tratado por unas razones muy parecidas a las que impulsaron a Bermudo, es decir, para que los músicos pudieran aprender *por arte* lo que solían aprender *por uso*:

... considerando muchas veces el gran trabajo que hasta aquí se pasava, y los muchos años que se consumían en saber cantar y tañer [...] comencé a investigar y rastrear como todo esto se pudiese poner en arte, para que en breve tiempo y con menos trabajos se pudiese alcançar y no por solo uso, porque el uso es largo e incierto, y el arte corto y cierto, y así vemos por experiencia que ninguno sin el arte es perfecto en su facultad, porque los que van sin arte son como los que ignorando el camino van sin guía y como los que andan a scuras sin luz [...] y así con justo título se puede decir que los que obran iñorando el arte no saben (SANTA MARÍA 1565, Libro II, f. [i]v).

El planteamiento didáctico de Santa María es radicalmente diferente del que encontramos en el tratado de Ortiz: Santa María, explicando y transmitiendo los procesos de improvisación, enseña a improvisar *por arte*; Ortiz, que propone unos modelos de música que el aprendiz tendrá que asimilar e imitar, enseña a improvisar *por uso*.

Aunque el título completo del tratado de Santa María sea *Arte de tañer fantasía assí para tecla como para vihuela y todo instrumento en que se pudiere tañer a tres y a cuatro voces y a más*, en realidad este compendio fue concebido para los tañedores de tecla ya que en él se ignoran casi totalmente las exigencias técnicas de otros instrumentos. De hecho, en ninguna de las colecciones de música para vihuela se hace mención sobre cómo improvisar contrapunto. Evidentemente, en la mayoría de los casos, los ejemplos de música que se hallan en estas colecciones tenían también una función didáctica y normativa como en el caso del tratado de Ortiz: las fantasías, tientos, diferencias, glosas y contrapuntos para tecla o vihuela no constituían sólo un repertorio musical, sino también unos modelos para aprender a improvisar.

### ***Discantes y diferencias para descantar***

En el repertorio de música española del siglo XVI encontramos tanto el término *discante* como el verbo *descantar* (o *discantar*) empleado en relación con obras que guardan cierta afinidad con las técnicas y el repertorio descritos por Ortiz. Por ejemplo, en la última sección de la colección *Obras de música para tecla, arpa y vihuela* de Cabezón encontramos un grupo de diez obras designadas en el índice con el título genérico de *discantes* (CABEZÓN 1578, ff. 185r-201v). De los diez *discantes* de Cabezón, todos menos el último (*D'ou vient cela*) son *diferencias*: el autor utiliza un material de partida, siempre sacado del repertorio de música profana, que repite varias veces y que elabora de manera diferente a cada repetición. En sus *discantes* Cabezón emplea técnicas distintas; por ejemplo, en las *Diferencias sobre el canto llano del Caballero* utiliza la melodía del tema como *cantus firmus*, repitiéndola cuatro veces y creando un

contrapunto a cuatro voces muy elaborado (CABEZÓN 1578, ff. 189r-190r). En *D'ou vient cela*, glosa las diferentes voces de la célebre *chanson* de Thomas Crequillon (CABEZÓN 1578, ff. 200v-201v); la técnica de las glosas es también empleada en las *Diferencias sobre la gallarda* milanesa (CABEZÓN 1578, ff. 188r-189r). En las diferencias sobre *Las vacas*, la *Pavana italiana* y *La dama le demanda*, emplea una técnica mixta (CABEZÓN 1578, ff. 185r-189r; 190v-193v; 197r-200r)<sup>5</sup>: teniendo como base la versión llana a cuatro voces de estos *tenores*, a veces, sobre todo al comienzo de las diferencias, parece preferir la técnica de la glosa; las voces glosadas van adquiriendo más complejidad a lo largo de las diferencias hasta desvincularse del tejido polifónico originario y convertirse en nuevas voces creadas sobre el bajo del esquema armónico, según los preceptos del «descantar sobre tenor» descritos por Ortiz. Finalmente, en las diferencias sobre el villancico *Quién te me enojó Isabel*, Cabezón emplea unos recursos más libres y variados que juntan elaboración motivica, rítmica y armónica (CABEZÓN 1578, ff. 193v-196v; KASTNER 1981).

Los *discantes* de Cabezón pueden ser considerados como el resultado final del proceso de *descantar*, así como una *recercada* de Ortiz es el resultado del proceso de *recercar*. Es decir, tal y como hace Ortiz, Cabezón publica unos ejemplos de cómo se solía improvisar en la época «sobre compostura» o «sobre canto llano» para elaborar diferencias: de hecho, básicamente Cabezón emplea los mismos procesos de improvisación mencionados por Ortiz: glosa, contrapunto suelto y contrapunto concertado. Sin embargo, no podemos afirmar con certeza que los *discantes* de Cabezón –recopilados por su hijo Hernando– tuviesen una finalidad didáctica para aprender a discantar, como ocurre en el caso de las *recercadas* de Ortiz<sup>6</sup>.

La función didáctica del repertorio español de música instrumental se hace evidente en aquellas obras para *descantar* que se encuentran en las colecciones de música para vihuela de Narváez (1538), Valderrábano (1547) y Pisador (1552). Además de las diferencias sobre el *tenor* de *Conde Claros* para

---

<sup>5</sup> Sobre la presencia de estos temas en el repertorio instrumental internacional, véase FIORENTINO 2013, pp. 99-168.

<sup>6</sup> Probablemente tenían carácter didáctico las «cosas para discantar» que Venegas de Henestrosa quería publicar en el séptimo libro de su *Libro de cifra nueva* y que nunca vio la luz (VENEGAS DE HENESTROSA 1557, f. 1v: *Prólogo y argumento de este libro*).

*discantar* de Narváez (un juego de diferencias) y Valderrábano (dos juegos), tenemos la «música para discantar sobre un punto o consonancia que es un compás de atambor» del mismo Valderrábano y las «diferencias sobre las vacas para discantar» de Pisador<sup>7</sup>. Sabemos por las palabras de Salinas que *Conde Claros* era uno de los *tenores* más empleados por los músicos a la hora de *discantar* y por los comentarios de Bermudo que era un tema muy popular. Por lo que se refiere a *Guárdame las vacas*, la presencia de este tema y de su esquema armónico en casi todas las colecciones de música española del Renacimiento nos revela su popularidad (NARVÁEZ 1538, ff. [92v-94v] y [94v-96v]; MUDARRA 1546, ff. 17r-18r y 24r; Enrique DE VALDERRÁBANO 1547, ff. 96v-97r; PISADOR 1552, ff. 2v-4r; VENEGAS DE HENESTROSA 1557, ff. 65v-66v; CABEZÓN 1578, ff. 185r-186r, 197r-199r y 199r-200r); además Covarrubias, empleando una terminología propia del contrapunto improvisado, nos confirma que también *Guárdame las vacas* era muy empleado para improvisar «grandes diferencias de contrapunto y pasos forçados» (COVARRUBIAS 1611)<sup>8</sup>.

El *discante* «sobre el compás de atambor» tiene origen en las improvisaciones que hacían los tañedores de atambor, un instrumento de origen popular muy empleado durante procesiones, bodas, bailes y danzas, y que consistía en un salterio de tres o cuatro cuerdas afinadas por quintas y octavas que se solía llevar colgado al hombro (FIORENTINO 2014b). Los músicos percutían las cuerdas del *atambor* con un palillo sujetado por la mano derecha, mientras que con la izquierda tocaban una pequeña flauta. Se trata pues de tres temas muy relacionados con las tradiciones orales de la España renacentista y con la improvisación. Por tanto, aunque no sean improvisaciones ya que las tenemos por escrito, estas piezas pueden ser el resultado de un proceso de improvisación y, sobre todo, pueden constituir un modelo para aprender a

---

<sup>7</sup> NARVÁEZ 1538, ff. 87r-91r: «Veintidos diferencias de Conde Claros. Para discantar». VALDERRÁBANO 1547, ff. 97v-99v: «Diferencias sobre el tenor del conde claros [...] para discantar»; ID., ff. 99v-103r: «Otras [...] diferencias sobre el tenor del conde claros por otro tono [...] para discantar»; ID., ff. 103v-104v: «Esta música es para discantar sobre un punto o consonancia que es un compás que comúnmente se llama el atambor»; PISADOR 1552, ff. 2v-4v: «Diferencias sobre las vacas para discantar».

<sup>8</sup> «Vaca. [...] Es una cierta sonada entre músicos y sobre ella han hecho grandes diferencias de contrapunto y pasos forçados».

improvisar, es decir, para *descantar* sobre *tenores*, tal y como ocurre en el caso de las *recercadas* de Ortiz sobre los *tenores* italianos.

Imitando la tipología del repertorio de los tamborines, Valderrábano pone por escrito la «música para descantar sobre compás de atambor» para dos instrumentos: una vihuela, imitando el salterio, tiene que repetir el «compás de atambor», llamado también *canto llano*, hasta que la otra «acabe de descantar»; la segunda vihuela, imitando la improvisación de la flauta, lleva la melodía principal indicada como *discante* en la tablatura (Ej. 11):



Ej. 11. Compás de atambor, VALDERRÁBANO 1547, f. 103v.

El «compás de atambor» o *canto llano*, presenta una melodía de solamente tres notas en la voz aguda sobre un único acorde de fa mayor. Valderrábano escribe que esta música «es para discantar sobre un punto o consonancia»: al hablar de un solo punto (o nota) o de una consonancia, el autor se refiere respectivamente al bajo y al acorde del «compás de atambor». Este *canto llano* es por tanto análogo a aquellos «cantos llanos que en Italia comúnmente llaman tenores» descritos por Ortiz. El *canto llano*, o *tenor*, está constituido por una serie de consonancias, pero su esencia estructural se encuentra en el bajo de la consonancia. Por tanto, cuando un vihuelista “discantaba” sobre un *tenor* como el «compás de atambor», *Guárdame las vacas* o *Conde Claros*, lo hacía improvisando sobre la línea de bajo de un esquema armónico, es decir, realizando un contrapunto suelto sobre esta voz. Si el «compás de atambor» por su extrema sencillez podía constituir el recurso ideal para ejercitarse a *discantar*, también el *tenor* de *Conde Claros* de tres acordes (I-IV-V) y el de *Guárdame las vacas* de cinco acordes (III-VII-I-V-[I]) tenían que ser muy empleados por los músicos que aprendían a improvisar *por uso*. De hecho, la finalidad didáctica de las «diferencias para descantar» parece ser innegable en los dos juegos de Valderrábano sobre *Conde Claros*. Según las palabras del mismo Valderrábano, estas piezas no están concebidas como

composiciones autónomas e inamovibles, sino como un prontuario de fórmulas que cada vihuelista puede aprender y utilizar de manera totalmente libre para aprender a discantar sobre el *tenor* de *Conde Claros*.

Siguense las diferencias sobre el tenor del conde claros, estas primeras son del primero y segundo grado y adelante se hallarán para discantar cada diferencia del dicho conde claros se conocerá en una señal como esta .|. para que cada uno taña la diferencia que mejor el agradare (VALDERRÁBANO 1547, f. 97v).

Siguense otras diferentes diferencias sobre el tenor del conde claros por otro tono, adonde ay mas diferencias para discantar que en el passado. Las primeras diferencias hasta venir los redobles son del primero grado (VALDERRÁBANO 1547, f. 99v).

Estas fórmulas están agrupadas en ambos juegos según dos criterios: primero que todo de acuerdo con el nivel de mayor o menor dificultad («primer grado» o «segundo grado»), pero también según las características rítmicas, melódicas o técnicas (diferencias en primera posición, diferencias en posiciones avanzadas, diferencias de redobles, diferencias de consonancias, etc.). Pisador también advierte que entre sus diferencias sobre *Conde Claros* hay ciertas «para principiantes y para los que más saben», dejando abierta la posibilidad de elegir y combinar las diferencias según el nivel del vihuelista (PISADOR 1552, f. 1r). Valderrábano invita a cada vihuelista a que construya su propio juego de diferencias según el gusto personal, añadiendo así el elemento combinatorio al modelo de aprendizaje modelo-imitación propuesto en el tratado de Ortiz.

En el repertorio español para vihuela y tecla hay más diferencias sobre temas famosos como la pavana ternaria (conocido en Italia como *La cara cosa*) o la *Pavanilla* llamada también *pavana italiana*, que constituyen el resultado de las técnicas empleadas para *descantar* sobre tenores (FIORENTINO 2013, pp. 99-168). Sin embargo, solamente los temas más vinculados con las tradiciones orales y populares de España son utilizados en la elaboración de diferencias que sirven explícitamente «para discantar», así como Ortiz utiliza en su tratado, publicado en Italia, los *tenores* italianos, es decir, temas muy populares en ese país como modelos para aprender a improvisar recercadas.



Seguramente para *discantar* con soltura sobre cualquier tipo de *tenor* o *canto llano* era necesario haber adquirido unas técnicas y unos conocimientos que aparecen explicados solamente en un número limitado de tratados instrumentales y en ninguna colección específica de música para vihuela. Además, como hemos visto en el caso de los *discantes* de Cabezón o de las *recercadas* de Ortiz, las técnicas de *descantar* no se limitaban a la improvisación sobre *tenores* sino que podían implicar otros procesos de improvisación más complejos. Pero mientras puede ser prácticamente imposible aprender *por uso* o de oído a improvisar una fantasía, un contrapunto a tres voces sobre *cantus firmus* o una *quinta pars* sobre canto de órgano, es posible aprender *por uso* a glosar o a improvisar una melodía sobre una sencilla línea de bajo como la de *Conde Claros*, *Guárdame las Vacas* o la del «compás de atambor». Valderrábano nos confirma que tanto los vihuelistas en España, como los violistas en Italia, aprendían a discantar no sólo a través del estudio teórico, sino a través de la asimilación, práctica y reelaboración de modelos preexistentes.

## Conclusiones

En el siglo XVI, los intérpretes profesionales de música instrumental, además de saber glosar una o más voces de una composición, poseían competencias muy parecidas a las que tenían los cantores profesionales de la época, siendo capaces de improvisar *contrapunto suelto*, *contrapunto concertado* y *contrapunto sobre canto de órgano*. Para indicar el uso de estas técnicas aplicadas a la improvisación de diferencias (y también de fantasías, según Ortiz) sobre temas de música profana, se empleaba generalmente el verbo *discantar*. Por tanto, aunque las expresiones *discante* y *discantar* eran asociadas en algunas fuentes del siglo XVI a la improvisación vocal polifónica, los tañedores de instrumentos emplearon estos términos para indicar unas tipologías específicas de improvisación.

El *discantar* sobre un *tenor*, que constituye una variante del *discantar* sobre *canto llano*, era una de las modalidades más fáciles de improvisación instrumental. Los *tenores* eran versiones polifónicas (generalmente a cuatro

voces) de temas populares y muy sencillos, como *Conde Claros* o *Guárdame las vacas*; el músico tenía que realizar sus diferencias tomando como base solamente el bajo del *tenor* e improvisando sobre esta línea un contrapunto suelto. Por tanto, el improvisador podía tocar sus diferencias o recercadas sobre la versión del *tenor* a cuatro voces o sobre la línea de bajo; si el improvisador tocaba un instrumento polifónico no era necesaria la intervención de un segundo instrumento ya que el mismo músico podía tocar tanto el *discante* como el *tenor* (aunque reducido a la sola línea de bajo).

No debemos suponer que todos los tañedores de vihuela o de laúd eran capaces de *discantar* sobre un *tenor* aunque sencillo como el de *Conde Claros*. Bermudo describe en varias ocasiones su aversión hacia «el conde claros de Musica golpeada» y Salinas, aunque confirme que el *Conde Claros* era uno de los temas más conocidos, cantados y tocados de la época, afirma también que solamente los *optimi modulatores* solían emplear este *tenor ad discantandum*. Efectivamente, el estudio de las fuentes de música instrumental (tratados y colecciones de música) indica que solamente los *optimi modulatores* tenían los conocimientos teórico-prácticos para *discantar*, improvisar contrapunto o «tañer fantasía»; la mayoría de los músicos aprendía a improvisar *por uso* o de oído estudiando, asimilando y reelaborando los modelos musicales propuestos en las colecciones de música o en los tratados como el de Ortiz.

Seguramente eran *optimi modulatores* Mudarra, Valderrábano, Narváez, Venegas de Henestrosa; sin embargo, entre todos los ejemplos de *discantes* sobre *Conde Claros* que hubiera podido citar, Salinas mencionó una interpretación de Francesco da Milano de la cual no ha quedado ningún rastro en las fuentes musicales. Esto tiene sentido: la esencia del *discantar* no se halla en la escritura sino en la improvisación y en la interpretación en directo. Lo que queda en las fuentes escritas constituye el reflejo de la oralidad y el modelo a seguir para aprender: de la oralidad a la escritura y de la escritura a la oralidad.

#### **Fuentes impresas**

ARANDA 1535

ARANDA, Mateo (de): *Tractado de canto mensurable y contrapuncto* (Lisboa: German Galharde,1535).

- BERMUDO 1555 BERMUDO, Juan: *Declaración de instrumentos musicales* (Osuna, Juan de León, 1555).
- CABEZÓN 1578 CABEZÓN, Antonio (de): *Obras de música para tecla, arpa y vihuela recopiladas y puestas en cifra por Hernando de Cabezón su hijo* (Madrid: Francisco Sánchez, 1578).
- CANCIONERO DE ROMANCES 1550 *Cancionero de Romances* (Antwerp: Martín Nudo, 1550).
- COVARRUBIAS 1611 COVARRUBIAS, Sebastián (de): *Tesoro de la lengua castellana* (Madrid: Luis Sánchez, 1611).
- FUENLLANA 1554 FUENLLANA, Miguel (de): *Libro de música para vihuela, intitulado Orphénica Lyra* (Sevilla: Martín de Montesdoca, 1554).
- MUDARRA 1546 MUDARRA, Alonso: *Tres libros de música en cifra para vihuela* (Sevilla: Juan de León, 1546).
- NARVÁEZ 1538 NARVÁEZ, Luis (de): *Los seys libros del Delphín* (Valladolid: Diego Hernández de Córdoba, 1538).
- ORTIZ 1553 ORTIZ, Diego: *Trattado de glosas sobre clausulas y otros generos de puntos en la musica de violones* (Roma: Valerio y Luigi Dorico, 1553).
- ORTIZ 1553/i ORTIZ, Diego: *Glosse sopra le cadenze et altre sorte de punti in la musica del violone* (Roma: Valerio y Luigi Dorico, 1553).
- PISADOR 1552 PISADOR, Diego: *Libro de música para vihuela* (Salamanca: Diego Pisador, 1552).
- SALINAS 1577 SALINAS, Francisco: *De musica libri VII* (Salamanca: Mathias Gastius, 1577).
- SANTA MARÍA 1565 SANTA MARÍA, Tomás (de): *Arte de tañer fantasía, así para tecla como para vihuela* (Valladolid: Francisco Fernandez, 1565).
- VALDERRÁBANO 1547 VALDERRÁBANO, Enríquez (de): *Silva de Sirenas* (Valladolid: Francisco Fernández de Córdoba, 1547).
- VENEGAS DE HENESTROSA 1557 VENEGAS DE HENESTROSA, Luis: *Libro de cifra nueva* (Alcalá de Henares: Joan de Brocar, 1557).

#### Fuentes manuscritas

- E-AGP, MS legajo 137 El Escorial, Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, AGP, MS legajo 137, “Libro de costumbres”.
- E-E c-III-23 El Escorial, Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, E-E c-III-23 (*Tratado de canto llano, contrapunto y de canto de órgano*, Sevilla, 1480); copia manuscrita conservada en Madrid, Biblioteca Nacional de España, M/1282.

Madrid Ms II-1335

Madrid, Real Biblioteca del Palacio Real, MS II-1335, "Cancionero Musical de Palacio".

### **Bibliografía**

APFEL 1975

APFEL, Ernst: "Zur Folia und zu anderen Ostinato-Modellen", *Die Musikforschung* 28 (1975), pp. 291-296.

ARMISTEAD-SILVERMAN-KATZ 2008

ARMISTEAD, Samuel, SILVERMAN, Joseph y KATZ, Israel: *Judeo-Spanish Ballads from Oral Tradition. III Carolingian Ballads (2): Conde Claros* (Newark: Juan de la Cuesta, 2008).

CROCKER 1962

CROCKER, Richard: "Discant, Counterpoint, and Harmony", *Journal of the American Musicological Society* 15/1 (1962), pp. 1-21.

ESSES 1992

ESSES, Maurice: *Dance and instrumental diferencias in Spain during the 17th and 18th centuries*, 3 vols. (Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1992), vol. 1, pp. 569-586.

FIorentino 2013

FIorentino, Giuseppe: «Folía». *El origen de los esquemas armónicos entre tradición escrita y transmisión oral* (Kassel: Reichenberger, 2013).

FIorentino 2014a

FIorentino, Giuseppe: "Canto llano, canto de órgano y contrapunto improvisado: el currículo de un músico profesional en la España del Renacimiento", en Amalia García Pérez y Paloma Otaola González (eds.), *Francisco Salinas. Música, teoría y matemática en el Renacimiento*, (Salamanca: Editorial de la Universidad de Salamanca, 2014), pp. 147-160.

FIorentino 2014b

FIorentino, Giuseppe: "Tra festa e liturgia: le musiche della Nazione Spagnola in piazza Navona nel Cinque e Seicento", en Jean François Bernard (ed.), *Du stade de Domitien à l'actuelle piazza Navona, genèse d'un quartier de Rome*, Collection de l'École Française de Rome, 493 (Roma: École Française de Rome, 2014), pp. 727-729.

FIorentino 2015

FIorentino, Giuseppe: "Unwritten music and oral traditions at the Time of Ferdinand and Isabel", en Tess Knighton (ed.), *A Companion to Music in the Time of Ferdinand and Isabel* (Leiden: Brill, 2015), en prensa.

GOMBOSI 1934

GOMBOSI, Otto: "Italia patria del basso ostinato", *Rassegna Musicale* 7 (1934), pp. 14-25.

KASTNER 1981

KASTNER, Macario Santiago: "Sobre las diferencias de Antonio de Cabezón contenidas en las *Obras de 1578*", *Revista de Musicología* 4/2 (1981), pp. 213-235.

LAWRENCE 2011

LAWRENCE, Deborah: "Spain's Conde Claros: from Popular Song to Harmonic Formula",

- LEÓN TELLO 1962 *Journal of Musicological Research* 30/1 (2011), pp. 46-65.  
LEÓN TELLO, Francisco José: *Estudios de historia de la teoría musical*, (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1962).
- NOONE 1998 NOONE, Michael: *Music and musicians in the Escorial liturgy under the Habsburgs, 1563–1700* (Rochester: Rochester University Press, 1998).
- OTAOLA GONZÁLEZ 2000 OTAOLA GONZÁLEZ, Paloma: *Tradición y modernidad en los escritos musicales de Juan Bermudo, del Libro primero, 1549 a la Declaración de instrumentos musicales, 1555* (Kassel: Reichenberger, 2000).
- POPE 1953 POPE, Isabel: “Notas sobre la melodía del Conde Claros”, *Nueva Revista de Filología Hispánica* 3/4 (1953), pp. 395-402.
- REESE 1965 REESE, Gustave: “The repertoire of Book II of Ortiz’s Tratado”, en Gustave Reese y Rose Brandel (eds.), *The Commonwealth of Music, in honor of Curt Sachs*, (Nueva York: The Free Press, 1965), pp. 201-207.
- RODRÍGUEZ MOÑINO 1969 RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio: *La Silva de Romances de Barcelona, 1561. Contribución al estudio bibliográfico del romancero español en el siglo XVI* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1969).
- ROIG-FRANCOLÍ 1995 ROIG-FRANCOLÍ, Miguel Ángel: “Playing in consonances. A Spanish Renaissance technique of chordal improvisation”, *Early Music* 23/3 (1995), pp. 461-471.
- RUBIO 1981 RUBIO, Samuel: “La consonancia (acordes) en el «Arte de Tañer Fantasia» de Fray Tomás de Santa María”, *Revista de Musicología* 4 (1981), pp. 5-40.

### Giuseppe FIORENTINO

Doctor en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad de Granada, ha estudiado Historia de la Música en la Università degli Studi di Pisa, Guitarra Clásica en el Conservatorio Mascagni de Livorno y en la Universidad Mozarteum de Salzburgo. Se dedica principalmente al estudio de la música renacentista y barroca, de sus procesos compositivos y de improvisación, así como de las relaciones musicales entre Italia y España. En 2013 la editorial alemana Reichenberger ha publicado su libro «Folía»: el origen de los esquemas armónicos entre tradición oral y transmisión escrita. Ha publicado artículos en libros colectivos y en revistas internacionales como Studi Musicali, Revista de Musicología y Early Music. Actualmente es docente y director del Aula de Música en la Universidad de Cantabria (Santander, España) e imparte la asignatura Análisis de la música del Renacimiento en el Máster en Patrimonio Musical organizado por la Universidad de Granada. Además, se dedica al estudio y a la interpretación de la música renacentista para cuerdas pulsadas.