

ARMONÍA MODAL EN JUAN DEL ENCINA. EL «MODO DE MI» DE LA CANCIÓN POLIFÓNICA COMO MODELO

Salvador Valenzuela Lavado

Doctor en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad de Granada
Docente en el Conservatorio Profesional de Música El Ejido

Resumen:

Este artículo se enmarca en un amplio trabajo de investigación centrado en el *modo de Mi* de la música popular española, andaluza y flamenca. Nuestro enfoque inicial parte de una idea de *armonía modal*¹ basada en músicas urbanas actuales. Ahora bien, dicho término lo hemos adoptado para transitar por distintos repertorios históricos en la búsqueda de sonoridades frigias. La adecuación de este enfoque al repertorio de música vocal profana de Juan del Encina requiere conjugar los conocimientos contenidos en los tratados teóricos españoles del Renacimiento con las evidencias de las fuentes prácticas del momento². El *modo de Mi* es el sistema modal más tipificado de la canción popular española³ y será utilizado como herramienta analítica. Nos proponemos examinar la perspectiva/dimensión de lo vertical y la horizontal (armonía modal) en la escritura musical del músico salmantino.

Palabras clave:

Juan del Encina. Armonía modal. Música vocal profana española. Modo de Mi.

MODAL HARMONY IN JUAN DEL ENCINA. THE «MI MODE» OF THE POLYPHONIC SONG AS MODEL

Abstract:

This article is part of an extensive research work focused on the Mi mode of Spanish, Andalusian and Flamenco popular music. Our initial approach starts from an idea of modal

¹ MANUEL, Peter. «Modal Harmony in Andalusian, Eastern European, and Turkish syncretic Musics». *Yearbook for Traditional Music*. 1989, pp. 70-93. Traduc./comentarios: M. Ángel Berlanga.

² DEL PUERTO, Diego. *Portus Musice*. Madrid. *Joyas bibliográficas, viejos libros de música*, 5, 1976. Facsímil de la primera edición: Salamanca, 1504. DURÁN, Domingo Marcos. *Sumula de canto de órgano, contrapunto y composición vocal y instrumental, pratica y speculativa*. Salamanca (Juan Gyseer, ca. 1503). <<http://bdh.bne.es>> (Último acceso 26-12-2015).

³ DONOSTIA, José Antonio de. «El modo de Mi en la canción popular española. Notas breves para un estudio». Barcelona: *Anuario Musical*. CSIC, 1946. - Vols. vol. 1. pp. 153-179.

harmony based on contemporary urban music. Now, we have adopted this term to go through different historical repertoires in the search for Phrygian sonorities. The appropriateness of this approach to Juan del Encina repertoire of vocal music demands that the knowledge contained in the Spanish Renaissance treatises be combined with the evidence of the practical sources of the moment. *Mi mode* is the most typified modal system of Spanish popular song and we use it as an analytical tool. We propose to examine the perspective/dimension of the vertical and the horizontal (modal harmony) in the musical writing of the musician from Salamanca.

Keywords:

Juan del Encina. Modal Harmony. Spanish profane vocal music. *Mi mode*.

Valenzuela Lavado, Salvador. "Armonía modal en Juan del Encina. El «modo de Mi» de la canción polifónica". *Música Oral del Sur*, n. 15, pp. 11-38, 2018, ISSN 1138-857

Fecha de recepción: 30-6-2016 Fecha de aceptación: 28-10-2016

LA CUESTIÓN

Peter Manuel⁴ usó el término «armonía modal» para definir aquellas sonoridades verticales que son la expresión de una concepción modal, es decir, el elemento armónico se somete de algún modo al elemento melódico. Aunque este autor aplicó dicho enfoque a músicas urbanas actuales de tipo tradicional —principalmente el Sur de España, el Este de Europa y el Noroeste del Mediterráneo—, decidimos ampliarlo a otros repertorios históricos de raíz popular y española.

Desde la perspectiva actual, la dualidad del término *armonía modal* implica dos amplios aspectos del *hecho* musical: verticalidad y horizontalidad. Esta idea es lo suficientemente amplia como para abarcar distintas épocas, repertorios, texturas, géneros, etc. Así, encontramos *armonía modal* contrapuntística, homorrítmica u homofónica, melodía acompañada, u otras. La adaptación de este enfoque general a repertorios históricos concretos requiere también conjugar elementos metodológicos apropiados según el repertorio a examinar.

Primero. Como aproximación al elemento polifónico del repertorio de música vocal profana de Juan del Encina, examinaremos distintos tratados teóricos del Renacimiento español para acercarnos al ambiente musical del músico salmantino.

Segundo. Como aproximación a criterios de análisis modal del repertorio de música vocal profana de Juan del Encina, usaremos las teorías que sobre el *modo de Mi* de la música

⁴ MANUEL, P. «Modal Harmony in Andalusian...», 1989, p. 70

popular española hiciera José Antonio de Donostia (1946). Justificamos este criterio de análisis —de músicas tradicionales actuales aplicado a piezas profanas renacentistas—, sobre todo, con el hecho de que el diseño moderno del *modo de Mi* condensa gran número de variantes históricas.

En efecto, el estudio de Donostia presenta gran número de variantes y variedad de comportamientos. Desde Donostia, el *modo de Mi* queda establecido en dos vertientes: la primera aparece en “estado puro” —ascendentes y descendentes— y la segunda con alteraciones —móviles y fijas—. Una de las ideas principales que definen este sistema modal es el uso de la *sensible modal descendente* de la gama: «Dentro del marco de estas fórmulas o esquemas se desarrollan las melodías: la que permanece invariable (en un sentido amplio) es la fórmula cadencial con que finalizan»⁵. No pretendemos realizar aquí un estudio exhaustivo de este sistema modal, de ello nos ocupamos abundantemente en nuestra investigación: Armonía modal, modo de Mi y flamenco⁶. No obstante, en el siguiente gráfico mostramos seis de las más de treinta variantes que hemos podido extraer del estudio de Donostia y en correspondencia con las 5 piezas de Juan del Encina que hemos elegido para este artículo —en la transcripción de Miguel Querol⁷—, y que son: 1) *Revelose mi cuidado*. 2) *Triste España sin ventura*. 3) *Romerico, tú que vienes*. 4) *Amor con fortuna*. 5) *Los suspiros no sosiegan*. En la parte final apuntaremos algunos elementos configurativos (cadencias, ámbito melódico, funciones de ciertas notas características, notas de atracción y alteraciones).

⁵ DONOSTIA, J. A. «El modo de Mi en la canción popular española...», 1946, p. 161.

⁶ VALENZUELA LAVADO, Salvador: *Armonía modal, modo de Mi y flamenco..., Aproximación al “Modo de Mi armónico” como Sistema Musical de Tradición Hispana*. Universidad de Granada [Tesis doctoral], Director: Dr Miguel Ángel Berlanga Fernández, 2016.

⁷ QUEROL GAVALDÁ, Miguel. *La Música Española en torno a 1492. Volumen I. Antología polifónica práctica de la época de los Reyes Católicos*. Diputación Provincial de Granada. 1992.

<p><i>A la quinta superior</i></p> <p>05</p> 	<p><i>La ley de atracción es variable, sin justificación</i></p> <p>25</p> 
<p><i>Octava completa (la-mi-la)</i></p> <p>10</p> 	<p><i>3ª alterada por salto</i></p> <p>27</p> 
<p><i>Pentacordio inferior</i></p> <p>11</p> 	<p><i>Alteración de la 6ª (Extremadura)</i></p> <p>28</p> 

Gráfico 1. *Modo de Mi*. Algunas variantes melódicas (Donostia, 1946).

De los estudios musicológicos más completos que abordan la obra musical de Juan del Encina —uno de los músicos más destacados que aparecen en el Cancionero Musical de Palacio—, aparece publicado por R. O Jones y Carolyn R. Lee⁸, estudio dedicado a la poesía, formas musicales, modos, fuentes musicales, interpretación y transcripción musical de todas las piezas (61) atribuidas a este autor. De este trabajo hemos tomado las pautas para clasificar cronológicamente las piezas seleccionadas según el orden de aparición en distintos Cancioneros.

Otro excelente estudio dedicado a la música y estilo de Juan del Encina es el que Juan José Rey Marcos ha escrito como introducción al álbum discográfico *La obra completa de Juan del Encina*⁹. En el texto, Juan José Rey relaciona una técnica del tratado *Portus Musice* de

⁸ JONES, R. O. & LEE, CAROLYN R. *Juan del Encina. Poesía Lírica y Cancionero Musical*. Madrid, Editorial Castalia, 1990.

⁹ REY MARCOS, Juan José. «La obra musical completa de Juan del Encina. Estudio musicológico», *La obra completa de Juan del Encina*, [álbum discográfico], Madrid. Servicio de publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia. D. L., 1981.

Diego del Puerto (1504) con la escritura de Juan del Encina: «uno de los recursos preferidos por nuestro autor al conjuntar las voces es hacer caminar el Bajo de forma paralela al Tiple a distancia de décimas»¹⁰. Nos ocuparemos más adelante de este detalle, desde dos aspectos: desde el entorno teórico más cercano al músico salmantino y a través del análisis musical de las piezas que hemos seleccionado.

En cuanto a la producción teórica hispánica de finales del siglo XV y principios del XVI, han ido apareciendo recientemente distintas tesis doctorales que abordan esta temática desde distintas perspectivas, ya sea directa o indirectamente.

Macías Peraza¹¹ realiza una investigación centrada en la temática de las especies, reglas, tipos de contrapunto y disposición de las voces e imitaciones, ofreciendo una amplia perspectiva de la tratadística del Renacimiento hispano (1482-1613). En su análisis comparativo de tratados españoles, Macías afirma de que existe una tendencia general hispana a las disposiciones cerradas de las voces y a la preferencia de estructuras armónicas de 3ª, 5ª y 8ª si se trata de escritura a cuatro voces¹².

Una investigación de Galán Gómez¹³, aborda la tratadística hispánica tomando como modelo la *Sumula canto de órgano* de Marcos Durán. Galán profundiza en una práctica polifónica hispana de carácter local en describir mediante *tablas* los intervalos consonantes: «Estas relaciones de consonancias tienen un papel destacado en la producción teórica a finales del siglo XV, y se relacionan con una práctica particular tal cual es el contrapunto improvisado sobre un canto dado»¹⁴ —haremos mención a este tipo de práctica improvisada aunque entendemos que es un tema que desborda este artículo al centrarse en la música escrita—. Además, este autor aporta una edición crítica de la *Sumula de canto de órgano* de Marcos Durán y una edición provisional preliminar del tratado musical de Pedro de Osma (sección en castellano), fechable entre 1447 y 1467, conservado en el código VIII.C.19 de la Biblioteca Nacional de Nápoles¹⁵. Galán considera una mayor implantación de sonoridades verticales consonantes en el contexto español que en el europeo:

¹⁰ *Ibid.*, Cap. IV: Contrapunto y polifonía.

¹¹ MACÍAS, R. *El lenguaje contrapuntístico de Francisco de Peñalosa...*, 2013, p. 8.

¹² *Ibid.*, p., 61.

¹³ GALÁN GÓMEZ, Santiago. *La teoría del canto de órgano y contrapunto en el Renacimiento español: La Sumula de canto de órgano de Domingo Marcos Durán como modelo*. Universitat Autònoma de Barcelona. Facultad de Filosofía y Letras. Departamento de Arte y Musicología. [Tesis Doctoral] Directora: Maricarmen Gómez Muntané, 2014. <<http://www.tdx.cat/handle/10803/284900>> [Archivo descargado el 09-04-2016].

¹⁴ GALÁN G, Santiago. *La teoría del canto de órgano y contrapunto en el Renacimiento español...*, 2014, p. 193.

¹⁵ *Ibid.*, p., 421.

Véase el tratado de Pedro de Osma, de hacia 1447-1467: «E quando el canto eclesiástico procede por bozes diversas cantadas iuntamente con sí como es en el contrapunto, [...]. Ca es cierto que en el contrapunto eclesiástico es havido por buena la tercera, sexta y dízima, [...]»¹⁶.

Incidiremos pues en estas *tablas de intervalos consonantes* para contextualizar el estilo de escritura más característico de Juan del Encina y también contribuiremos a este enfoque — de sonoridades verticales— con aportaciones y matizaciones. Trazaremos en primer lugar una línea de transmisión teórica partiendo de reglas contrapuntísticas internacionales recogidas y publicadas en Italia por Johannes Tinctoris¹⁷ y Bartolomé Ramos de Pareja¹⁸ y su recepción inmediatamente posterior por parte de teóricos españoles. En segundo lugar confrontaremos esas reglas y sistemas polifónicos con el *estilo* más característico de Juan del Encina.

Respecto del análisis musical, además del análisis modal ya mencionado, usaremos terminología actualizada/moderna para mayor comprensión del mismo. En primer lugar haremos uso del *cifrado armónico* de los acordes, identificando simplemente los acordes de 5ª y de 6ª. En segundo lugar identificaremos en algunos casos la *nota fundamental* del acorde.

EL ESTILO MUSICAL DE JUAN DEL ENCINA

A partir de finales del s. XV, se generalizaron algunas piezas armonizadas de inspiración popular en España. Se conocían y practicaban las obras polifónicas de compositores europeos, pero al mismo tiempo surgía un repertorio nacional de música vocal profana de composición polifónica¹⁹. Ambas tendencias pueden verse reflejadas en el *Cancionero Musical de Palacio* (CMP)²⁰ «copiado a fines del siglo XV y principios del XVI, no de un solo tirón ni por una sola mano».

Casi todo el repertorio vocal profano se concentra en cinco colecciones: tres manuscritas y dos impresas. Citadas por orden cronológico discurren así: Cancionero de la Colombina; Cancionero de Palacio; Cancionero de Uppsala; Recopilación de sonetos y villancicos a 4 y a

¹⁶ En: GALÁN G, Santiago. La teoría del canto de órgano y contrapunto en el Renacimiento español..., 2014, p., 424.

¹⁷ WOODLEY, Ronald; J., DEAN, Jeffrey, & LEWIS, David (2014): «Johannes Tinctoris. Complete Theoretical Works». Early Music Theory. Página Web. <<http://www.earlymusictheory/tinctoris>> [consulta 26-12-2015].

¹⁸ MORALES, José Luis. *Música Práctica*. Autor: Ramos de Pareja Bartolomé. Bolonia. 1482, Ed. Alpuerto. Traducción: José Luis Morales. Introducción: Enrique Sánchez Pedrote. Revisión: Rodrigo de Zayas. Sevilla. Colección Opera Omnia. 1977.

¹⁹ QUEROL, M. *La Música Española en torno a 1492*. Vol. I., 1992, Cap., Introductorio.

²⁰ RUBIO, S. *Historia de la Música Española, II...*, 2004, p., 89.

5, de Juan Vázquez, y Cancionero de la Casa de Medinaceli; sus nombres denotan las bibliotecas donde se guardan²¹.

En el CMP aparecen un grupo de 50-65 piezas a tres y cuatro voces en estilo homofónico u homorrítmico con preeminencia de la melodía superior. Estas piezas «pueden considerarse como representativas de la escuela española y llaman la atención por su simplicidad, gracia y brevedad, siendo su contrapunto vertical y emanando un cierto sabor hispano y, a veces, popular»²². José Rey²³ identificó dos estilos en Juan del Encina:

Cabe distinguir en Encina dos estilos en la conjunción de las voces: uno ligado a modelos arcaicos en el que las voces se mueven bastante independientemente, evidenciando una escritura sucesiva de las mismas (Tenor, Tiple, Contra Baja, Contra Alta). [...] El otro estilo, más moderno en principio, viene marcado por el predominio de la voz superior sobre las otras, que se limitan a acompañar nota por nota, sin apenas adornos, a la primera²⁴.

El estilo homofónico es el más representativo de Juan del Encina, aunque a veces hace uso de breves inicios imitativos en algunas de sus piezas. Por otro lado, Rey estableció un paralelismo entre el estilo contrapuntístico de Juan del Encina y el tratado *Portus Musiche* de Diego del Puerto: «uno de los recursos preferidos por nuestro autor al conjuntar las voces es hacer caminar el Bajo de forma paralela al Tiple a distancia de décimas»²⁵. En efecto, este dato es usado por Diego del Puerto de la siguiente forma: «decenar la contrabaxa con el tiple en algunos dulces passos»²⁶; tendremos ocasión de examinarlo más adelante.

LA POLIFONÍA EUROPEA Y ESPAÑOLA

A lo largo del siglo XV se desarrolló un nuevo tipo de composición simultánea de las voces que convivía al lado de una concepción sucesiva de las mismas²⁷, de tal modo que formaban un todo armónico en vez de melodías independientes. En este contexto es cuando aparecen en España piezas de cierto influjo «popular», armonizadas en estilo homofónico u homorrítmico. Para entender el surgimiento de este tipo de *polifonía vertical* hemos de remontarnos al menos hacia la segunda mitad del siglo XV a través de distintos teóricos influyentes de ámbito europeo y español.

²¹ *Ibid.*, p., 89.

²² QUEROL, M. *La Música Española en torno a 1492*. Vol. I., 1992, Cap., Introductorio.

²³ REY, J. J. *La obra musical de Juan del Encina...*, 1981, Cap. 1V: Contrapunto y polifonía.

²⁴ *Ibid.*, Cap. 1V: Contrapunto y polifonía.

²⁵ *Ibid.*, Cap. 1V: Contrapunto y polifonía.

²⁶ DEL PUERTO, D. *Portus Musice., Op. cit.*, p. 20.

²⁷ BLACKBURN, Bonnie J. «On Compositional Process in the Fifteenth Century» *Journal of the American Musicological Society*. Vol. 40 N° 2, Summer, 1987, p. 211.

En la Corona de Aragón, Alfonso V el Magnánimo representó el enlace de su Castilla natal y el humanismo renacentista italiano. Bajo su gobierno, el reino de Aragón aparecía como el más activo y vital del territorio ibérico, culminando con la conquista y anexión a la Corona aragonesa del reino de Nápoles. Su hijo natural Ferrante I heredó el reino de Nápoles en 1458 y su hermano Juan II los estados aragoneses, aunque tuvo que enfrentar varios episodios, como el intento de reconquista de los barones napolitanos abanderado por Juan de Anjou, o sufrir la derrota en la batalla de Sarno en 1460 y salvado por milicias asalariadas; en 1464 logró restablecer su autoridad en el reino gracias a las alianzas con el papado y la nobleza. Instalado ya en Nápoles y separado ya el reino de la Corona de Aragón, Ferrante cambió la composición de su capilla musical que se vio enriquecida con algunos de los compositores, cantores y teóricos franco-flamencos más importantes del momento, como Johannes Tinctoris²⁸.

En su *Liber de Arte Contrapuncti*, Johannes Tinctoris, entendía el uso del concepto de *contrapunctus* —nota contra nota— como una mezcla moderada y razonada de intervalos musicales mediante sonidos *concordantes* y sonidos *discordantes* —consonancia y disonancia—²⁹.

También distinguía Tinctoris dos tipos de polifonía: *cantare super librum* y *res facta*. Según B. Blackburn, la primera designa la técnica de añadir una o varias voces a un canto dado (religioso o profano). Como dice Tinctoris, el contrapunto puede ser cantado o improvisado. La expresión *res facta*, por el contrario, sólo puede hacerse por *escrito*, distinta a la del contrapunto, en la que todas las voces se construyen al mismo tiempo en relación unas con otras, según las reglas de las consonancias³⁰. Por ejemplo, en la polifonía compuesta (*res facta*) Tinctoris admitía el intervalo de cuarta (disonancia) si era apoyada por una quinta y una tercera³¹.

Por otra parte, en la tratadística hispana de segunda mitad del siglo XV convivían dos modelos en cuanto a identificación de los intervalos musicales. Uno mediante el *gamut*, que trata de los 22 intervalos practicables en las distintas *vozes* identificables por las sílabas de solmisación. El segundo modelo identificaba la misma serie del *gamut* mediante intervalos numéricos. Algo parecido ocurría con las descripciones polifónicas —sonidos verticales o acordes—, que se ejemplificaban mediante *tablas* más o menos descriptivas, pero también mediante textos, como en el tratado de *Música Práctica* de Ramos de Pareja (1482), en la *Sumula* de Domingo Marcos Durán (1503) o en *Portus Musice* de Diego del Puerto (1504).

²⁸ GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen. *Historia de la Música en España e Hispano América. De los Reyes Católicos a Felipe II*. Madrid. Fondo de Cultura Económica, 2012, p. 331 y ss.

²⁹ WOODLEY, Ronald; J., DEAN, Jeffrey, & LEWIS, David (2014): «Johannes Tinctoris. Complete Theoretical Works», I.i.1-7.

³⁰ BLACKBURN, B. J. «On Compositional Process ...», 1987, p. 266.

³¹ WOODLEY, Ronald; J., DEAN, Jeffrey, & LEWIS, David (2014): «Johannes Tinctoris. Complete Theoretical Works», I.v.11.

Recientemente ha salido a la luz una colección de tablas manuscritas con combinaciones a tres y cuatro voces en hojas añadidas a un ejemplar del tratado de *Practica Musice* de Franchino Gafurio, editado en Brujas en 1497 y conservado en la Biblioteca de la Universidad de Salamanca (incunable BG – I. 155), encabezadas a nombre de «Joannes vrred» (Juan de Urrede). Un ejemplar salió a la luz en 2008, y sólo recientemente ha sido publicada una descripción somera de su contenido³². En España ya existía cierta tradición polifónica, asociada, en algunos casos, al término *contrapunto improvisado*, y, en otros, a *canto de órgano*, y sin mención al término *res facta* de Tinctoris, que sepamos.

En el tratado de Pedro de Osma³³ (fecha entre 1447 y 1467) ya se admitían los siguientes intervalos en voces polifónicas: «E quando el canto eclesiástico procede por bozes diversas cantadas juntamente con sí, como es el contrapunto [...] es habido por buena la tercera, sexta e décima»³⁴. Unos años después Ramos de Pareja distinguía la *armonía* como mezcla de voces que oímos en la música por medio del razonamiento de las consonancias. La *armonía* a que se refiere Ramos se plasma en las sonoridades acordales que derivan de las tablas presentes en su tratado³⁵.

Se tiene noticia de la presencia de Ramos en Salamanca solo por las referencias en su tratado y por alguna noticia posterior de su discípulo Giovanni Spataro³⁶ y no queda claro si Ramos ocupó la cátedra de música en Salamanca (¿1460-1464?) «Dice haber enseñado a Boecio en la cátedra de Salamanca sin que exista otros datos al respecto que los que él aporta»³⁷. Además, entre los años 1482-84 aparece ejerciendo la docencia privada de la misma disciplina en Bolonia. Este autor puso en entredicho el viejo sistema hexacordal ofreciendo un nuevo sistema de solmización basado en el sistema octacordal, delimitando la octava —diapasón— como nueva ordenación de los intervalos, en lo que podemos denominar como *sistema de octavas*.

³² T. Knighton, «Gaffurius, Urrede and Studyng Music at Salamanca University Around 1500», pp. 11-36. En: GALÁN G, Santiago. *La teoría del canto de órgano y contrapunto en el Renacimiento español...*, 2014, p. 193.

³³ Galán Gómez presenta en su investigación el tratado de musical en castellano de Pedro de Osma (fecha entre 1447 y 1467) conservado en el código VIII.C.19 de la Biblioteca Nacional de Nápoles. GALÁN G, Santiago. *La teoría del canto de órgano y contrapunto en el Renacimiento español...*, 2014, p. 421.

³⁴ *Ibid.*, p. 424.

³⁵ *Ibid.*, p. 133.

³⁶ GALÁN GÓMEZ, Santiago. *El tratado musical de Pedro Martínez de Osma...*, 2017, p. 114.

³⁷ GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen. *Historia de la Música en España e Hispano América. De los Reyes Católicos a Felipe II*. Madrid. Fondo de Cultura Económica. 2012, p. 127.

ALGUNAS REGLAS GENERALES SOBRE EL CONTRAPUNTO

Las pautas teóricas que presentaremos a continuación nos servirán posteriormente para evaluarlas y contrastarlas en la selección de piezas de Juan del Encina del siguiente capítulo.

De las ocho famosas reglas de contrapunto recogidas por Tinctoris vamos a acudir tan sólo a dos de ellas, extraídas de su tercer libro capítulo primero³⁸.

La primera regla es aquella que postula que se ha de comenzar y terminar en consonancia perfecta. La segunda regla hace referencia a la necesidad de evitar las quintas y octavas paralelas que, sin embargo, pueden introducirse series de terceras y de sextas³⁹. Ramos de Pareja también las recoge: 1) Se ha de empezar y terminar en especie perfecta o en unísono. 2) No se pueden hacer dos seguidas iguales ni unísonos. 3) Pueden darse dos o más imperfectas una tras otra⁴⁰.

En la primera generación de tratadistas hispanos, probablemente conocedores de las teorías de Tinctoris y Ramos⁴¹, aparecen breves tratados de carácter didáctico vinculados con la enseñanza en las universidades⁴². Estos tratados retoman y añaden distintos matices a las dos reglas anteriormente mencionadas. Marcos Durán, en su apartado *De las reglas universales para todos los contrapuntos* definirá así la primera regla: «Has de comenzar y acabar contrapuntando solo en especie perfecta»⁴³. La segunda, que trata sobre la prohibición de quintas paralelas, aparece con dos excepciones interesantes: «*Item* no darás dos especies perfectas semejantes *immediate* una tras otra, salvo en síncope, o mediante pausa entre perfecta y perfecta semejantes»⁴⁴.

Diego del Puerto será más escueto y dirá lo siguiente: «hase de guardar en la progression del canto de echar especies perfectas semejantes una empos de otra»⁴⁵.

³⁸ FORNER, J. & WILBRANDT, J. *Contrapunto creativo*. Barcelona. Ed., Idea Book. Colección Idea Música, 2003, p. 25.

³⁹ *Ibid.*, p. 25.

⁴⁰ MORALES, J. L. *Música Práctica*, pp. 83-84; MACÍAS, R. *El lenguaje contrapuntístico de Francisco de Peñalosa...*, 2013, p. 42 y ss.

⁴¹ Ejemplificaban sus teorías comúnmente a una escritura a dos voces, nota contra nota o punto contra punto, de donde *contra-punctis*.

⁴² Guillermo del Podio *Ars Musicorum*, Valencia 1495. Domingo Marcos Durán *Sumula de canto de órgano, contrapunto, y composición vocal practica y especulativa*, Salamanca (ca. 1502/1507). Diego del Puerto *Portus Musice*, Salamanca, 1504. Gonzalo Martínez de Bizcargui *Arte de canto llano y contrapunto y canto de órgano con proporciones y modos*, Zaragoza, ca. 1508/1511. Francisco Tovar *Libro de Música Practica*, Barcelona, 1510. Mateo de Aranda *Tractado de canto mensurable*, Lisboa, 1535.

⁴³ DURÁN, D. M. *Sumula de canto de órgano...*, 1503, Cap. iiiii.

⁴⁴ *Ibid.*, Cap. iiiii.

⁴⁵ DEL PUERTO, D. *Portus Musice*, p. 20. Más adelante veremos cómo Del Puerto usará algo semejante a la segunda de las excepciones de Durán, “mediante pausa”.

Así mismo, aparecen otras excepciones a las reglas. Tinctoris admitía una excepción a la primera regla respecto a determinadas *canciones*, en las cuales era habitual comenzar en consonancia imperfecta⁴⁶. Marcos Durán también recoge esta excepción y la extiende para más voces polifónicas: «E si hay dos contrapuntantes o más no se guarde esta regla»⁴⁷.

Respecto a las terceras y sextas consecutivas (denominadas genéricamente como especies imperfectas), Tinctoris ya las había mencionado en su segunda regla. Ramos también las contemplaba. Marcos Durán dirá con ligeras matizaciones lo siguiente: «De las especies imperfectas puedes dar dos o tres o más que sean semejantes o diversas, acudiéndole con sus perfectas más propinuas»⁴⁸. Del Puerto utilizará el verbo «decenar» para las décimas consecutivas (3ª compuestas) en referencia a dos voces específicas: «decenar la contrabaxa con el tiple en algunos dulces passos»⁴⁹.

Hasta aquí la exposición de estas reglas generales y sus matizaciones en la producción teórica española que usaremos para verificarlas más adelante con el estilo de Juan del Encina. Veamos brevemente la reglamentación de la polifonía a 3 y a 4 voces en el entorno teórico de este compositor.

SISTEMAS DE ORGANIZACIÓN POLIFÓNICOS

Johannes Tinctoris, en su *Liber de Arte Contrapuncti*⁵⁰ recoge 22 concordancias adaptadas a las tesituras de las voces según la práctica de compositores y cantantes de su época. Reconoce Tinctoris que tal número parece oponerse a otra práctica en uso por los maestros del arte musical en representar sólo cuatro concordancias, a saber: la tercera, la quinta, la sexta y la octava, más todos aquellos sonidos afines por encima de las repeticiones de la octava⁵¹. Precisamente, Ramos de Pareja es de esta opinión:

⁴⁶ SEAY, A. *Johannes Tinctoris (1435-1511)...*, 1961, p. 132. Comenta Tinctoris al respecto —tercer libro capítulo primero—, que todos los ejemplos de su libro son ejemplificados mediante consonancia perfecta para mayor claridad. Nos llama la atención que la excepción de esta regla se encuentre ejemplificada mediante una *canción* profana a 2 voces (*J'aime qui m'aime*).

⁴⁷ DURÁN, D. M. *Sumula de canto de órgano...*, 1503, cap. iiiii.

⁴⁸ *Ibid.*, cap. iiiii.

⁴⁹ DEL PUERTO, D. *Portus Musice, Op. cit.*, p. 20.

⁵⁰ WOODLEY, Ronald; J., DEAN, Jeffrey, & LEWIS, David (2014): «Johannes Tinctoris. Complete Theoretical Works», I.ii.15. En esta lista se incluye el *unísono*, *semiditono*, *ditono* (la tercera mayor y menor), *diatessarón* (cuarta), *diapente* (quinta), *diapente más semitono* (sexta menor), *diapente más tono* (sexta mayor), *diapasón* (octava), *semiditono encima del diapasón*, *ditono encima del diapasón*, etc. Y así hasta abarcar tres diapasones. Aquí Tinctoris explora todo el abanico de intervalos simples y compuestos de la práctica instrumental y vocal de la época —curiosamente no aparece el intervalo de séptima—.

⁵¹ *Ibid.*, I.ii.31-38.

Pero dejando de lado al unísono, diremos que las especies concordantes son cuatro: tercera, quinta, sexta y octava, de las que dos son perfectas, la quinta y la octava, e imperfectas la tercera y la sexta. Se les llama imperfectas porque son variables⁵².

En primera instancia, son dos visiones distintas de aproximación a la *serie* completa del *gmut*. Pero, como veremos, el matiz que ofrece Ramos le conduce nada menos que a la exposición de un sistema de organización de los sonidos gracias a su *sistema de octavas*.

Ramos critica la teoría del hexacordio y ofrece un nuevo sistema de solmización basado en el *octacordio*. Delimita la octava —*diapasón*— como nueva ordenación de los intervalos «porque, como hemos dicho repetidas veces, tras el diapasón, vuelve a renacer la voz; y cuantas veces pasamos del diapasón hacia arriba o hacia abajo, otras tantas renovamos la voz»⁵³. Su tratado no solamente está dirigido a la música religiosa, sino también a la música profana: «Le pondremos, pues, un diapasón en la parte más grave y otro en la más aguda, de modo que nuestra música quede contenida en tres diapasones y resulte así útil no sólo al canto eclesiástico, sino también al secular más cuidado»⁵⁴. Léase con especial atención el siguiente texto, pues define las consonancias superiores a partir de cada intervalo de su *sistema de octavas*:

Se ha dicho que un solo diapasón constituye de por sí todo el cuerpo de la música, por constar de las ocho voces. Por tanto, será suficiente con explicar estas ocho voces refiriéndolas unas a otras. Pues bien, debe saberse que por definición concuerdan las voces iguales, es decir, el unísono. La segunda disuena con la primera, la tercera concuerda con la primera, sólo la cuarta disuena de la primera. Concuerdan la quinta y sexta, discrepa la séptima, y suena exactamente igual la octava. Pues bien, al igual que acabamos de hacer refiriendo todas a la primera, lo mismo con la segunda y la tercera y las demás; así, la tercera disuena con la segunda, en cambio, la cuarta concuerda; y de este modo mostrará lo que falta la serie debidamente pensada⁵⁵.

Lo que aquí vemos es la clasificación de las consonancias sobre cada una de las notas de su *sistema de octavas*. Mostramos de forma ampliada *la serie debidamente pensada* sin tener en cuenta las tesituras vocales, para una mejor visualización⁵⁶:

⁵² MORALEJO, J. *Música Práctica*, 1977, p. 82.

⁵³ *Ibid.*, p. 36.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 61.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 81.

⁵⁶ El séptimo de la serie acarrea verdaderos problemas a causa de la quinta disminuida. Para convertir dicho intervalo en quinta justa aparecen dos posibilidades, “si-fa#” o “sib-fa”.

Capto. viij. Del modo dela composición de toda la armonía en estilo muy breue: cierto: z copioso. El qual siguiendo z guardando: podras cõ poner qualquier numero de consonancias sufficientemente guardádo siempre la cõpõsición z proporción delas species del cantollano. En esta tabla procede ordenando z dando la.v. con sus compuestas z sobre compuestas en todas las species saluo la.vi. z su compuesta z sobre cõpuesta E ordenando cada specie de contrapunto particularmente con quantas puede venir.

Al vnifon ^o puedes dar.	3.	5.	8.	10.	12.	15.	17.	19.	22.
Zla 3.	5	8	10	12	15	17	19	22.	22.
Zla 5.	3	8	10	12	15	17	19	22.	22.
Zla 6.	3	8	10	13	15	17	20	22.	22.
Zla 8.	3	5	10	12	15	17	19	22.	22.
Zla 10.	3	5	8	12	15	17	19	22.	22.
Zla 12.	3	5	8	10	15	17	19	22.	22.
Zla 13.	3	6	8	10	15	17	20	22.	22.
Zla 15.	3	5	8	10	12	17	19	22.	22.
Zla 17.	3	5	8	10	12	15	19	22.	22.
Zla 19.	3	5	8	10	12	15	17	22.	22.
Zla 20.	3	6	8	10	13	15	17	22.	22.
Zla 20. j ^o .	3	5	8	10	12	15	17	19.	19.

Gráfico 3: Tabla, dando la V con sus compuestas (Durán, 1503: cap. viii)

Esta materialización estática de las *consonancias* en forma de *tablas* tienen un papel destacado en la producción teórica española, siendo ejemplificadas de dos maneras diferentes: en forma de intervalo numérico y en forma de sílaba consonante de solmisación —*gamut*—. A estas dos categorías hay que añadir una tercera, de tradición europea mediante una serie de reglas de movimiento horizontal para pareja de voces, principalmente el dúo tenor-tiple.

El breve tratado *Portus Musice* de Diego del Puerto⁶⁰ publicado en Salamanca en 1504 «presenta por primera vez en la teoría del contrapunto hispano algunas reglas para componer a tres y cuatro voces»⁶¹. El planteamiento que este autor propondrá a continuación es probablemente, por su afinidad, una consecuencia de la *tabla* anterior,

⁶⁰ DEL PUERTO, Diego. *Portus Musice*. Madrid. *Joyas bibliográficas, viejos libros de música*, 5, 1976. Facsímil de la primera edición: Salamanca, 1504.

⁶¹ MACÍAS, R *El lenguaje contrapuntístico de Francisco de Peñalosa...*, 2013, p. 21.

aunque con un ligero matiz. Veamos un fragmento del texto de este tratado en sus páginas finales describiendo las disposiciones de las consonancias a 4 voces⁶²:

Para echar los contras altos ha de ser el cantor muy cauto y antes conformar muy bien las clausulas de las otras voces cada tono con las suyas: y no de las ajenas, assi como arriba esta platicado⁶³ [...] Si el tiple [tp] del tenor este una X y la contrabaxa [c.b] quinta encima del tenor [tn], puedes echar la contra alta [c.a] VIII encima del tenor: que es quarta con la contrabaxa: y tercera con el tiple [ver figura A, ej. n1]. Y si el tiple estuviere VIII encima del tenor y la contra baxa tercera encima del tenor que es sexta del tiple: echaras tercera encima la contralta, que es quinta del tenor y quarta del tiple [ver ej. n2]. Si la contrabaxa estuviere quinta debaxo el tenor y el tiple sexta encima echarás quarta encima el tenor que es 3 baxo del tiple y VIII encima del contrabaxo [ver ej. n3]. Y si la contrabaxa estuviere VIII debaxo del tenor y el tiple quinta encima echa la contra alta 3 encima del tenor que será 3 baxo el tiple y X de la contrabaxa. [ver ej. n4].

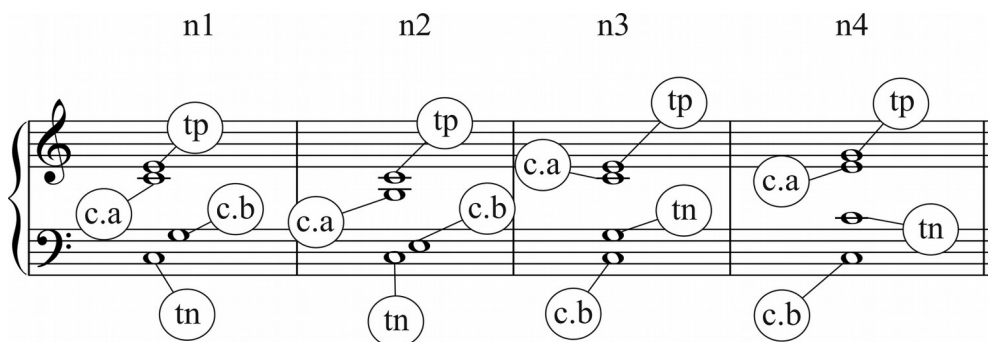


Gráfico 4: Descripción de contrapunto a 4 voces (del Puerto, 1504). Transcripción: S. Valenzuela Lavado.

El nuevo matiz que se observa es su descripción numérica desvinculada de un intervalo concreto, lo cual se convierte en un planteamiento abstracto adaptable a distintas alturas. En esta descripción destaca la predilección por las disposiciones cerradas de las voces y por estructuras verticales en consonancias de 3^a, 5^a y 8^a, predilección anticipada en Marcos Durán: “ordena el contrapunto de las especies o bozes más cercanas en especial en los Tiples”⁶⁴.

⁶² Hemos procurado transcribir según la observación del texto, pues el autor describe las relaciones numéricas y es posible aplicarlas a cualquier nota —nosotros hemos elegido la nota «do»—.

⁶³ Se refiere al texto anterior referido al contrapunto a tres voces. Haremos algunas puntualizaciones sobre este punto más adelante.

Llama la atención que Del Puerto no incluya la consonancia de sexta, considerada consonante para la época. Precisamente es la ausencia de la sexta la que ofrece un valor excepcional a este planteamiento. Por un lado, esta proposición va dirigida a la música vocal —*ha de ser el cantor muy cauto*—. Por otro, los intervalos implicados hacen referencia a un *grupo consonante* (conformar muy bien las cláusulas de las otras voces, cada tono con las suyas: y no de las ajenas). Y, en tercer lugar, en dicho grupo las voces son permutables —lo que hoy entendemos como cambios de posición del acorde: posición de 8ª, de 3ª y de 5ª—, a excepción del sonido más grave que es siempre el mismo.

Para la transcripción del ejemplo anterior hemos procedido intencionadamente partiendo de una misma nota: *do* —los números ofrecen esta posibilidad, pues son adaptables a distintas posiciones relativas en el ámbito del *gamut*—. Del Puerto está describiendo un planteamiento estático de la polifonía de un mismo grupo consonante a distintas posiciones. Nótese que es una reducción muy simple en comparación con la anterior tabla de Marcos Durán; sin embargo resulta muy efectiva.

El autor consigue la duplicación de la nota fundamental en todas las concordancias. Presentamos el fragmento inicial del gráfico anterior en transcripción de Macías Peraza, en el cual las voces tenor-tiple son efectivamente sextas consecutivas que abarcan todo el fragmento, exceptuando el inicio y el final —influjo europeo—. Además, hemos añadido las disposiciones anteriormente mencionadas, de las cuales observamos una alternancia recurrente: n3, n2. A diferencia de las descripciones estáticas ofrecidas en el texto, no vemos aparecer en el ejemplo ningún cruzamiento, excepto al final. La alternancia entre estas dos disposiciones no sobrepasan una tercera —ver disposiciones agrupadas en corchetes—, característica que nos recuerda al matiz de Marcos Durán: «De las especies imperfectas puedes dar dos o tres o más»⁶⁵. Hemos colocado intencionadamente el signo «'» allí donde aparece un cambio brusco en el movimiento de las voces, que también nos recuerda a la excepción de Durán «*Item* no darás dos especies perfectas semejantes *immediate* una tras otra, salvo en síncope, o mediante pausa entre perfecta y perfecta semejantes»⁶⁶, que, como observamos, puede justificarse como articulación —pausa— del discurso.

⁶⁴ DURÁN, D. M. *Sumula de canto de órgano...*, 1503, Op. cit., Cap. iiiii; GALÁN, S. *La teoría del canto de órgano y contrapunto en el Renacimiento español...*, 2014, p., 386.

⁶⁵ DURÁN, D. M. *Sumula de canto de órgano...*, 1503, Op. cit., Cap. iiiii.

⁶⁶ *Ibid.*, Cap. iiiii.

ARMONÍA MODAL EN JUAN DEL ENCINA.
EL «MODO DE MI» DE LA CANCIÓN POLIFÓNICA COMO MODELO

Transcripción: (Macías, 2013: 63)

The image shows a musical score for a piece in the 'MODO DE MI' mode. The score is written for a single voice on a treble clef staff in a 4/4 time signature. Above the staff, there is a box labeled 'Disposiciones:' containing a sequence of intervallic structures: n3, n2, n3, n3, n2, n3, n2, n3, n3, n2, n3. Below the staff, there is a sequence of figured bass notation: 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 4, #3, 5. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals, and ends with a double bar line and a sharp sign (#).

Gráfico 5: Ejemplo de tres y cuatro voces. Transcripción (Del Puerto, 1504).

EL ESTILO MUSICAL DE JUAN DEL ENCINA. AFINIDADES TEORÍA-PRAXIS. ANÁLISIS

Todas las composiciones de Encina aparecen en el CMP. De las 61 piezas que allí llevan su nombre, 14 aparecen como anónimas en otros cinco lugares. La pieza *Romerico, tú que vienes* aparece en el Cancionero Musical de Segovia (ca. 1500), la pieza *Los suspiros no sosiegan* aparece en Florencia, en la Biblioteca Marucelliana⁶⁷ *Frottole. Libro secondo*, 1516.

Del Encina —como otros de su generación— resuelve la escritura a 4 voces respecto a la nota más grave en dos tipos de estructuras verticales, lo que hoy entendemos como un acorde en estado fundamental y acorde de sexta. Este autor hacía uso de varios tipos de escritura, pero solía preferir aquel que omite el intervalo de 6^a (salvo en las cadencias) para mantener las dos consonancias perfectas (estado fundamental): 8^a y 5^a, más una imperfecta, la 3^a. Esta preferencia es compartida también por la mayoría de los tratadistas españoles de la época en la clasificación de las *especies* del contrapunto: consonancias perfectas 1, 5, 8; consonancias imperfectas 3, 6; disonancias 2, 4, 7 —y sus intervallos compuestos—⁶⁸.

La pieza *Revelose mi cuidado* está en escritura a tres voces y se aprecian dos líneas de voces por movimiento directo en intervallos de 3^o —*decenar*— y una voz central libre, pero con una sustancial diferencia: del Encina mantiene las consonancias propias de su estilo más característico: 3^a, 5^a y 8^a, reservando la 6^a para las cadencias.

⁶⁷ JONES, R. & LEE, C. *Juan del Encina. Poesía Lírica y Cancionero Musical*, 1990, pp. 54-55.

⁶⁸ MACÍAS, R. *El lenguaje contrapuntístico de Francisco de Peñalosa...*, 2013, p. 41.

La melodía (voz superior) está completamente en *modo de Mi*, el ámbito de la tesitura es de una 8ª, una 4ª arriba respecto a la nota *mi* y una 5ª abajo desde la nota *mi*, identificada por Donostia como octava completa «la³-mi-la²».

Tipo melódico

Gráfico 6: Revelose mi cuidado. Autor: Juan del Encina (Querol, 1992: 417)

El tipo melódico de esta pieza está en modo de Mi, el ámbito de la tesitura es de una 8ª, una 4ª arriba y 5ª abajo respecto a la nota central “mi”, identificada por Donostia como octava completa “la-mi-la”⁶⁹ y que habíamos presentado anteriormente como fórmula nº 10. El uso

⁶⁹ DONOSTIA, J. A. «El modo de Mi en la canción popular española...», 1946, p. 161

de tetracordios o pentacordios —intermedios— varían según la sencillez o complejidad de cada pieza.

En esta pieza a tres voces encontramos paralelismos con indicaciones de Marcos Durán: «De las especies imperfectas puedes dar dos o tres o más que sean semejantes o diversas, acudiéndole con sus perfectas más propinuas»⁷⁰. Esto se aprecia en los enlaces, pues acude a las perfectas más cercanas, los vemos en [a1, a2 y a3], bien por movimiento oblicuo o movimiento contrario. También encontramos paralelismos con indicaciones de Diego del Puerto; veamos:

Hase de ordenar el tiple con el tenor y después echar la contrabaxa salvo si quisieres en decenar la contrabaxa con el tiple en algunos dulces passos, que entonces esperará el tenor, y después conformarás el tenor muy bien y fácilmente con el tiple y con la contra⁷¹.

La idea de «decenar la contrabaxa con el tiple» se observa claramente en los pasajes que hemos señalado en la ilustración anterior [b1, b2 y b3], pues el tenor, o no se mueve —esperará— o aparece en silencio. En cuanto a la referencia a los «dulces passos» coincide precisamente con sucesiones de intervalos en «decenas».

En la siguiente pieza a 4 voces, *Triste España sin ventura*⁷², las consonancias imperfectas de 3ª y 6ª se combinan en distintas voces. Primeramente, entre tiple y contra alto [tp–c.a], luego tenor-tiple [tn–tp], vuelve después nuevamente a las voces de tp–c.a, para finalizar combinando el contra bajo y tiple [c.b–tp] y tn–tp. El concepto de «decenar» la *contra baxa* con el *tiple* que Diego del Puerto describía para contrapunto a 3 voces, lo vemos aquí realizado a 4 voces en c. 15 —señalado en el recuadro—. Este tipo de organización y distribución de las consonancias en las diferentes voces se puede considerar más avanzado que la pieza a 4 voces descrita por Diego del Puerto en su *Portus Musice*, el cual habíamos visto tan solo *decenar* el tenor con el tiple. Nótese los principios y finales en consonancias perfectas y el uso de las imperfectas en las cadencias intermedias, regla mencionada en Ramos de Pareja.

⁷⁰ DURÁN, D. M. *Sumula de canto de órgano...*, 1503, Op. cit. Cap. iiiii.

⁷¹ DEL PUERTO, D. *Portus Musice*, 1504, p. 19.

⁷² QUEROL, M. *La Música Española en torno a 1492. Volumen I. Antología polifónica...*, 1992, p. 325.

The image shows a musical score for piano in 2/4 time. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff with a circled 'tp' above it and a bass clef staff with a circled 'c.a' above it. The second system has a treble clef staff with a circled 'tp' above it and a bass clef staff with a circled 'tn' above it. Below the staves, there are two circled annotations: 'c.b' and 'tn'. At the bottom, there is a section titled 'Tipo melódico' which includes a 'Copla' (indicated by a dashed line) and a 'finalis' (indicated by a downward arrow). Below this section, the text 'Cadencia frigia' is written with two upward-pointing arrows.

Gráfico 7: ¡Triste España sin ventura! Autor: Juan del Encina (Querol, 1992: 325)

En cuanto a lo modal, en la pieza anterior en *modo de la*, trasportado a *sol*, vemos dos veces la utilización de la *cadencia frigia* (la apropiación de esta cadencia por otros sistemas modales distintos al original no está del todo aclarada). La primera de ellas es de mayor importancia, debido a su situación estratégica en mitad de la pieza. La ambigüedad de la nota 3ª sobre *re* (como 5ª del modo. Ver *acorde* de los compases 3-4 en las notas: *fa-fa#*) hace que pueda analizarse teniendo al menos tres funciones: como sensible —c. 4—, como reposo cadencial *frigio* —c. 11— y como nota neutral⁷³ —c. 3—. Nos enfrentamos de nuevo con esa sensación de ambigüedad modal/tonal motivada por la ausencia de la 3ª del acorde inicial y a esa alternancia mayor-menor de difícil interpretación armónica/polifónica.

⁷³ Denominado *función neutra* a esta nota para diferenciarla de las funciones anteriores.

ARMONÍA MODAL EN JUAN DEL ENCINA.
EL «MODO DE MI» DE LA CANCIÓN POLIFÓNICA COMO MODELO

Algo distinto es la pieza nº 71 del CMP, atribuida a Diego de Feroselle —hermano de Juan del Encina— *Amor, por quien yo padesco*. De esta pieza a tres voces hemos seleccionado el fragmento inicial, material suficiente para observar su estilo de escritura. Podemos apreciar diversas disonancias que pueden ser entendidas como notas de adorno y que hemos omitido en el segundo pentagrama. También vemos el uso de consonancias perfectas en el comienzo —primera norma de Tinctoris—, la terminación en consonancia imperfecta por ser cadencia intermedia —norma de Ramos de Pareja—, además del literal discurso en consonancias imperfectas entre tenor-tiple, que coincide con la segunda norma de Tinctoris y también con la idea de «*decenar* la contrabaxa con el tiple» de Diego del Puerto. La inclusión de las sextas en el discurso aleja esta escritura del estilo de su hermano Juan.

(escapada)
(nota de paso)

(interpolación)

♩ = 60

5 + (escapada) 10

etc...

6 6 6 6

↓

Síntesis del estilo (sin notas de adorno)

1 5 10

etc...

Gráfico 8: *Amor, por quien yo padesco*. Autor: Feroselle (Barbieri, 1890: 314)

Por lo que se refiere a la pieza *Romero, tú que vienes*⁷⁴, la melodía principal está en la segunda voz. Encontramos nuevamente en esta escritura contrapuntística a 3 voces ciertas conexiones con las indicaciones de Diego del Puerto, aunque en esta ocasión la idea de

⁷⁴ *Ibid.*, p. 401.

«decenar la contrabaxa con el tiple» se traslada a las voces bajo-alto en aquellos fragmentos que hemos señalado.

The image displays a musical score for the song 'Romero, tú que vienes'. It consists of two systems of music. The upper system shows the piano accompaniment with both treble and bass staves. The lower system shows the vocal line, also with treble and bass staves. Several passages in both the piano and vocal parts are highlighted with grey boxes, indicating where the 'decenar' technique is applied. Below the vocal line, there is a diagram illustrating a melodic type. It shows a treble clef staff with a melodic line. The first part is labeled '(Copla)' and the second part is labeled 'Tipo melódico'. The melodic line consists of a series of notes: a quarter note, an eighth note, a quarter note, and a half note, followed by a rest and then a half note.

Gráfico 9: *Romero, tú que vienes*. Autor: Juan del Encina (Querol, 1992: 401)

En sentido modal, segunda voz como melodía principal y configurada en modo de Mi, la melodía abarca una 4ª arriba y 5ª abajo (mi-la³; mi-la², con apoyo de un pentacordio intermedio), variante identificada por Donostia como octava completa «la-mi-la»⁷⁵. Nótese las terminaciones cadenciales sin la 3ª del acorde y el acorde de *sexta* que le precede con bajo en *fa*⁷⁶. Predominan las cadencias intermedias en *la* acompañada a menudo con su sensible⁷⁷.

⁷⁵ DONOSTIA, J. A. «El modo de Mi en la canción popular española...», 1946, p. 161.

⁷⁶ Sorprende, por su prohibición, las dos consonancias perfectas consecutivas (quintas).

⁷⁷ Teniendo en mente este modo de analizar que estamos siguiendo, puede ser este un buen ejemplo para entender —en mentalidad modal— el sol# como tercer grado cromatizado, atraído por el “la”, 4º grado de la nota final —y no siendo este último primer grado “tonal”— en pasajes melódicos tipo la-sol#-la.

ARMONÍA MODAL EN JUAN DEL ENCINA.
EL «MODO DE MI» DE LA CANCIÓN POLIFÓNICA COMO MODELO

En la pieza siguiente, *Amor con fortuna*⁷⁸, hemos duplicado la melodía en un pentagrama independiente para su mejor visualización, ya que vemos que en el original se producen cruzamientos entre las voces.

The image displays a musical score for 'Amor con fortuna'. It features a vocal line at the top and a piano accompaniment below. The score is annotated with various musical terms and symbols. A box labeled 'Cruzamiento' highlights a specific area in the piano part. Below the piano part, several circles contain the text 'Dupl. 5ª' and 'Tripl. fundam.'. A '6' with an upward arrow is placed above the piano part. The word 'cadencia frigia' is written below the piano part. The vocal line ends with 'Fin'. The piano part ends with 'D.C.' and a '6' below it. A separate section labeled 'Tipo melódico (Estribillo)' shows a melodic fragment on a single staff.

Gráfico 10: *Amor con fortuna*. Autor: Juan del Encina (Querol, 1992: 329)

El tipo melódico de *Amor con fortuna* abarca una 8ª, la utilización de la 3ª nota del modo de mi como «alteración fija»⁷⁹ (en la armonización) le confiere su luminosidad

⁷⁸ *Ibid.*, p. 329.

⁷⁹ DONOSTIA, J. A. «El modo de Mi en la canción popular española...», 1946, p. 171.

característica, sobre todo en la cadencia *frigia*. La estrecha relación *mi-la* es una de las características más importantes en este sistema modal.

En sentido armónico aparecen varias duplicaciones y en los mismos lugares, en el acorde de sexta —duplicación de la 5ª partiendo de la fundamental, en terminología moderna— y triplicando la fundamental en otros lugares. En esta pieza no aparece tan definida la serie de especies imperfectas entre dos voces como en los anteriores ejemplos, dando así muestras de que no sólo se asume la técnica, sino que implica una necesidad de adaptarse a nuevos recursos, en este caso de un claro influjo popular.

Y en la siguiente, *Los suspiros no sosiegan*⁸⁰, las consonancias imperfectas consecutivas están distribuidas de tal modo que nos hacen reflexionar si tiene ahora algún sentido basarnos en relacionar dos voces —en consonancias imperfectas— con las demás. Más bien responde a un estilo de escritura evolucionada que aspira, dentro de ciertas normas, hacia una mayor autonomía. Aquí, la organización de las voces parece someterse a otro ideal: toda la estructura polifónica responde al elemento melódico.

The image displays a musical score for piano accompaniment in 2/4 time, featuring a key signature of one sharp (F#). The score is divided into two systems. The first system shows the initial melodic and harmonic development. The second system, starting at measure 9, includes a section labeled 'Cruzamiento' (crossing) and a circled annotation 'Dupl. 3ª' (tripling the third). Below the score, a diagram titled 'Tipo melódico' (Melodic Type) illustrates two specific melodic phrases in a treble clef, each enclosed in a grey box. The first phrase consists of a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The second phrase consists of a half note D5, followed by quarter notes E5, F#5, and G5.

Gráfico 11: *Los suspiros no sosiegan*. Autor: Juan del Encina (Querol, 1992: 336)

⁸⁰ *Ibid.*, p. 336.

El tipo melódico de esta pieza se enmarca en el modo de Mi con alteraciones móviles y alteraciones fijas⁸¹ (en este caso la 6ª como alteración fija), posteriormente denominado “*modo de Mi* cromatizado” —según terminología de Miguel Manzano⁸²—, donde en los inicios y finales predominan claramente la tónica del modo. El ámbito de la melodía abarca una sexta [la³-do#²] que circunscribe la nota “mi”. La aparición de la nota 6ª alterada “do#” transforma por completo la sonoridad de la pieza. Tanto es así que la tónica del modo es convertida en 5ª y armonizada “a la quinta inferior” (la)⁸³. En cambio, desde una mentalidad moderna, la pieza es entendida en *modo de Mi* transportado a “La”, es decir: La frigio, con la melodía situada a la 5ª superior. Como vemos, gracias a los matices que aportan los tratados de la época, podemos acercarnos en mayor grado de detalle a este tipo de armonizaciones.

Este tipo de polifonía suele ser presentada por muchos teóricos como de una aparente sencillez. En realidad, estos y otros ejemplos nos hablan de un tipo de arquitectura compleja y razonada. Lo vemos en el cuidado de las líneas melódicas, el equilibrio de la disposición entre las voces, el manejo de las disonancias, de las notas de paso, duplicaciones, cruzamientos —para evitar incluso las faltas—.

CONCLUSIÓN

El estilo de escritura de Juan del Encina puede ser mejor entendido a partir de un análisis que tenga muy en cuenta las teorías de diversos tratadistas de su época. El uso predominante de los *acordes* en estado fundamental es una de las características de la tradición musical hispana. El *sistema de octavas* de Ramos de Pareja ayuda a entender el paso intermedio entre la escritura de dos a cuatro voces en el nuevo contexto europeo de escritura simultánea. Las afinidades entre «teoría y praxis» en la escritura de Encina son observables a través de los tratados *Sumula de canto de órgano* de Marcos Durán y *Portus Musice* de Diego del Puerto, vinculadas a una tradición europea —si bien, algo más lejanas— con el tratado de *Música Práctica* de Ramos de Pareja y con las teorías de J. Tinctoris.

Sin embargo, del análisis de las piezas aquí examinadas del músico salmantino, hemos constatado varios detalles que apuntan hacia un avance en su estilo de escritura. La escritura a tres voces se acerca más a la descripción teórica de Diego del Puerto. Por el contrario, en las piezas a cuatro voces oscila entre breves pasajes simétricos alternando las consonancias imperfectas en distintas voces. Es pues en aquellas piezas a 4 voces de la

⁸¹ DONOSTIA, J. A. «El modo de Mi en la canción popular española...», 1946, p. 174.

⁸² MANZANO ALONSO, Miguel. *Cancionero Leonés I (I). Rondas y canciones*. Diputación Provincial de León, 1993, p. 119.

⁸³ Coincidiendo con la primera norma de J. Tinctoris en comenzar y finalizar en consonancias perfectas, pero también coincide con la norma de Ramos de Pareja de dejar las consonancias imperfectas para las cadencias intermedias.

canción profana polifónica española donde hemos observado un mayor grado de desarrollo en la escritura de Juan del Encina. La distribución de las líneas consonantes —de terceras y sextas— se diluye en el entramado polifónico, de tal modo que se transforma en una escritura técnico-estilística en la cual los elementos verticales y la independencia de las voces están en perfecto equilibrio.

En el aspecto modal revela algo más. Las melodías en *modo de Mi* están perfectamente delimitadas —variantes, ámbitos, notas de atracción...— según la terminología de J. A. de Donostia como herramienta analítica válida. La unión entre el entramado polifónico y la melodía está perfectamente conjuntado, a la vez que pueden ser disociados, tal como hemos comprobado. Por tanto, en muchas de sus composiciones, del Encina somete el entramado polifónico al ideal melódico.

La combinación de ambos procedimientos —armonía modal— pueden dar lugar a sonoridades muy diferentes del modo original, pues dependen de las consonancias, en especial los inicios y finales (perfectas e imperfectas). Estas nuevas posibilidades sonoras no han de ser vistas como *tonales*, en cambio la «armonía modal» explica bien este tipo de canción polifónica de melodías profanas, siempre que lo polifónico esté debidamente contextualizado en su aspecto teórico e histórico.

REFERENCIAS / REFERENCIAS

ANGLÉS, Higinio. *La Música en la Corte de los Reyes Católicos. Cancionero Musical de Palacio*. Barcelona: CSIC. Instituto Español de Musicología. Vol. I, 1947.

ATLAS, Allan W. *La Música del Renacimiento*. Madrid: Ed. Akal. S. A., 2002.

BARBIERI, Francisco A. *Cancionero Musical de los siglos XV y XVI*. Madrid. Transcrito y comentado por Francisco Asenjo Barbieri. Tipografía de los Huérfanos, 1890.

BLACKBURN, Bonnie J. «On Compositional Process in the Fifteenth Century» *Journal of the American Musicological Society*. Vol. 40 N° 2, Summer, 1987, (pp. 210-284).

DEL PUERTO, Diego. *Portus Musice*. Madrid. *Joyas bibliográficas, viejos libros de música*, 5, 1976. Facsímil de la primera edición: Salamanca, 1504.

DONOSTIA, José Antonio de. «El modo de Mi en la canción popular española. Notas breves para un estudio». Barcelona: *Anuario Musical*. CSIC, (1946), Vol. 1, pp. 153-179.

DURÁN, Domingo Marcos. *Sumula de canto de órgano, contrapunto y composición vocal y instrumental, pratica y speculativa*. Salamanca (Juan Gyseer, ca. 1503). <<http://bdh.bne.es>.> [Último acceso 26-12-2015].

ARMONÍA MODAL EN JUAN DEL ENCINA.
EL «MODO DE MI» DE LA CANCIÓN POLIFÓNICA COMO MODELO

FORNER, J. & WILBRANDT, J. *Contrapunto creativo*. Barcelona. Ed., Idea Book. Colección Idea Música. 2003.

GALÁN GÓMEZ, Santiago. *La teoría del canto de órgano y contrapunto en el Renacimiento español: La Sumula de canto de órgano de Domingo Marcos Durán como modelo*. Universitat Autònoma de Barcelona. Facultat de Filosofia y Letras. Departamento de Arte y Musicología. [Tesis Doctoral] Directora: Maricarmen Gómez Muntané, 2014. <<http://www.tdx.cat/handle/10803/284900>> [Archivo descargado el 09-04-2016].

GALÁN GÓMEZ, Santiago. *El tratado musical de Pedro Martínez de Osma, un testimonio recuperado del siglo XV. Cuadernos de Música Iberoamericana*. Vol. 30. Enero.diciembre, 2017. Pp. 113-135. <<http://dx.doi.org/10.5209/CMIB.58565>> [archivo PDF, último acceso: 12-12-18].

GROUT D. J. Y PALISCA, C. V. *Historia de la música occidental, I*. Madrid. Primera edición castellana en Alianza Música: 1984. Reed. 1995.

JONES, R. O. & LEE, CAROLYN R. *Juan del Encina. Poesía Lírica y Cancionero Musical*. Madrid. Copyright: Editorial Castalia. S. A. 1975. Impreso en Unigraf, S. A., 1990.

MACÍAS PERAZA, Rigoberto. *El lenguaje contrapuntístico de Francisco de Peñalosa y Cristóbal de Morales a través de sus motetes. Un análisis desde la perspectiva de los tratados musicales del Renacimiento hispano y su recepción en Pedro Cerone*. (Tesis Doctoral) Universitat Autònoma de Barcelona. Facultat de Filosofia y Letras. Departamento de Arte y de Musicología. Directores: Maricarmen Gómez Muntané y Álvaro Zaldívar Gracia, 2013. Publicación en curso. Ed. Universidad Autónoma de Barcelona, Servicio de PU. <<http://www.libreriavid.com>> [Archivo descargado el 11-01-16]

MANUEL, Peter (1989): «Modal Harmony in Andalusian, Eastern European, and Turkish syncretic Musics» *Yearbook for Traditional Music*: 70-93. Traduc./comentarios: M. Ángel Berlanga.

MANZANO ALONSO, Miguel. *Cancionero Leonés I (I). Rondas y canciones*. León. Diputación Provincial de León, 1993.

MANZANO ALONSO, Miguel «¿Música de raíz popular en el Cancionero Musical de Palacio?» (Ponencia en el Simposio Musical El Cancionero de Palacio. Madrid, 14-16 de diciembre de 1990). Versión online: <<http://www.miguelmanzano.com>> [descargado el 28-03-2012].

MORALEJO, José Luis. *Música Práctica*. Ed. Alpuerto. Autor: Ramos de Pareja Bartolomé. Bolonia. 1482. Traducción: José Luis Moralejo. Introducción: Enrique Sánchez Pedrote. Revisión: Rodrigo de Zayas. Sevilla. Colección *Opera Omnia*. 1977.

GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen. *Historia de la Música en España e Hispano América. De los Reyes Católicos a Felipe II*. Madrid. Fondo de Cultura Económica. 2012.

QUEROL GAVALDÁ, Miguel. *La Música Española en torno a 1492. Volumen I. Antología polifónica práctica de la época de los Reyes Católicos*. Diputación Provincial de Granada. 1992.

REY MARCOS, Juan José. «La obra musical completa de Juan del Enzina. Estudio musicológico», *La obra completa de Juan del Enzina*, [álbum discográfico], Madrid, servicio de publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia. D. L., 1981, pp. 7-19. <<http://www.cervantesvirtual.com>> [PDF descargado el 21-03-2016].

RUBIO, Samuel. *Historia de la Música Española, 2. Desde el “ars nova” hasta 1600*. Alianza Música. 1ª ed. 198e. Madrid. 2004.

SEAY, Albert. *Johannes Tinctoris (1435-1511) The art of Counterpoint (Liber de Arte Contrapuncti)*. American Institute of Musicology. Musicological studies and Documents, 5. Translated and edited with an Introduction by Albert Seay. 1961.

VALENZUELA LAVADO, Salvador: *Armonía modal, modo de Mi y flamenco. Aproximación al “Modo de Mi armónico” como Sistema Musical de Tradición Hispana*. Universidad de Granada. Facultad de Filosofía y Letras. Departamento de Historia del Arte y Ciencias de la Música. [Tesis doctoral, PDF], Director: Dr Miguel Ángel Berlanga Fernández, 2016. <http://hdl.handle.net/10481/44889> [archivo descargado: 15-12-18].

WOLF, Johannes. *Musica practica Bartolomei Rami de Pareia*. Internationalen Musik-Gesellschaft, Beihefte, II. Leipzig, Druck Und Verlag von Breitkopf & Härtel, 1901. Página Web <<http://bdh.bne.es>> [archivo descargado: 29-11-14].

WOODLEY, Ronald; J., DEAN, Jeffrey, & LEWIS, David: «Johannes Tinctoris. Complete Theoretical Works». *Early Music Theory*. (2014) Página Web. <<http://www.earlymusictheory/tinctoris>> [consulta 26-12-2015]. Ver también sitio asociado: <<http://www.sta.org/tinctoris>>.