

LA MODALIDAD POLIFÓNICA Y SUS EFECTOS EN TIEMPO DE LAS *OBRAS...* DE ANTONIO DE CABEZÓN: LA APORTACIÓN DE PEDRO CERONE

POLYPHONIC MODALITY AND MODAL ETHOS IN THE TIME OF THE OBRAS... OF ANTONIO DE CABEZÓN: PEDRO CERONE'S CONTRIBUTION

Álvaro Zaldívar Gracia
Conservatorio Superior de Música de Murcia

Resumen

A pesar de su abundancia de fuentes, pero también a causa de sus numerosas contradicciones y falta de pruebas suficientes y constantes, la relación entre los efectos que puede causar la música y el carácter propio de los distintos modos forma parte de la realidad musical occidental teórica y práctica desde el medioevo hasta el barroco. La principal aportación de Pedro Cerone, uno de los pocos seguidores en España de la dodecamodalidad de Zarlino, es el lógico recordatorio de necesitar conjuntamente para causar tales efectos, además de la correspondiente modalidad, disponer también de un patrón de ritmo o metro afín, un buen texto y un receptor adecuado. Si lo primero y lo tercero goza de cierta tradición y fuentes, lo segundo resulta aún hoy una sugestiva incógnita para futuras investigaciones. Y la cuarta y última *cosa* que, según Cerone, interviene también en los efectos de la música, el oyente bien dispuesto, nos obliga a replantear radicalmente la recepción de este repertorio.

Palabras clave

Modalidad polifónica, *ethos* modal, Antonio de Cabezón, Pedro Cerone, Gioseffo Zarlino, Juan Bermudo, Tomás de Santa María, Domingo Marcos Durán, Juan Gil de Zamora, Andrés Lorente.

Abstract

In spite of his abundance of sources, but also because of his numerous contradictions and lack of sufficient and constant evidence, the relation between the effects that the music can cause and the own character of the different modes forms a part of the musical western theoretical and practical reality from the Middle Ages up to the Baroque. The principal contribution of Pedro Cerone, one of the few followers in Spain of Zarlino's twelve modes theory, is the commemorative logician of needing together to cause such effects, besides the corresponding modality, to have also adapted rhythm or meter patterns, a good text and a suitable listener. If the first thing and the third thing enjoys certain tradition and sources, the second thing turns out to be still a suggestive mystery for future investigations. And the fourth and last thing, according to Cerone, in order that the music does effects, the ready well listener, forces us to change radically the receipt of this repertoire.

Key words

Polyphonic modality, modal *ethos*, Antonio de Cabezón, Pedro Cerone, Gioseffo Zarlino, Juan Bermudo, Tomás de Santa María, Domingo Marcos Durán, Juan Gil de Zamora, Andrés Lorente.

En el Simposio dedicado a conmemorar el quinto centenario del nacimiento del gran músico Antonio de Cabezón, celebrado el año 2010 en su ciudad natal por la Sociedad Española de Musicología, ya señalábamos la a veces minusvalorada aportación de la teoría musical histórica y citábamos allí abundantes trabajos musicológicos centrados en los tratadistas -tanto previos como coetáneos- que pudieron influir, directa o indirectamente, o ser influidos por la música cabezoniana, ofreciendo también un cuadro final que resumía tanto el esquema modal técnico -su distinta distribución interválica de la octava, y las correspondientes cadencias finales, medias y de paso- como los afectos principales atribuidos a los ocho tonos -o modos- usados mayoritariamente entonces¹.

Será aquí, respondiendo así al generoso encargo del CSIC y la Institución Fernando el Católico para participar con ellos en esta efeméride cabezoniana² -por el que hago público agradecimiento a mi antiguo maestro y siempre amigo el profesor José Luis González Uriol y a los demás coeditores, no menos queridos y admirados Dres. Ezquerro Esteban y González Marín, y a mi fraternal compañero el profesor Artigas Pina-, donde a partir de lo allí expuesto, intentaré nuevamente, con esta sencilla aportación, ofrecer un pequeño avance en esta inmensa e inagotable tarea de las investigaciones teórico-musicales y sus posibles aplicaciones en la música práctica.

También ya en la penencia burgalesa buscábamos lógicamente en el sugestivo y complejo territorio del *ethos* modal ese controvertido “carácter” de los tonos musicales (o modos, asumiendo nosotros la condición de sinónimos prácticos generalizada en la España de entonces), y sobre todo sus “teóricamente” previsibles efectos en el oyente, tema crucial para todos pero que, obviamente, será tanto más de atender cuanto más importante sea quien escuche, y por tanto pueda “afectarse” ante esos sonos, como con toda razón dice el Proemio a la edición póstuma de las obras cabezonianas señalando

y así, con razón, estuvo y está la Música en los Palacios y casas Reales para que con su honesto y dulce entretenimiento alivie las pesadumbres y graves cuidados de los Reyes, mitigue y ablande sus pasiones que como hombres suelen tener, y como tan poderosos, suelen ser en ellos tan vehementes y dañosas a la república.”³

1 ZALDÍVAR GRACIA, 2011: 133-156.

2 [Por causas ajenas a las voluntades de los editores y del autor, este artículo no pudo incluirse en el volumen de *Anuario Musical* correspondiente al año 2014, monográficamente dedicado a la memoria de Antonio de Cabezón, y se incluye en el presente. Agradezco al Dr. Antonio Ezquerro sus amables y generosas gestiones para hacerlo finalmente posible].

3 SIERRA, 2010: 53.

Afirmación que no sólo confirma el valor y consideración general del *ethos* musical en aquellos tiempos, sino que lo hace aún más necesario en los escogidos lugares, como las estancias regias donde sirvieron los músicos de la familia Cabezón a lo largo de casi todo el siglo XVI y el inicio del XVII, donde los hombres son tan poderosos que la capacidad de conformar adecuadamente sus pasiones, gracias a los atinados sonos, trasciende la indiscutible importancia individual, formativa o paliativa, para casi alcanzar las tan peligrosas como necesarias dimensiones de una cuestión política cercana a la compleja razón de estado en aquellas pujantes monarquías.

Debíamos partir, entonces como ahora, de un texto del alba del siglo XIV que es privilegiado pórtico del *ethos* modal renacentista: la espléndida *Ars Musica* de Gil de Zamora que, en su capítulo decimoquinto, dedicado a “la condición intrínseca de cada tono”, intercala entre sus correspondientes tesituras los más agudos y hermosos comentarios ofrecidos hasta ese momento⁴. Y completábamos cronológicamente el esquema propuesto citando una fuente ya avanzadamente seiscientista, como *El Porqué de la Música* de Andrés Lorente⁵, que mostraba la pervivencia de tales tratados e ideas en el pleno barroco hispano. Sin olvidar, por supuesto, que en la España del temprano Renacimiento sobresalía, como se ha manifestado ya en anteriores ocasiones, el decisivo testimonio de Domingo Marcos Durán, en particular en su

4 Recomendamos la edición y traducción de PÁEZ MARTÍNEZ, 2009: 64-66, publicación de la que fuimos impulsor académico y tutor de la investigación previa. El trabajo filológico se hizo a partir de la edición crítica del manuscrito vaticano realizado por ROBERT-TISSOT, 1974.

5 Efectivamente no puede al menos dejar de citarse este muy revelante impreso del siglo XVII: *El Porqué de la Música*, editado en Alcalá de Henares, por Nicolás de Xamares, en 1672, buen ejemplo de la firmeza con que se mantienen los principios esenciales del *ethos* modal, no sólo por la común práctica del citar a los mismos autores (en este caso, incluyendo una elegante remisión final a la clarísima fuente en la que bebe, los capítulos iniciales del libro quinto de la *Declaracion de Instrumentos ...* de Fray Juan Bermudo) sino sobre todo por la fuerza adquirida al alcanzar esta teoría la concentrada formulación cuasicatecismica imposible de olvidar y apta para toda glosa y aplicación. En efecto, Lorente cierra su capítulo XLV, dedicado a la propiedad de los tonos, dentro del Libro I consagrado al Arte del Canto Llano, con el siguiente resumen que es una perfecta muestra de interiorizada simplificación de tan sutil contenido: “La propiedad que tienen estos Modos, dicha con brevedad, es como se sigue. / El Primero Modo, es alegre, provocatiuo à buena conversacion, y à toda honestidad. / El Segundo Modo, es graue. El Tercero, terrible y provocatiuo a ira. / El Quarto, adulador y alagüeño. El quinto, sensual, y despertador de tentaciones. El Sexto, triste, è incitatiuo de lagrimas. El Septimo, fuerte, y sobervio. El Octauo, como queda dicho, tiene parentesco con todos los otros Modos.” -pág.81. Cf. La edición facsímil GONZÁLEZ VALLE, 2002, -, y la moderna de LAHERA, 2004, que fue su investigación doctoral.

Comento sobre Lux bella (1498)⁶, una de las más tempranas, completas y hermosas aportaciones sobre tan singular materia –pensada desde el ámbito cantollanista, pero en este asunto no circunscrita a él– que sólo podrá compararse, en el mundo del tardío barroco, con la del ilustre tratadista zaragozano Fray Pablo Nassarre (quien lo incluye como Capítulo XVIII, “De los efectos que causan los ocho tonos”, en el Libro I de la Primera Parte de su monumental *Escuela Musica*, de 1724, como probamos en un trabajo anterior⁷). Listado de fuentes esenciales tratadas que incluía finalmente otra “rareza” entre tantos ilustres escritos musicales pues, incluso ya bien mediado el siglo XVI, y a pesar de la calidad de la exposición modal de impresos anteriores y posteriores, como el *Libro llamado Arte de Tañer Fantasia* de Tomás de Santa María⁸ y el *Arte de Musica theorica y pratica* de Francisco de Montanos⁹, sin embargo sólo será Juan Bermudo quien, como inicio –centrado en la modalidad– de su quinto y último libro de la célebre *Declaracion de Instrumentos musicales*, nos ofrezca una breve síntesis comparable del *ethos* modal, en particular en el capítulo cuarto “De las propiedades de los modos”¹⁰.

Era la frontera vital de Antonio de Cabezón la que marcaba decisivamente el final de nuestra anterior aportación burgalesa, pero no es menos evidente que las fechas personales y profesionales de su hijo y editor, Hernando de Cabezón, y la propia difusión de las *Obras* cabezonianas que conlleva su tardía edición póstuma, nos obligan ahora a prolongar la búsqueda. Y, desde luego, no se agota el tema aunque, tras el

testimonio del franciscano Bermudo, debamos esperar más de medio siglo para encontrar en la tratadística hispánica (vista así de forma comprensiva del trabajo napolitano y publicado en castellano de un ilustre músico bergamasco) una aportación relevante que pueda merecer un legítimo contraste y comentario: nos referimos a lo expuesto sobre el asunto en el gigantesco tratado *El Mellopeo y Maestro* de Pedro Cerone¹¹. Es verdad que ya habíamos dejado en otros trabajos anteriores fuera de nuestro estudio esa zarliniana aportación modal que, de mucho más que escaso eco en el ámbito de la teoría y la práctica musical españolas (salvo las excepciones del teórico Francisco de Salinas en su *De Musica Libri VII*¹², y el testimonio del singular compositor y tratadista Francisco Correa de Arauxo, autor del justamente célebre impreso *Facultad Orgánica*¹³), seguirá presente en ese itálico-español *Mellopeo y Maestro*, y será seguida, si bien con más que escaso entusiasmo, por el ya citado Lorente. Pero si se mira mejor y más de cerca, se comprueba que en *El Mellopeo y Maestro* están en realidad concentradas las principales experiencias, tanto teóricas como prácticas, de la Europa musical del Sur en el corazón del siglo XVI, cronología y geografía plenamente coetáneas del quehacer cabezoniano, lo que hace de este ciclópeo impreso un tardío pero verdadero testimonio del mundo musical del tiempo de Antonio de Cabezón y, mucho más todavía, de la época del impreso póstumo de sus *Obras* y la correspondiente

6 VEGA; ZALDÍVAR; y BARRIOS, 1998, 118-120. Hay facsímiles de los impresos de Marcos Durán editados en Madrid por Joyas Bibliográficas, en 1976, con los que se abría la singular colección *Viejos libros de música*.

7 ZALDÍVAR, 1988 y 2005-2006 (3 vols.: edición facsímil, edición moderna y estudio introductorio). Cfr. Vol. II, Anexo. Estudio general introductorio, pp. 162-179. De la monumental *Escuela Musica* hay facsímil, en dos volúmenes, editado por SIEMENS, 1980, para la zaragozana Institución Fernando el Católico.

8 Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, 1565. Se acaba de publicar nuevo facsímil, editado por GONZÁLEZ MARÍN, 2007, como número 75 de la colección de Monumentos de la Música Española del Departamento de Musicología del CSIC. La transcripción musical moderna de sus ejemplos se encuentra en FROIDEBISE, s.f. [1961].

9 Valladolid, Diego Fernández de Córdoba, 1592. Incomprendiblemente, no existe facsímil comercial de este importante trabajo, aunque no es complicado hacerse con una copia de algunos de los ejemplares conservados. Pueden leerse ciertas consideraciones sobre este tratado y su autor en ZALDÍVAR GRACIA, 2008a: 9-17.

10 *Comienza el libro llamado Declaración de instrumentos musicales...*, Osuna, Juan de León, 1555, fol. cxxi-cxxiii, y espec. fol. cxxii (Cap. iiiii). Muy difundido el facsímil editado en Madrid por Arte Trifaria en el año 1982, actualmente lo es el editado en Madrid, por Librería Maxtor, en 2009. Las transcripciones modernas de sus obras pueden verse en ARTIGAS PINA, 2005.

11 Nápoles, Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613. A la difundida edición facsímil, en 2 vols., realizada por Forni Editore (Bologna), con breve prólogo de GALLO, 1969, se ha añadido recientemente un nuevo facsímil, también en dos volúmenes, con un amplio estudio introductorio de EZQUERRO ESTEBAN, 2007, editado por el CSIC (Barcelona).

12 Obra editada en facsímil por la Sociedad Internacional de Musicología (Documenta Musicologica, XIII, Kassel, Bärenreiter) a cargo KASTNER, 1958, sigue siendo única la traducción castellana de FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, 1983. Consúltese allí el capítulo VIII del Libro IV, que explícitamente se titula “De los doce modos que nacen de las seis armonías, llamados vulgarmente modos o tonos, y no son ocho sino doce” y donde cita elogiosamente a Glareano y Zarlino (pp. 337-342, y especialmente la pág. 339). [Entre la escritura y la edición final de este trabajo, y con motivo de alcanzar los cinco siglos de su nacimiento, la Universidad de Salamanca ha publicado dos libros conmemorativos sobre Francisco de Salinas: el facsímil de su tratado *De Musica Libri VII*, editado GARCÍA PÉREZ y GARCÍA-BERNALT ALONSO, 2013; y un libro de variadas aportaciones, muchas procedentes de un Simposio salmantino previo, coeditado por GARCÍA PÉREZ y OTAOLA GONZÁLEZ, 2014].

13 *Libro de tientos y discursos de música práctica y theorica de organo intitulado Facultad Organica*. Alcalá de Henares, Antonio Arnao, 1626. Consúltese la edición facsímil realizada por Minkoff Reprint, Ginebra, 1981. [Recientemente, se ha hecho una segunda edición de la transcripción moderna completa –incluyendo un estudio previo y la reproducción de la introducción teórica– que, en tres volúmenes, ha realizado BERNAL RIPOLL, 2013].

difusión de tales cifras sonoras tanto a un lado como al otro del Atlántico.

Debido a variadas razones, esa adscripción dodecamodal nunca fue aceptada del todo en España: quizás la primera, por bastar ya el esquema octomodal como abanico técnico y expresivo suficientemente diferenciado; siendo no menos principal causa la costumbre de los prácticos aferrados a un esquema tradicional compartido con el canto llano sobre el que tantas veces trabajaban. Ello sucedía incluso cuando teoría y práctica entrasen en contradicción, como hizo el referido Correa de Arauxo quien, tras la aceptación del nuevo esquema dodecamodal, y una vez habiendo ofrecido sus tientos en los tales doce modos, los siguientes ejemplos prácticos de su mismo libro los introduce diciendo: “Siguese otro orden de tientos, de registro entero, por los ocho tonos vulgares, mas faciles que los pasados.”¹⁴ Nosotros seguimos también este ejemplo y mayoría, y en el esquema que proponemos como Anexo adoptamos el de los ocho tonos polifónicos aunque, como se verá allí, cuando es preciso hacemos puntual referencia a algún caso propio de la teoría dodecamodal.

La aportación de *El melopeo y maestro de Cerone*

Incorporamos ahora, así pues, al legado cabezoniano la aparentemente tardía aportación ceroniana, que ofrece una lectura rica en matices, abiertamente palestriniana en la creación polifónico-vocal y confesamente zarliniana en su orientación teórica, prolija en ilustraciones y explicaciones –particularmente en el decimosexto Libro de su magna obra donde, con numerosos ejemplos musicales y claros esquemas, “adonde se tracta en particular de los doze Tonos, assi naturales como accidentales, usados en Canto de Organo”, desde el folio 873 al 935-, e incluyendo dispersamente en su tratado no sólo multitud de diversas razones musicales, sino también otras circunstancias (algunas quizás demasiado cercanas a cierta cábala numérica, como fue comentado ya en mi pequeño trabajo¹⁵ realizado para el merecido homenaje al Profesor Fernández de la Cuesta). Precisamente a estas especiales razones, que Cerone llama “consideraciones Theologales que tuuieron los primeros Musicos Cantollanistas; en componer la letra en los ocho Tonos Ecclesiasticos”¹⁶,

14 CORREA DE ARAUXO, 1626, fol. 39v. Lo que contrasta, al terminar aceptando en la práctica la octomodalidad mayoritaria, con el cuarto punto de sus Advertencias –fol. 2v/3v- donde dejaba claro que los tonos son doce.

15 ZALDÍVAR GRACIA, 2008b: 185-190.

16 “Pero al presente quiero seguir en escriuir otra orden, y otro diferente motiuo, que tuuieron los sagrados Doctores, digo los que compusieron ò mandaron componer el Cantollano. Porque no miraron si la letra era alegre ò triste, solenne ò graue (segun la regla y auiso de

dedica el capítulo XL de su Libro II, “Que es de las Curiosidades y antiguallas en Musica”, y en cuyo inicio se refiere a la síntesis de los efectos de los modos que había resumido en el capítulo anterior, destacando la natural afinidad que debe haber entre el texto y el tono elegidos:

Ordenariamente los praticos modernos dan estos auisos, para componer las palabras y dizen, que el primer auiso que se ha de tener á de ser mirar la letra que se huuiere de componer, y notar el sentido della, y lo que quiere decir; y ver si es alegre o triste, si quiere solemnidad o grauedad, y segun el sentido della, aplicarle el Tono que fuere mas apropósito: y son los contenidos en el Cap. pasado: los cuales puse para seguir en esto la comun orden de los demás escritores, y también porque es cosa de mucha satisfacion y gusto el saberlo.¹⁷

Con la natural dispersión de este tipo de trabajos, en el capítulo XXV del mismo Libro segundo, tratando de “Que es lo que se deue guardar, para que los Musicos modernos hagan los mesmos efectos”, y a fin de que no pareciese tan fabuloso y extraño de oír en aquellos tiempos lo que con tanta naturalidad se narraba en los escritos clásicos, copiados y reverenciados en toda la tratadística medieval y renacentista, Cerone señala, con aguda inteligencia, que tales efectos no pueden proceder solo de un aspecto o dos (la modalidad y el texto, ya referidos y normalmente citados juntos), sino de la inseparable suma de cuatro elementos esenciales tanto en la creación de la música como en la recepción de la misma:

Si queremos examinar el todo con diligencia, hallaremos que quatro cosas an sido las que interuenieron siempre juntas en semejantes effectos; de las quales faltando algunas dellas, ninguna cosa (ó poco) se huuiera podido ver. Era pues la primera causa, el harmonia que nace de los sonos de las bozes; la segunda, el número determinado contenido en el verso, al qual nombrauan Metro; la tercera, la narración de alguna cosa, la cual

los praticos) si no que consideraron el sentido theologal y mysterioso; como conocer se puede de lo que aquí se sigue. / Primeramente aduertan que el Introito del sabado del 2. Domingo de Quaresma, es de la Ley de Dios, diziendo: *Lex Domini irreprehensibilis*, etc. esta compuesto del 1. Tono, porque la conuersion à Dios, es principio de la buena vida. El Intr. de la fer. 4. del 3. Dom. de Quar. habla de la *esperança*; *Ego autem in Domino sperabo*, etc., y es del 1. Tono, para mostrar que en solo Dios deuemos poner nuestra *esperança*. [...] La antiphona de la Magnificat de las pr. Visperas de la Circuncision (que es Octaua de la Natiuidad de N.S.) es del 8. Tono, porque al fin del Mundo se nos darà la stola segunda, esto es la gloria del cuerpo, la qual en la Octava edad esperamos recibir.” CERONE, 1613, fol. 264-265.

17 CERONE, 1613, fol. 263-264.

comprehendiese alguna historia, fabula, ó buena costumbre; y esta era la Oracion, es a sauer la palabra ó el hablar; la cuarta y postrera, era un subjecto bien dispuesto y aparejado à recibir alguna passion. Dizese esto porque, si tomaremos la simple harmonia, sin añadirle ninguna cosa mas, no tendra poderio ninguno de hazer algun efecto extrinseco de los que arriua contamos: aunque huuiesse poderio en una cierta manera de disponer el animo intrinsecamente, a declarar con mas facilidad algunas passiones ò efectos, como es reyr ò llorar.¹⁸

Así pues, el siempre sensato y minucioso Cerone entendía que no bastaba con solo algunas de estas causas, sino que las cuatro eran conjuntamente necesarias para garantizar tan memorables efectos, y en ese capítulo las comenta en su orden. Pero, sin desdoro de las tres primeras, nos interesa resaltar desde el inicio, para entender mejor cómo el tratadista asume las divergencias en los efectos con su sutil razonamiento, cómo es la cuarta de tales causas, es decir, la diversa capacidad de recepción de los oyentes, la que puede justificar mejor, sin desmerecer la regla general, lo distinto de los efectos en cada persona (a veces directamente contrarios sin ser contrarias sus causas sonoras) producidos por una misma música: utilizando para ello Cerone una poética y didáctica comparación, al comprobar cómo “el mismo fuego endurece el barro, y ablanda la cera: assi como también los rayos del Sol hazen el rostro negro, y el lino blanco.”¹⁹

Dejando así sentado lo esencial del receptor de la música para prever los efectos que pudiera hacer, y de nuevo regresando al capítulo XXXIX, “De la propiedad y naturaleza de los Tonos”, donde Cerone nos advierte que ha resumido el común orden de este asunto entre los prácticos modernos, el tratadista se centra especialmente en la primera y más tradicional de las antedichas causas, en la más literaria fórmula utilizada: la armonía que nace de los sonos de las voces. Una explicación de los efectos de los Tonos (entendido siempre aquí el término como usual sinónimo del de modo, al menos entre la mayor parte de los prácticos del tiempo, y aunque a veces da la impresión que el teórico bergamasco querría que *Modo* incluyera más que las características sonoras del *Tono*), como se muestra en esta bella introducción del capítulo, en la que además leemos un curioso eco anticipado del famoso y estético “No se qué” del célebre discurso homónimo²⁰ del

tomo IV del *Teatro Crítico Universal* del erudito padre Feijoo, al señalar:

Siendo los tonos vna composicion de mas cosas ayuntadas, de la variedad de los quales nacia y nace, vna cierta differencia de Modos, de la qual se podia comprehender, que cada qual dellos tenia en si vn cierto no se que de variedad, mayormente quando todas las cosas que entrauan en el compuesto, eran ayuntadas con proporcion. Por la qual era poderoso de induzir en los coraçones de los oyentes, varias passiones, induziendo en ellos nueuas disposiciones, diferentes calidades, y diuersas constumbres. De aquí vino después, que todos los que escriuieron en materia de Tonos, de los efectos que veyan nacer dellos, à cada vno atribuyeron su propiedad: y ansi por lo que escrito tienen diuersos autores (aunque muy confusamente) diremos desta materia.²¹

Objeción razonable por la efectiva variedad de opiniones, pero también quizás un poco exagerada la crítica si consideramos que tales autores han vivido a lo largo de muy largos y diversos siglos, y se refieren a las que sin duda fueron muy distintas prácticas musicales y gustos artísticos, pese a todo ello tiene mucho mérito que no hayan dejado de pervivir algunas consideraciones más o menos consensuadas y mantenidas, lo que tampoco debe minusvalorarse, como bien hace Cerone (separándose así de su admirado Zarlino). Y entrando ya con el resumen, en la a veces un poco confusa denominación ceroniana de eruditos ecos grecolatinos, abreviando aquí al máximo las citas clásicas y referencias a las autoridades, para centrarnos en el contenido más cercano al mundo de los prácticos y los teóricos coetáneos, leemos en *El Melopeo y Maestro* las siguientes observaciones relativas a los cuatro primeros tonos:

El Primer tono es firme, estable, alegre, y poderoso para amansar las passiones interiores. [...] Querían también los antiguos que el Tono Hypodorio (que es el nuestro Segundo) teniesse una naturaleza en todo diferente de la del Dorio: porque assi como el Dorio disponia à una cierta constancia varonil y a la modestia; así el Hypodorio, por la grauedad de sus mouimientos induziesse una cierta pereza y reposo. [...] No tienen razón los que dizen ser pesado, y que prouoca à tristeza: porque el dezir que induze pereza, es porque conbida al descanso, y porque trahe consigo (por uvsar deste vocablo) modorra y gana de dormir, mas no por esso prouoca à tristeza, pues sabemos que la tristeza, es una passion mas apropiada

18 CERONE, 1613, fol. 235.

19 CERONE, 1613, fol. 237.

20 Habiendo distintas publicaciones (incluyendo las electrónicas) de tan conocido texto, recomendamos la que editó FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, 1980. Este famoso y breve Discurso estético está recogido en las pp. 225-239.

21 CERONE, 1613, fol. 262.

para despertar, que para adormescer. Al *Phrygio* (a quien aplicamos el nuestro *Tercero*) estimaronle por Tono algun tanto *levantado y furioso: y de naturaleza severissimo y cruel*, aparejado à boluer al hombre atonito y abobado. [...] y con este tono también el Magno Alexandre fue induzido tomar las armas en mano, como dixe en el Cap. xxii. Tambien quieren que fuesse reuocado de las batallas del mesmo Musico, con el medio del Tono *Hipophrygio* (que es el nuestro *Quarto*) recitado al son de la lyra, por ser instrumento muy amansatiuo: porquanto modera y quita la terrible naturaleza del *Phrygio*. [...] Muy bien aduerto, que ay un autor moderno que escriue en una artecilla suya de Musica al 2. auiso, que este Tono es todo alegre, y que por eso es apropiado à incitar a deleytes; con todo esso yo digo verdad, no se adonde funde su razón, ni adonde aya leydo que tenga tal propiedad y naturaleza.²²

Añadiendo una pequeña crítica coetánea, como se ha visto al citar con cierta displicencia a ese autor moderno de una “artecilla” de música, lo que nos permite entender que no habla solo de viejas teorías y fuentes sino de algo también propio de su tiempo, Cerone continúa su resumen con lo que le corresponde a los otros cuatro tonos del esquema octomodal que sigue en este asunto, aun cuando, como se verá, sin olvidar del todo su adscripción a la dodecamodalidad zarliniana:

Este mesmo author, en el mismo lugar dize, que el tono *Lydio* (es a saber el *Quinto*) es *alegre y templado*, y que causa alegría y plazer a los tristes: pero yo leo en otros autores, que *es Tono horrible, espantoso, triste y lamentable*; [...] El autor que dize, que el Quinto es Tono alegre y templado, y que causa alegría à los tristes, deue tomar por Quinto al Onceno por b, por quanto termina en F fa vt graue; y es de la naturaleza y propiedad que dize. El *Hypolydio*, segun dizen, es de diferente naturaleza, y contraria à la del Tono pasado; porque tiene en sí vna cierta *suauidad natural, y una dulçura abundante*, que rehinche los animos de los oyentes de *alegria y de plazer*, estando de todo punto apartado de la *lasciua, y de todo genero de vicio*. La razon desto, de aqui se saca: porque los más antiguos le acomodauan à materias *mansas, graues, virtuosas*; y que contenessen en sí cosas *profundas, especulatiuas y diuinas*: como son las que tratan de la gloria de Dios, de la felicidad eterna, y las que son aparejadas à alcançar la diuina gracia. El *Mixolydio* tiene el medio entre estos dos, porende querian que tinesse naturaleza y propiedad *de incitar el animo, y de deponerle*; y que tinesse parte *de tristeza y de*

alegria. Mas el *Hypermixolydio* quiere Cassiadoro que tenga propiedad de induzir vn cierto desseo de las cosas del cielo, en aquellas personas particularmente que son molestas de un desseo humano y terrenal; y que tenga en sí *una apazible seueridad mezclada con una cierta alegria y suauidad*. De mas desto quieren otros, que tenga poderio de hazer *alegre y assossegado el animo oprimido de diuersas pasiones*: y que despues de desechadas las tales pasiones, tenga poderio de induzir sueño: verdaderamente propiedad muy conforme al *Hypodorio*; y assi no es de espantarse si Atheneo fue de parecer, que el *Hypermixolydio* ò *Octauo*, fuese el *Hypodorio* ò *Segundo*.²³

Algunas conclusiones y propuestas

Lo hasta aquí resumido nos permite destacar, de lo mucho aportado por Cerone, dos aspectos especialmente importantes a nuestro concreto propósito: en primer lugar, y dentro de lo que podríamos entender como particularidades de la esquematización modal y sus relaciones con el *ethos*, el teórico bergamasco, que –como es lógico dado el lugar en que escribe dentro de su monumental trabajo– se centra, siguiendo aquí también el modelo zarliniano pero mostrando más fe en esos antiguos testimonios, en fuentes grecolatinas aunque se ha visto que no se circunscribe en los efectos a un tiempo determinado, nos ofrece la variante de considerar el mismo y tradicional *ethos* octomodal expandido de alguna manera también al ámbito de la dodecamodalidad: tal es el caso explicado del Quinto Tono y el Onceno por bemol, con final en Fa, es decir, la transposición a Fa –con la correspondiente obligación del Si bemol general, en armadura para entendernos hoy, para tener la misma *secuencia de la solfa*, es decir, la distribución de los tonos y semitonos en su octava– del Tono auténtico que, conforme al “orden antiguo”, tiene como final Do (el mismo que, en el “Orden moderno según Zarlino” cambiará su numeración y será ya el Tono Primero²⁴).

Destaca también, sin salirnos del esquema general, la más que evidente y abundante coincidencia del resumen de Cerone con la mayor parte de los tratadistas previos, que llega a veces a usar las mismas o muy parecidas palabras.

²³ CERONE, 1613, fol. 263.

²⁴ Véase el cuadro con ambas numeraciones que aparece en el folio 934 de *El Mellopeo y Maestro*: la más extendida, que sigue primero el orden de los ocho Tonos que comparten –dos a dos– las mismas finales –Re-Mi-Fa-Sol-La– con los de la tradición gregoriana, a los que se añaden, como Tonos Noveno a Duodécimo, los nuevos pares con finales en La y en Do; y la propuesta por Zarlino, en la que el modo con final Do, modelo del que será el triunfante modo mayor, pasa a ser el Primero.

²² CERONE, 1613, fol. 262-263.

Pero merece también mención la referencia ceroniana a algunas pequeñas variantes, que realmente no cuestionan ni mucho menos invalidan la credibilidad del sistema general, que también pueden verse esquematizadas en el Cuadro que aportamos como Anexo, acerca de los efectos más convencionales: como esa indeterminación para el cuarto tono (que según Cerone modera la terrible naturaleza del Tercero... lo que no está realmente lejos de lo que hacen los demás tratadistas, pues contraponen la aspereza del tercero con la blandura del cuarto), la centrada en la diferencia entre la pereza o el sueño que produce para Cerone frente a la tristeza y lloro que es mayoritaria consideración del segundo Tono (aunque, en todo caso, no se salga de un efecto genéricamente “grave” como sentencia sintéticamente Lorente), y el parecido contraste para el sexto tono que es piadoso y lloroso para la mayoría pero suave y dulce e incluso alegre para Cerone, si bien más adelante el mismo tratadista le atribuye también una gravedad y profundidad religiosa que se acerca bastante a esa mayoritaria piedad. O la aún mayor contraposición entre el “horrible” Quinto tono ceroniano frente al mayoritario sentimiento “benigno y deleitoso” de esta modalidad, si bien en este caso el propio tratadista bergamasco de algún modo lo explica al admitir que puede ser también considerado como tono alegre y templado pero entonces lo entenderá como “Onceno por bemol”, es decir, el “nuevo” tono de Do auténtico transportado a Fa y con bemol general, lo que es prácticamente igual al tradicional Quinto Tono con bemol de la mayoría de los tratadistas octomodales –como, sensu contrario, lo confirma ese famoso ejemplo a cuatro voces del “modo sexto verdadero” que ofrece Bermudo, la mejor muestra práctica de lo complicado de la propuesta teórica “natural” de los finales en Fa sin el bemol general²⁵.

Revela Cerone, en segundo lugar, y quizás como más destacable todavía de su aportación, la antedicha necesidad de que tales esquemas sonoros, para lograr sus efectos, vayan asimismo acompañados de un texto al que sirven y potencian. Y, quizás, incluso pueden mutuamente aclararse así en su sentido más propio e íntimo, es decir, que la modalidad también puede hacernos entender mejor el texto y no solo su viceversa: como sucede, por ejemplo, con ese sentimiento más bien triste o desventurado (e incluso angustiado y calumnioso), escondido en el famoso villancico *Cucu-cucú-cucucú* de Juan de la Encina, pues es su pertenencia al segundo tono lo que mejor explicita, en contra del aire más

bien festivo o grotesco –basta echar una mirada a las versiones accesibles tanto en discos como en la red– con el que se suele interpretar, la más profunda y nada positiva ni feliz idea de sufrir la infidelidad (no olvidemos que la letra nos canta: *guarda no lo seas tú...* y si atendemos a las coplas, allí se nos advierte que cuando no sabemos estar siempre junto a la pareja, guardarla en todo momento incluso en los más cotidianos, el posible engaño final será también culpa nuestra), según nos propone una reciente investigación –que tuve el honor de tutorizar en la Universidad de Valencia– realizada por Ángela García Villanueva y cuyos argumentos y conclusiones se hicieron públicos como comunicación expuesta y luego editada en el mismo Simposio cabezoniano comentado en el inicio de este trabajo.²⁶

Es lamentable, sin embargo, que no haya en el legado ceroniano, ni en la parte de las “antiguallas” musicales ni cuando habla del presente, una aplicación a los diversos ritmos y metros que sea dignamente pareja de estas propiedades y naturaleza de los Tonos que con tanto detalle explica el tratadista bergamasco. Pero, como en tantas otras cosas, Cerone no destaca por su innovación sino por su extraordinaria capacidad de síntesis, y por tanto aquí también este clamoroso desinterés por el *ethos* rítmico/métrico²⁷ resume de manera perfecta la generalizada falta de concreto interés por lo mismo en la tratadística musical anterior y coetánea. Aunque, bien mirado, y para repartir mejor las posibles culpas, esa desigualdad en la concreción entre el *ethos* modal y el rítmico-métrico ya estaba en las fundacionales y fundamentales palabras platónicas, como se puede leer en su célebre diálogo la *República* (399e-400c) cuando, tras la detenida y famosa enumeración correspondiente al carácter de los modos –llamados allí armonías–, escuchamos un discurso extrañamente mucho más dubitativo e inconcreto al tratar seguidamente de los ritmos:

– Bien, purifiquemos lo que queda. Porque a las armonías debe seguir lo relativo a los ritmos: no hay que ir en pos de ritmos muy variados ni de pasos de toda índole, sino observar los ritmos que son propios de un modesto vivir ordenado y valeroso y, una vez

26 GARCÍA VILLANUEVA, 2011: 245-261.

27 Digamos aquí, para dejar clara la diferencia ya desde la antigüedad grecolatina, lo que decía Aristóteles en su *Retórica* 1408b: “[...] la falta de ritmo comporta lo indeterminado y es preciso que haya determinación, aunque no sea en virtud de la métrica, pues lo indeterminado no es ni placentero ni inteligible. Ahora bien, aquello que determina a todas las cosas es el número. Y el número propio de la forma de la expresión es el ritmo, del que también los metros son divisiones. Por eso el discurso debe tener ritmo, aunque no tenga metro, pues entonces sería un poema.” Citamos de RACIONERO, 1990: 591.

25 BERMUDO, 1555, fol. CXIV-CVII. La postura de Bermudo sobre el asunto está sintetizada en el Cap. xxiii del Libro IV, *Si el quinto y sexto modo se tañeran por bemol* –fol. lxxii-lxxiii. Sobre este asunto puede consultarse ZALDÍVAR GRACIA, 1987: 203-223; y ZALDÍVAR GRACIA, 1988: 281-303.

- observados, será necesario que el pie y la melodía se adecuen al lenguaje propio de semejante hombre, y no que el lenguaje se adecue al pie y a la melodía. Decir cuáles son esos ritmos es función que debes cumplir tú, tal como hiciste al hablar de las armonías.
- Sin embargo, por Zeus, no estoy en condiciones de decirlo. En efecto, por lo que he visto, afirmaré que hay tres clases de pasos a partir de los cuales se forman combinaciones, así como hay cuatro clases de notas de donde se generan todas las armonías. Pero no podría afirmar qué modo de vida representa cada clase.
 - En ese caso –dije–, consultaremos a Damón sobre qué pasos corresponden a la bajeza, a la desmesura, a la demencia y otros males, y cuáles ritmos hay que reservar para los estados contrarios a éstos. Creo haber oído hablar –no muy claramente– acerca de un compuesto que él llama `enoplio`, así como de uno dáctilo y de otro heroico que organizaba no sé cómo, igualando los tiempos no acentuados con los acentuados, y que desembocaban tanto en una sílaba breve como en una larga. También hablaba, me parece, del yambo, y llamaba a otro `troqueo`, asignando a ambos sílabas largas y breves. Y a alguno de éstos, creo, censuraba o elogiaba en cuanto a los movimientos impresos al pie mismo, no menos que a los ritmos en sí mismos, o bien a alguna combinación de ambos, no puedo decirlo bien. Pero como dije, para eso debemos remitirnos a Damón; pues discernirlo nos requeriría un tratamiento extenso. ¿No te parece?
 - Ciertamente, por Zeus.²⁸

Zarlino, sabido es de todos, que no es el primero pero sí el más influyente en la corriente dodecamodal, y en tantas otras cosas un ascendiente decisivo para Cerone, significativamente solo atiende de verdad al último de los tres elementos iniciales (modo, ritmo, texto) del *ethos* ceroniano. En efecto, ya en su célebre impreso *Le Istitutioni Harmoniche* dedica alguna obvia y breve pero ya más que conocida atención a la letra²⁹, pero no ofrece sin embargo una correspondientemente relevante exposición de los posibles efectos correspondientes a los metros o ritmos. Zarlino, en realidad, ni siquiera parece creer verdaderamente en lo que las fuentes grecolatinas hablan con abundancia acerca de los caracte-

res de los modos, demostrando allí su abundante erudición, justamente admirada por Cerone, pero señalando que hay demasiadas discrepancias y que no hay música de esa época para poder comprobarlo³⁰. Y, además, en contra de lo que con tanta claridad sentenciaban otros tratadistas coetáneos³¹, tampoco diferencia bien Zarlino entre los grados fundamentales –donde se deben de hacer las cadencias principales, las finales y de mediación así como las de paso, y por eso denominados “cláusulas” en la terminología hispana– propios e identificativos de cada tono, pues cuando ofrece en *Le Istitutioni Harmoniche* los ejemplos a dos voces de sus doce modos³² siempre allí –incluso en los problemáticos casos de posibles quintas defectivas sobre la nota Si, que Cerone evita siguiendo la tradición al pasar la cláusula al La– hace el italiano sus cadencias más o menos contundentes en la nota final, en su tercera y su quinta (lo que, obviamente, como modelo, terminará por privilegiar la única diferencia que se puede permitir en este reduccionista esquema: la tercera mayor o menor, propia de la discriminación en los modernos modos mayor y menor).

Queda, sin embargo, no lo olvidemos, una última de las cuatro “cosas” que Cerone pedía: la adecuada capacidad del oyente para percibir estos matices y así recibir la correspondiente pasión. Un sujeto apropiado, sensible y receptivo. Es aquí donde no podemos olvidar que don Antonio de Cabezón, y su hijo y editor don Hernando, trabajaron en una de las cortes más importantes del mundo y fueron músicos íntimamente ligados al hijo y heredero del Emperador Carlos, un cultivado príncipe y luego sabio monarca de amplia cultura, Felipe II, hombre sin duda de extremada sensibilidad que vivió rodeado de una corte austera pero exquisita, de la que bien puede considerarse testimonio certero –tanto,

30 “Cosa molto difficile è veramente il volere hauer di ciò chiara, & perfetta cognitione; volendo seguire l'uso degli Antichi: perchioche questo non si può dimostrare per alcuna via, per essere il loro uso totalmente spento, che non potemo ritrouar di loro vestigio alcuno”. ZARLINO, 1558: fol. 300.

31 Según el ya citado Tomás de Santa María, “Todos los ocho tonos generales, se conosceran principalmente en dos cosas. La vna es la sequencia de la Solfa, y la otra en las Cláusulas.” –SANTA MARÍA, 1565: 62. Y allí seguido pone las “sequencias” y “Cláusulas” propias de cada uno, que nosotros reflejamos, junto con algunas variantes de otros tratadistas, en el Cuadro que se aporta como Anexo a este trabajo. Si bien el inteligente dominico ya reconocía cómo “Aunque es verdad que todas las reglas que hemos puesto, de los ochos tonos generales, en rigor son verdaderas, y guardarlas es lo mejor y mas seguro, pero con todo eso vemos que los authores alguna veces, no las gardan, así en el comienço, y fin, como en las Cláusulas.” – SANTA MARÍA, 1565: 70-70v.

32 ZARLINO, 1558: fol. 321-335. Hay una traducción inglesa de esta Parte, con estudio y transcripción moderna de COHEN y PALLISCA, 1983. La transcripción de los ejemplos modales está en las pp. 56-88.

28 Citamos de la traducción española de EGGERS LAN, 1986: 172-174.

29 “In qual maniera le Harmonie si accomodno alle soggette Parole. Cap. 32”. ZARLINO, 1558. Existe edición facsímil: New York, Broude Brothers, 1965. El famoso texto sobre la manera de acomodar la música a las palabras se encuentra, dentro de la Cuarta Parte, en fol. 339-340.

que fueron feliz colofón a nuestra citada ponencia burgalesa- esos hermosos versos de Alonso de Morales insertos en la edición póstuma de la obra del genial burgalés:

*Que si el canto de aquellos ablandaba
las piedras y los árboles movía,
y el abismo sintió su desconsuelo,
Antonio mucho más se señalaba,
pues con más celestial dulce armonía
las almas levantaba hasta el cielo.*³³

Una vez más, surgen así, al finalizar, nuevas preguntas. En la ya citada ponencia del Simposio cabezoniano del año 2010 aparecían en el cierre algunas cuestiones³⁴ de las que retomamos ahora alguna de ellas: ¿exageraban, cuando menos, al buscar también tales efectos en esos tiempos “renacentistas”, quizás para aparentar ser ellos tan sensibles como se mostraban los antiguos en sus adorados textos clásicos? ¿O somos nosotros quienes, habría que saber cuándo y por qué, hemos perdido esa sensibilidad?. Entonces ya invocábamos la sugerente y sugestiva ayuda que puede ofrecer la investigación sobre el *ethos* modal –y viceversa- a los estudios sobre psicología o estética, entre otras ciencias –hasta la bioquímica cerebral- que están no menos interesadas en los efectos de la música en el oyente.

En el caso concreto de un artista como Cabezón, como antes se dijo, deberíamos poder concretar estas interrogaciones pues sabemos con seguridad que contaba como oyente principal y privilegiado con el mismísimo Rey Felipe II, sin duda una de las personalidades más singulares del Renacimiento por su exquisita formación principesca, su tan viajada y variada trayectoria personal como monarca europeo y señor colonial, y las tan elevadas amistades y compañías propias de la Corte entonces más poderosa del mundo occidental³⁵.

Reformulemos, en suma, ahora así una de las anteriores preguntas diciendo: ¿Quiénes somos nosotros, para suponer que hemos sido capaces de mantener una sensibilidad pareja a la de Felipe II? ¿No seremos nosotros, usando la

feliz imagen antedicha del mismo Cerone, como ese barro que se endurece con el fuego mientras que quizás don Felipe fuera como esa cera que con ese mismo calor se ablandaba? ¿O es, quizás, nuestro aún casi total desconocimiento de un posible *ethos* renacentista –si no también anterior- ligado al ritmo o al metro musical lo que se nos escapa y por ello “ninguna cosa (o poco)”, como decía Cerone, se puede ver con claridad en este asunto de los efectos de la música en esos viejos tiempos?

Releaguemos forzosamente a futuras investigaciones lo que nos permita considerar, siguiendo la explicación ceroniana, y siempre en obligada conjunción (so pena de que el efecto pueda ser reducido a mínimos, o directamente eliminado), no sólo cuál es el sentimiento más adecuado al tono utilizado en la música que se emite, así como la sensibilidad del sujeto receptor a tal mensaje, sino también, en tanto que obligadamente requeridas para el éxito del efecto que se transmite, lo que aportan los otros dos parámetros esenciales más: uno musical –el ritmo/metro- y otro extramusical, es decir, el texto.

Obviamente, aplicado ese propósito a la música conservada de Antonio de Cabezón, y su directa familia, sólo podríamos buscar esta necesaria interacción, plenamente desarrollada y por ello de veras ceronianamente eficaz, en aquellos ejemplos que efectivamente cuentan con las cuatro cosas requeridas (tono, metro, texto y receptor) y que son, en el legado que nos transmitió su hijo Don Hernando³⁶ –dejando a un lado la producción ligada a textos litúrgicos, por estar sujetos a otras consideraciones ya referidas- los hermosos y virtuosísticos *glosados* de algunas célebres canciones de los que, por fortuna, conocemos la tonalidad, sus metros, los textos originales y, obviamente, el ilustre receptor al que sirvió y de quien ese trabajo fue siempre tan altamente valorado. Un repertorio excepcional en muchos sentidos en su compleja traslación de la polifonía a la cifra –y no sólo al teclado, como el mismo impreso explica, y según ya algunos grupos de ministriles actuales se han ocupado en demostrar prácticamente con espléndido resultado artístico-, aunque a veces fue injustamente minusvalorado por su obligada condición de coautoría, o bien su variada procedencia europea le restase esa original “españolidad” que perseguía el viejo nacionalismo musicológico³⁷. Quede así convertido el futu-

33 SIERRA, 2010: 115.

34 Aunque no todas las posibles. Por ejemplo, excluíamos ya entonces, como ahora, preguntas propiamente “morales” referidas al carácter expresivo de la música, a las que, obviamente no desde la modalidad, sino desde la filosofía de la música, si se atreve un reciente trabajo de ALCARAZ LEÓN, 2012: 179-191.

35 Recordemos lo que señalábamos en el inicio, citando el *Premio* a la edición póstuma de las *Obras* cabezonianas, cuando señalaba que la Música está en los regios Palacios para que “mitigue y ablande sus pasiones que como hombres suelen tener, y como tan poderosos, suelen ser en ellos tan vehementes y dañosas a la república.” (SIERRA, 2010: 53).

36 Dejamos, al menos inicialmente, al margen otras fuentes de la música para teclado atribuida a Cabezón, tanto en impresos como en manuscritos. Y queda también pendiente la producción vocal asimismo atribuida al organista burgalés, como la que nos propone ROBLEDO ESTAIRE, 1989: 143-149.

37 Esa consideración de obras no del todo cabezonianas es una de las razones que adujo Higinio Anglés para no incluir estos *Glosados* en la primera edición –hecha a partir del trabajo de Felipe Pedrell- de las

ro estudio de esas cuatro *cosas* (que, según Cerone, interviene en los efectos de la música), aplicadas a este memorable corpus de los *glosados* cabezonianos, en un reto apasionante que ojalá no tenga que esperar a otro nuevo centenario para encontrar el preciso acicate que, quizás, logre finalmente ofrecernos, junto con nuevas preguntas, alguna probada respuesta.

Bibliografía

- Alcaraz León, María José, “Music’s Moral Character”, *Teorema. Revista Internacional de Filosofía*, XXXI/3 (2012), 179-191.
- Artigas Pina, Javier, *Fray Juan Bermudo (1510-1565). Obras para teclado*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2005.
- Bermudo, Juan, *Declaración de Instrumentos Musicales*. Osuna, Juan de León, 1555.
- Bernal Ripoll, Miguel (ed.), *Francisco Correa de Arauxo: Libro de tientos y discursos de música práctica y theorica de organo intitulado Facultad Organica (Alcalá de Henares, Antonio Arnao, 1626)*. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2013.
- Cerone, Pedro, *El Mellopeo y Maestro*. Nápoles, Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613.
- Cohen, Vered y Palisca, Claude V., *On the modes. Part Four of Le Istitutioni Harmoniche, 1558. Gioseffo Zarlino*. New Haven, Yale University (Music Theory Translation Series), 1983.
- Correa de Arauxo, Francisco, *Libro de tientos y discursos de música práctica y theorica de organo intitulado Facultad Organica*. Alcalá de Henares, Antonio Arnao, 1626.
- Eggers Lan, Conrado (ed.), *Platón: Diálogos. IV. República*. Madrid, Gredos, 1986.
- Ezquerro Esteban, Antonio (ed.), *Pedro Cerone: El Mellopeo y Maestro (Nápoles, Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613)*. Barcelona, CSIC, 2007.
- Fernández de la Cuesta, Ismael (ed.), *Francisco de Salinas: De Musica Libri VII*. Madrid, Alpuerto, 1983.
- Fernández González, Ángel Raimundo (ed.), *Benito Jerónimo Feijoo. Teatro crítico universal*. Madrid, Cátedra, 1980.
- Froidebise, Pierre, *Tomás de Santa María. Oeuvres transcrites de l’Arte de Tañer Fantasía (Valladolid, 1565)*. París, Eds. Musicales de la Schola Cantorum, s.f. [1961].
- Gallo, F. Alberto (ed.), *Pedro Cerone: El Mellopeo y Maestro (Nápoles, Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613)*. Bolonia, Forni Editore, 1969.
- García Pérez, Amaya y García-Bernalt Alonso, Bernardo (eds.), *Francisco de Salinas: De Musica Libri VII*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 2013.
- García Pérez, Amaya y Otaola González, Paloma, *Francisco de Salinas. Música, teoría y matemática en el Renacimiento*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 2014.
- García Villanueva, Ángela, “Dolor y música. Correspondencias técnico-compositivas y estético-expresivas entre las obras de Domingo Marcos Durán y Juan de la Encina”, *Revista de Musicología*, XXXIV/2 (2011), 245-261.
- González Marín, Luis Antonio (ed.), *Tomás de Santa María: Arte de tañer fantasía (Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, 1565)*. Barcelona, CSIC, 2007.
- González Valle, José V. (ed.), *Andrés Lorente: El Porqué de la Música (Alcalá de Henares, Nicolás de Xamares, 1672)*. Barcelona, CSIC, 2002.
- Kastner, Macario Santiago (ed.), *Francisco de Salinas: De Musica Libri VII*. Kassel, Bärenreiter (Documenta Musicologica, XIII), 1958.
- Lahera, José Manuel, *Andrés Lorente. 1624-1703. Estudio estético. Transcripción y edición de “El Porqué de la Música”. 1672-1699*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004.
- Montanos, Francisco de, *Arte de Musica theorica y pratica*. Valladolid, Diego Fernández de Córdoba, 1592.
- Páez Martínez, Martín (ed.), *Gil de Zamora: Ars Musica*. Murcia, Real Academia de Bellas Artes de Santa María de la Arrixaca, 2009.
- Racionero, Quintín (ed.): *Aristóteles: Retórica*. Madrid, Gredos, 1990.
- Robert-Tissot, Michel, *Johannes Aegidius de Zamora. ARS MUSICA*. Corpus Scriptorum de Musica, 20, American Institute of Musicology, 1974.
- Robledo Estaire, Luis, “Sobre la letanía de Antonio de Cabezón”, *Nassarre*, V/2 (1989), 143-149.
- Santa María, Tomás de, *Arte de tañer fantasía*. Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, 1565.
- Siemens, Lothar (ed.), *Fray Pablo Nassarre: Escuela Música según la práctica moderna (Zaragoza, Herederos de Diego de Larumbe, 1724 y 1723)*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1980.
- Sierra, José, *Antonio de Cabezón (1510-1566) Una vista maravillosa del ánimo*. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2010.

Obras publicada, en tres volúmenes, por el Instituto de Musicología del CSIC en Barcelona en 1966. Falta que sería subsanada bastante tiempo después (Madrid, Unión Musical Española, 1980) y con prólogo de su admirado Santiago Kastner, gracias a la musicóloga María Asunción Ester Sala.

- Vega, María José; Zaldívar, Álvaro; y Barrios, María Pilar (eds.), *Domingo Marcos Durán. Comento sobre Lux Bella*. Cáceres, Institución Cultural el Brocense, 1998.
- Zaldívar Gracia, Álvaro, “Aportaciones sobre la discrepancia moral entre Bermudo y Santa María: el sexto modo siempre cantado con bemol”, *Nassarre*, III/1 (1987), 203-223.
- Zaldívar Gracia, Álvaro, “Reflexiones en torno a la modalidad polifónica en la música española ca. 1550: la aportación del Cancionero de Uppsala”, *Nassarre*, IV/1-2 (1988), 281-303.
- Zaldívar Gracia, Álvaro, *Fragmentos Músicos de Fray Pablo Nassarre*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1988 y 2005-2006. 3 vols.
- Zaldívar Gracia, Álvaro, “El *Arte de Música* (Valladolid, 1592) de Francisco de Montanos y la explicación de la modalidad polifónica en la España del tardío Renacimiento”, *Itamar. Revista de Investigación Musical*, 1 (2008a), 9-17.
- Zaldívar Gracia, Álvaro, “El *segundo tono* del *Pater noster*: una pista *nassarriana* sobre la posible modificación del *ethos* modal *general* por aplicación de la simbología numérica”, *Inter-American Music Review*, XVIII/1-2 (2008b), 185-190.
- Zaldívar Gracia, Álvaro, “La teoría musical en tiempos de Cabezón, su presencia en la música práctica del organista burgalés. Efectos y afectos modales”, *Revista de Musicología*, XXXIV/2 (2011), 133-156.
- Zarlino, Gioseffo, *Le Istitutioni Harmoniche*. Venecia, 1558.

ANEXO

Estructura modal y *ethos* en las principales fuentes españolas del tardío medieval al barroco medio

SECUENCIA DE LA SOLFA (solmisación, con hexacordos correspondientes, y “traducción” a tonos –T- y semintonos –S-) Y CLÁUSULAS PRINCIPALES DE CADA TONO (resumen de la tratadística española, ss. XV-XVII)	ETHOS MODAL	ETHOS MODAL	ETHOS MODAL	ETHOS MODAL	ETHOS MODAL
	<i>Ars Musica</i> Juan Gil de Zamora (ca. 1300)	<i>Comento sobre Lux Bella</i> D.Marcos Durán (1498)	<i>Declaración de Instrumentos...</i> J. Bermudo (1555)	<i>El Mellopeo y Maestro</i> P. Cerone (1613)	<i>El Por qué de la Música</i> A. Lorente (1672)
Primer Tono Secuencia: Re Mi Fa Sol Re Mi Fa Sol -por natura y becuadrado- TSTTTST Cláusulas principales: Re (final, sostenida) La (media, sostenida)	<i>Cambiante, manejable y apto para expresar todos los afectos.</i>	<i>Movimiento con alegría y disposición a todo efecto y deleite.</i>	<i>Toda letra jocosa, alegre o graciosa...</i>	<i>El Primer tono es firme, estable, alegre y poderoso para amansar las pasiones interiores.</i>	<i>Alegre, provocativo a buena conversación y a toda honestidad</i>
Segundo Tono Secuencia: Re Mi Fa Re Mi Fa Sol La -por natura y bemol- TSTTTST Cláusulas principales: Re (primera, sostenida) La (segunda, sostenida) Fa (intermedia, sostenida)	<i>Grave y compungido, apropiado para la tristeza y desventura.</i>	<i>Dulce, meloso, con deprecación, provocativa a devoción y lloro...</i>	<i>Toda letra que indique tristeza, que provoca a lloro, o significa redención, cautiverio, servidumbre, calumnias, y angustias...</i>	<i>Pereza y reposo. ... modorra y ganas de dormir, mas no por eso provoca a tristeza...</i>	<i>Grave.</i>
Tercero Tono Secuencia: Mi Fa Sol Re Mi Fa Sol La -por natura y becuadrado- STTTSTT Cláusulas principales: Mi (final, remisa) Do (media, sostenida) La (intermedia, sostenida, a veces final anómala) Sol (de paso y sostenida)	<i>Severo, estimulante... y curativo...</i>	<i>Crueldad con presteza muy arrebatada... En pasando el enojo, son mañosos, inventivos...</i>	<i>Toda letra áspera y de batallas espirituales o temporales...</i>	<i>Levantado y furioso, y de naturaleza severísimo y cruel</i>	<i>Terrible y provocativo a la ira</i>
Cuarto Secuencia: id. Tercero. Cláusulas principales: Mi (final, remisa) La (media, sostenida) Sol (intermedia, sostenida) Si (media, anómala, remisa)	<i>Lisonjero y charlatán, apropiado para los aduladores</i>	<i>Halagüeña, lisonjera, con dulzura mansa y engañosa...</i>	<i>Toda letra que significa blandura, amonestación, mitigación, engaño y detracción...</i>	<i>Modera y quita la terrible naturaleza del Tercero</i>	<i>Adulador y halagüeño</i>

<p>Quinto Tono Secuencia: Ut Re Mi Fa Sol Re Mi Fa -por bemol y natura- TTSTTTS Cláusulas principales: Fa (final, sostenida) Do (media, sostenida)</p> <p>Para Santa María y Montanos debe llevar clave con Si Bemol (para Montanos, el quinto tono particular es transportado y sus cláusulas son Do -primera, sostenida- y Sol -segunda, sostenida-)</p>	<p><i>Benigno y delicioso, alegre y endulza a tristes y atribulados</i></p>	<p><i>Templanza muy deleitosa. Modesto, templado, apacible...</i></p>	<p><i>Toda letra que denota gozo o alegría, y la que cuenta alguna victoria...</i></p>	<p><i>Es tono horrible, espantoso, triste y lamentable (si el quinto se considera tono alegre y templado, y que causa alegría a los tristes, debe tomarse por Quinto al Onceno por bemol: Do, auténtico, transportado a Fa, con Si b)</i></p>	<p><i>Sensual y despertador de tentaciones</i></p>
<p>Sexto Secuencia: id. Quinto Cláusulas principales: Fa (final, sostenida) La (media, remisa) y Do (de paso y sostenida) -clave con Si Bemol-</p> <p>Bermudo lo llama “verdadero” si no tiene clave con Si bemol, y Do será cláusula media y sostenida.</p> <p>Montanos lo transporta (sexto tono particular) y propone como cláusulas: Do (primera, sostenida) Sol (segunda sostenida) Mi (intermedia, remisa)</p>	<p><i>Piadoso, concita el llanto</i></p>	<p><i>Piedad con lloro... lastimosos, dolorosos...</i></p>	<p><i>Convida a piadosas lágrimas de devoción y de alegría espiritual...</i></p>	<p><i>Una cierta suavidad natural, y una dulzura abundante, que rehinch los ánimos de los oyentes de alegría y de placer, estando de todo punto apartado de la lascivia y de todo género de vicio. Se le acomodan las materias mansas, graves, virtuosas, y que contienen en sí cosas profundas, especulativas y divinas</i></p>	<p><i>Triste e incitativo de lágrimas</i></p>
<p>Séptimo Tono Secuencia: Ut Re Mi Fa Re Mi Fa Sol -por becuadrado y natura- TTSTTST Cláusulas principales: Sol (final, sostenida) Re (media, sostenida)</p>	<p><i>Disoluto y festivo, representa a la adolescencia</i></p>	<p><i>Decir lozano, con arrebatamiento esforzado... y osados... belicosos... magnánimos...</i></p>	<p><i>...parte de lascivia y alegría, parte de incitación a bien y a mal...Todas las palabras que significan ceremonias...</i></p>	<p><i>Naturaleza y propiedad de incitar el ánimo, y de deponerle, ...parte de tristeza y de alegría.</i></p>	<p><i>Fuerte y soberbio</i></p>

<p>Octavo Secuencia: id. Séptimo</p> <p>Cláusulas principales: Sol (final, sostenida) Do (media, sostenida)</p>	<p><i>Agradable y sosegado</i></p>	<p><i>Suave, espacioso, reposado, muy sosegado y vagaroso...</i></p>	<p><i>Toda letra que trata de cosas profundas y celestiales...</i></p>	<p><i>...una apacible severidad mezclada con una cierta alegría y suavidad. ...quieren otros que tenga poderío de hacer alegre y asegado el ánimo oprimido de diversas pasiones, y que después de desechadas las tales pasiones tenga poderío de inducir sueño (...propiedad del hipodorio)</i></p>	<p><i>Tiene parentesco con todos los otros Modos</i></p>
--	--	--	--	---	--

(Anexo: estructura modal y *ethos* en las principales fuentes españolas del tardío medievo al barroco medio)

Recibido: 20.06.2011

Aceptado: 20.06.2011