

Prólogo

Este volumen constituye un paso más dentro del proyecto editorial que en 2002 puso en marcha el Departamento de Musicología (Institución Milà i Fontanals) del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, consistente en la publicación en facsímil de una serie de importantísimas obras de referencia para investigadores y estudiosos de la música histórica del ámbito hispánico. El proyecto contempla tanto los más relevantes tratados de música práctica (de composición y ejecución musical) como otros ejemplos de literatura musical, didáctica de la música, e incluso fuentes significativas de música práctica, impresas o manuscritas, cuya edición en facsímil resulta, por sus particulares características, conveniente o aconsejable.

El *Arte de tañer fantasía* de fray Tomás de Santa María es una obra de consulta inexcusable para cuantos quieran acercarse al conocimiento de la música de tecla (y, por extensión, a la música para los demás instrumentos aptos para ejecutar por sí solos composiciones polifónicas, como la vihuela o el arpa) del siglo XVI, en sus múltiples facetas: desde la composición y la improvisación hasta la propia mecánica de la ejecución.

La obra ha conocido hasta la fecha diversas ediciones facsímiles, hoy difíciles de encontrar. Es la razón por la cual nos hemos propuesto ofrecer esta publicación.

En la actualidad se conserva un número relativamente amplio de ejemplares del tratado de Santa María. Se reparten entre las bibliotecas Nacional de Madrid, Universidad de Barcelona, Seminario de Barcelona, Catedral de Valladolid, Pública de Santander y Central de Cantabria, *Bibliothèque Nationale de France* (París), Chantilly, *Musée Condé*, *Staatsbibliothek* de Berlín, *Proske Musikbibliothek* de Regensburg, *British Library* (Londres), *Ewing Music Library* de Glasgow, *Newberry Library* (Chicago), *Houghton Library* (Universidad de Harvard), *Sibley Music Library* (*Eastman School of Music*, Universidad de Rochester), *Library of Congress* (Washington D.C.), y es muy posible que aparezcan otros ejemplares. Para nuestra edición nos hemos servido del ejemplar custodiado en la Biblioteca Nacional de Madrid bajo la signatura M/15088. Agradecemos a la dirección y personal de tal institución las facilidades concedidas para la realización de este trabajo.

Departamento de Musicología
Institución “Milà i Fontanals”
CSIC

Introducción

Hace veinte años¹ solía decirse de la musicología en España que era una disciplina de reciente implantación, por lo que encontrábamos infinidad de lagunas en el *corpus* de los trabajos existentes... Quedaba mucho, casi todo, por hacer, tanto en las labores de prospección archivística, catalogación, vaciado de documentación de diferentes ámbitos, etc., como en las de edición crítica de música, en materia organológica y, naturalmente, en los trabajos analíticos, de reflexión, encaminados a proporcionarnos una mejor comprensión de los fenómenos musicales, interesante tal comprensión por sí —como conocimiento humanístico, si se quiere— pero mucho más con vistas a facilitar una mayor y sobre todo mejor recuperación de la música histórica desde el punto de vista práctico: cuanto más sabemos, en mejor situación nos encontramos para revivir viejas (buenas) composiciones y disfrutarlas intensamente².

Veinte años después, y a pesar de lo que se ha trabajado, que no es poco³, seguimos diciendo lo mismo. Queda mucho, casi todo, por hacer. Esto se debe en parte a que la cantidad de fuentes musicales históricas existentes es enorme, lo mismo que las fuentes documentales más o menos directas o indirectas de que disponemos. Al tiempo que crecen nuestros conocimientos aumenta nuestra sensación de no saber,

1. Pongo ese término de veinte años porque coincide casi exactamente con el tiempo en que yo empezaba a investigar en asuntos musicológicos, así como a intervenir como organista y clavecinista en conciertos públicos.

2. Seguramente mi acceso a la musicología desde la música práctica sin abandonar ésta, lo que no es hoy lo más frecuente en el país, ha condicionado siempre mi visión de la disciplina como auxiliar —dicho sea con todo respeto— de la música. Es decir (simplificando todo lo posible): la musicología histórica sirve sobre todo para mejor hacer música y para gozar más de ella. Pido, en cualquier caso, disculpas a los lectores por el exceso de personalización de esta nota y la previa.

3. Por poner algunos ejemplos, hoy día contamos con catálogos o inventarios —mejores o peores— de gran parte de los archivos catedralicios (los cuales contienen, junto con la Biblioteca Nacional, la Biblioteca de Cataluña, la SGAE y alguna otra institución, el grueso de la producción musical española de los siglos XVI-XX); se han afrontado importantes proyectos editoriales nuevos (por ejemplo, el *Diccionario de la música española e hispanoamericana* y las colecciones editoriales del ICCMU, junto a series de publicaciones que vienen de antiguo y permanecen con vida y actividad mantenida e incluso creciente, como los *Monumentos de la Música Española* del CSIC); hay cierta cantidad de revistas científicas dedicadas a la disciplina; la “vida social científica” (congresos...) y las posibilidades de diálogo y discusión que tales actividades facilitan son cada vez mayores; la disciplina musicológica se abre a nuevos campos de investigación; hay más musicólogos y estudiantes de musicología que nunca... Aun cuando cantidad y calidad no son sinónimos, el panorama podría —debería— inducir a cierto optimismo.

o de que es más lo que aún no conocemos. Cada nueva fuente, cada nuevo dato viene acompañado de más dudas e incertidumbres. De ninguna manera estaría justificado caer en el derrotismo, pero es evidente que faltan todavía ediciones críticas verdaderamente autorizadas de muchos de los que empezamos a considerar los compositores más valiosos de nuestra historia⁴; es cierto que existen numerosos trabajos de documentación publicados, pero faltan muchos más, elaborados con el rigor imprescindible. Es decir, todavía hay que dedicar grandes esfuerzos a lo que ha dado en llamarse “musicología positivista” (expresión que, a menudo con cierto carácter peyorativo, viene sustituyendo la conocida como “musicología histórica”). Y en consecuencia escasean los estudios analíticos y los trabajos de reflexión⁵. Por el contrario, una parte cuantitativamente no desdeñable de la musicología española, tenida a veces por vanguardia de la disciplina, parece mostrarse un tanto reacia a tratar de música o de problemas específicamente musicales. Diríase que, en ciertos ámbitos, la música ha dejado de interesar a la musicología (tal vez a algunos no haya interesado jamás). Y la crítica a la “musicología positivista” ha llegado en ocasiones a extremos tales como considerar “obsoleto” el realizar ediciones críticas, o cuestionar radicalmente —prácticamente negar— la validez de fuentes históricas de información (por ejemplo, los datos provenientes de actas capitulares y otros libros eclesiásticos de administración, por considerar que aportan una visión sesgada e interesada, y por tanto falaz, de los hechos), o poner en entredicho la utilización —y la utilidad— de los viejos tratados de música para conocer la realidad musical de su tiempo y lugar, etc., etc. Evidentemente, de los musicólogos, como de cuantos se aplican a cualquier disciplina científica o con pretensiones de tal, se ha de esperar un acercamiento crítico a la materia de su estudio; nuestra confianza en las fuentes históricas no puede ser ciega, pero por necesidad hemos de trabajar con ellas e intentar interpretarlas adecuadamente. La crítica, la duda, la permanente revisión metodológica y la reflexión sobre nuestro oficio no nos deben hacer olvidar cuál es el sujeto de nuestra dedicación ni pueden impedirnos intentar alcanzar, en lo posible, sus objetivos.

En el actual estado de cosas habría, pues, que preguntarse para qué nos sirve hoy un tratado como el de Tomás de Santa María. Es justamente lo que trataré de responder más abajo.

Es poco lo que sabemos de la vida de fray Thomás de Sancta María (cuyo nombre aparecerá modernizado de ahora en adelante), salvo que nació en Madrid hacia la segunda década del siglo XVI, profesó en la orden de predicadores en 1536 en el convento madrileño de Santa María de Atocha, sirvió en diversas casas españolas de la orden, como la de San Pablo de Valladolid (ciudad que fue asiento de la corte en diversos períodos del siglo, lo que tal vez permitiera al dominico cierto contacto con los músicos que, como Cabezón, prestaban servicio a aquélla) y murió en Ribadavia, capital de la comarca vitivinícola del Ribeiro

4. No deseo detallar, aunque sí denunciar, uno de los problemas de la musicología española, que tiende a resolverse pero sigue dándonos algún que otro disgusto. Me refiero a las “malas” ediciones: las que hurtan información vital de la fuente musical, las que caprichosamente maquillan o alteran el contenido musical de aquélla, las que no respetan elementos que, más allá de la notación, son constitutivos de la propia composición y definitorios de los criterios de la ejecución... Por desgracia, en España se siguen produciendo ediciones inútiles, llenas de erratas de copia y, lo que es mucho más grave, de errores de concepto, ediciones engañosas que no sirven ni pueden servir ni a músicos, ni a musicólogos ni a nadie (salvo, claro es, a sus autores). La falta de rigor se acusa también en algunas publicaciones de referencia, como ciertos catálogos que muy a duras penas cumplen los requisitos mínimos para poder ser considerados como tales.

5. No han faltado las llamadas de atención respecto de la necesidad de multiplicar los estudios analíticos, como expone Miguel Ángel Roig-Francolí, “Teoría, análisis, crítica: Reflexiones en torno a ciertas lagunas en la musicología española”, en *Revista de Musicología*, XVIII (1995), pp. 11-25, quien, en todo caso, reconoce la validez de los trabajos “positivistas” (que en algún momento denomina “labores arqueológicas, documentalistas y taxonómicas”). Pero, digámoslo claramente, una buena edición no constituye un servicio menor a la comunidad que un buen estudio analítico. Con una buena edición podremos hacer música; el estudio nos servirá sin duda para entenderla y hacerla mejor, pero sólo con él y sin la edición no haremos nada. Como primera condición, inexcusable, las fuentes han de estar a disposición de músicos y estudiosos, a través de ediciones respetables.

(Orense) en 1570⁶. Él mismo aporta algún pequeño dato autobiográfico en su *Arte de tañer fantasía*. En el frontispicio se califica de “natural de la Villa de Madrid” y en el prólogo “Al pío Lector” revela su oficio de organista con las palabras “cumplo con el instituto de mi orden sirviéndola en tañer órganos, como mis perlados me lo mandan”. En ambos apartados (frontispicio y prólogo) manifiesta su trato con los hermanos Antonio y Juan de Cabezón. Esta declaración ha sido vista ordinariamente como una simple maniobra publicitaria, una apelación a la autoridad de músicos conocidos con el fin de obtener prestigio para el propio trabajo; sin duda es todo eso, pero posiblemente es también algo más, como se desprende de la estrecha relación entre la preceptiva formal expuesta por Santa María y la obra conservada y conocida de Cabezón⁷.

El *Libro llamado / Arte de tañer Fantasia, assi para Tecla / como para Vihuela, y todo instrumēto, en que se pudiere / tañer a tres, y a quatro voces, y a mas. Por el qual en breue tiēpo, y / con poco trabajo, facilmēte se podria tañer Fantasia. El qual / por mandado del muy alto consejo Real fue examinado, y aprobado por el eminēte musico de su / Majestad Antonio de Cabeçon, y / por Iuan de Cabeçon, / su hermano* se imprimió en Valladolid, por Francisco Fernández de Córdova, en 1565. Al parecer, estaba listo para su publicación tiempo antes y su redacción habría comenzado hacia 1540 o 1541. El escrito que “por mandado de su Majestad” redacta Francisco de Erasso y se estampa en el *verso* del frontispicio narra la complicada historia de la publicación. El 28 de noviembre de 1557 (año de aparición en Alcalá de Henares del *Libro de cifra nueva* de Venegas de Henestrosa, que contiene algunas obras de un tal “Antonio”, que tradicionalmente atribuimos a Cabezón) se concedía a Santa María, por cédula real, licencia para imprimir y vender en exclusiva el *Arte de tañer fantasía* en los próximos diez años. Casi seis años después el trabajo seguía inédito, pues, a petición del autor, quien “por auer anido gran falta de papel, & por otras muchas y evidentes causas” no había podido dar a la estampa el libro, el 11 de abril de 1563 se renovaba la concesión por diez años a partir del mismo. Y aún tardó al parecer otros dos años en salir a la calle, dado que el pie de imprenta señala la fecha de 1565. Santa María, entre fórmulas tópicas de modestia (“esta niñería mía” llama a su empeño en la dedicatoria al obispo de Cuenca⁸) y algunas muestras de orgullo por la importancia que él mismo concede a su trabajo (particularmente mani-

6. Remito a José María Lloréns, “Santa María, Tomás de” en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, ICCMU, 1999ss., y Miguel Ángel Roig-Francolí, “Santa María, Tomás de” en *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª ed., 2001.

7. Este asunto dio lugar a cierta controversia. Kastner despreció el valor del tratado de Santa María (salvo en lo referente a la mecánica del tañer, parte que razonablemente alabó), tachándolo de rígido y ultraconservador, y casi negó cualquier relación entre lo expuesto por el dominico con las composiciones de Cabezón. Sin embargo, Roig-Francolí ha demostrado el indudable parentesco entre la teoría del uno y la práctica del otro, revelando el interés y la utilidad de un análisis de la obra de Cabezón a la luz del texto de Santa María. También menospreció Kastner la valía de Santa María como compositor, comparando los ejemplos del *Arte de tañer fantasía* con piezas de Bermudo, ante lo que Roig-Francolí ha argumentado que Santa María y Bermudo son esencialmente “teóricos” y han de ser juzgados como tales, no como compositores. Pero Santa María es propiamente un organista, cuyo arte en su oficio y cuyas composiciones, si llegó a fijarlas, no podemos juzgar a través de los ejemplos que incluye en su tratado (que es esencialmente un tratado de música práctica, alejado de la especulación), ya que éstos son sólo y precisamente lo dicho, ejemplos destinados a los que aprenden, muestras de una base desnuda sobre la que, andando el tiempo y convertidos en maestros, los organistas podrán desarrollar su invención. Cfr. Macario Santiago Kastner, “La teoría de Tomás de Santa María comparada con la práctica de algunos de sus contemporáneos”, en *Nassarre*, III, 1 (1987), pp. 113-127 y, entre otros trabajos del siguiente autor, Miguel Ángel Roig-Francolí, “En torno a la figura y la obra de Tomás de Santa María: Aclaraciones, evaluaciones, y relación con la música de Cabezón”, en *Revista de Musicología*, XV, 1 (1992), pp. 55-85.

8. La dedicatoria no tiene desperdicio. Tras una apología del argumento de autoridad (“como sea así que obras desta condición, en especial siendo de quien tan pocas prendas tiene como yo, no sean bien recebidas del pueblo, si alguna persona eminente en valor y sabiduría no las alienta”), Santa María encomia el valor de la música en el ámbito de la religión (“Porque los órganos, los cantos, y toda otra música vsada en la iglesia de Dios, desde su principio, son vna de las cosas que más mal estómago han

fiestas en el prólogo), expone que en la preparación y redacción del tratado “gasté diez y seys años continuos de lo mejor de mi vida, passando innumerables y increíbles trabajos de día y de noche, inuentando cada día cosas, y deshaziendo otras, y tornándolas a hazer hasta ponerlas en perfección y en reglas vniuersales”, tiempo durante el cual intercambió pareceres y pidió consejo a músicos de prestigio como el propio Antonio de Cabezón (“comunicando cosas con personas diestras, y entendidas en esta facultad, especialmente con el eminente músico de su Majestad Antonio de Cabezón; temiendo de mi con el propio parecer, y affición, no me engañasse en algunas cosas”).

Las citas y argumentaciones por medio de autoridades del pasado, tan sobreabundantes en la tratadística española desde Bermudo hasta Nassarre, se reducen a lo que expone en el prólogo “Al pío lector”, donde ilustra su defensa del valor de la música para “la salud de las almas”. A partir de este momento, Santa María fija su atención únicamente en producir “vn libro de música por el qual en muy breue tiempo se puede aprender a tañer Tecla”, que ahorre fatigas y tiempo a quienes deseen aprender. No encontraremos, pues, los tan abundantes apartados especulativos de los volúmenes enciclopédicos (Bermudo, Salinas, Cerone, la *Escuela música* de Nassarre...), ni alusiones a la música mundana o humana, sino tan sólo elementos de técnica propiamente musical. En este sentido, se anticipa en cierto modo a obras como *El porqué de la música* de Andrés Lorente⁹ (sobre todo sus libros segundo, tercero y cuarto, aunque Lorente salpique su texto de notas al margen) o incluso a las *Reglas generales de acompañar* de José de Torres¹⁰, y de alguna manera tiene más que ver en su planteamiento con los manuales para instrumentos de traste y para arpa que menudearán desde finales del siglo XVI hasta entrado el XVIII. Frente al cierto desorden de Bermudo o Cerone, libros donde casi todo tiene cabida de modo no muy metódico, Santa María es sistemático, conciso, claro y ordenado¹¹.

El propósito del *Arte de tañer fantasía* se resume en dos pasos (tras la exposición de los rudimentos de la solfa y del canto de órgano): 1) el estudio de la mecánica de tañer instrumentos de tecla y 2) el aprendizaje de las bases para improvisar al teclado o en otros instrumentos aptos para practicar polifonía (la vihuela de mano y, aunque no se cite específicamente, el arpa). El paso segundo puede dividirse además en dos modalidades o estilos: el “tañer a consonancias” y el “tañer fantasía” o “tañer a concierto”. En los capítulos XIII al XXIII Santa María presenta la primera exposición sistemática en la tratadística europea de los aspectos fundamentales de la técnica de tecla. El instrumento de estudio que propone Santa María (y que explica previamente) es aquél del cual se podía disponer en casa y podía practicarse sin necesidad de pedir ayuda a manchadores y, dado el escaso volumen de su sonido, sin molestar a nadie: el monacordio (que hoy llamamos clavicordio y que siguió siendo utilizado por los organistas españoles para estudiar hasta bien entrado el siglo XIX, por su comodidad, su escaso precio en comparación con otros instrumentos de tecla y, seguramente también –y así se debe seguir recomendando hoy día–, por la propia dificultad para hacer sonar el instrumento, que exige una técnica de toque peculiar, adquirida la cual faculta para pulsar adecuadamente, a pesar de sus diferencias, órganos, clavicémbalos, fortepianos y, por qué no, los

hecho a los perniciosos herejes, destos n[uestros] infelices tiempos”) y se atreve a aconsejar al obispo de Cuenca sobre sus deberes (“y assí (poner los ombros a cosa tan celebrada y tan importante entre os fieles) para que no solamente no se caya, mas aun vaya con medra adelante, es hazer el officio de verdadero perlado, de quien dizen las escripturas ser columna, y estriuo de todo lo bueno...”).

9. Andrés Lorente, *El porqué de la música*, Alcalá de Henares, Nicolás de Xamares, 1672 (ed. facsímil al cuidado de José V. González Valle, Barcelona, CSIC, 2002).

10. José de Torres Martínez Bravo, *Reglas generales de acompañar*, Madrid, Imprenta de Música, 1702 y 1736 (ed. facsímil, Madrid, Arte Tripharia, 1983).

11. El carácter “moderno” del *Arte de tañer fantasía* ha sido puesto de manifiesto por diversos estudiosos, desde Louis Jambou, *Les origines du tiento*, Paris, CNRS, 1982, hasta Miguel Ángel Roig-Francolí, *cit.*

modernos pianos). Santa María se sirve, como la generalidad de los músicos de su tiempo, de un monacordio ligado (esto es, con más de una tecla, con su correspondiente “toquecillo” o tangente, para cada orden de cuerdas), con teclado de cuarenta y dos notas (de Do a La con la primera octava corta) y templado en el sistema mesotónico ordinario que privilegia las principales terceras mayores (puras) impidiendo la enharmonía (las notas de que se dispone en la octava son: Do, Do#, Re, Mib, Mi, Fa, Fa#, Sol, Sol#, La, Sib y Si). La aparente limitación del instrumento y su temple y la conformidad de Santa María con lo que tiene no lo convierten en un autor particularmente reaccionario o ramplón: de hecho, la mayor parte de los órganos hispánicos durante todo el siglo siguiente y parte del XVIII poseen teclados de cuarenta y dos notas (a veces de cuarenta y cinco, hasta Do, y en menos ocasiones disponen de octava tendida completa) y el temperamento descrito ha sido el más habitual en España hasta casi el siglo XIX; asimismo, los experimentos para conseguir instrumentos de tecla “perfectos”, dotados de todos los sostenidos y bemoles (o de un mayor número de ellos), quedaron reducidos a la postre, en el mejor de los casos, a algunas teclas partidas para Re#-Mib (sobre todo en algunos instrumentos italianos) o para dotar de alteraciones a la octava corta.

No entraré a describir lo que Santa María llama “condiciones que se requieren para tañer con toda perfección y primor”. Estos capítulos, que con rigor, claridad y sentido común sientan las bases de la ejecución en instrumentos de tecla, son sobradamente conocidos, pues han tenido eco en numerosas publicaciones didácticas¹². Ningún aspecto se descuida, desde la correcta posición de las manos y los dedos sobre las teclas, la articulación clara, la agilidad, las digitaciones convenientes, los modos de “tañer con buen ayre” (sistemas de desigualar las notas, cierto modo de *rubato*), los ornamentos específicos (quiebros y redobles), el estudio de obras vocales puestas en el monacordio (y también en la vihuela) y los repertorios de glosas para enriquecer e “idiomatizar” instrumentalmente las composiciones que se tañan. En cualquier caso, lo más recomendable es leer todo ello directamente en la fuente, perfectamente comprensible, y poner en práctica sus consejos con aplicación.

Superado el escollo de la técnica, o simultáneamente a su estudio, el aspirante a organista ha de desarrollarse como improvisador. Aquí nos encontramos con la principal diferencia entre el organista (o el estudiante) del siglo XVI y el de hoy. Actualmente el organista, como los demás instrumentistas y cantores, es ordinariamente un “intérprete” de la música compuesta por otros, la mayor parte de las veces muertos hace siglos¹³. En el siglo XVI, en el XVII y en el XVIII puede darse que el organista se vea obligado a tocar música ajena: puede ocurrir cuando ejerce la función de acompañante de la capilla de música de la que forma parte, cuando ésta ejecuta composiciones del maestro de capilla o de quien fuere (y aun en este caso, la improvisación, al menos parcial, no será ajena a su ministerio: el acompañamiento la requiere); pero, cuando interviene solo, se da por supuesto que, por lo común, dentro de unas habilidades normalmente exigibles, ejecutará música de su propia cosecha, no previamente escrita sino compuesta de improviso, en el acto, sobre el teclado. De ahí la necesidad de establecer unas bases claras, comprensibles y progresivamente dispuestas para aprender a improvisar, no dejando correr sin sentido la imaginación sino sujetándose a las normas del contrapunto y la composición. Improvisar es, no lo olvidemos, componer, y el resultado que los

12. Sólo citaré un par de trabajos de los más recientes: el que posiblemente sigue siendo el más científico entre los compendios de datos, entresacados de múltiples fuentes, sobre práctica de ejecución de la música histórica, esto es, el libro de Frederick Neumann, *Performance Practices of the Seventeenth and Eighteenth Centuries*. New York, Schirmer, 1993; y, en segundo lugar, el hoy muy valorado y utilizado de Luca Chiantore, *Historia de la técnica pianística*, Madrid, Alianza, 2001, que dedica un capítulo completo a Santa María.

13. En países donde pervive una práctica musical consolidada en las iglesias –Francia, Alemania y otros países centroeuropeos– se sigue fomentando la improvisación, que forma parte de los planes de estudios. No es el caso español.

oyentes perciban no ha de ser inferior, menos cuidadoso o más chapucero que el producido por la ejecución de música escrita. Santa María declara sus intenciones en el prólogo: “mouido con entrañas de amor y charidad” hacia los aprendices, trata de abreviar “los muchos años que se consumían en saber cantar y tañer” reduciendo los años de práctica e imitación del maestro a una codificación de reglas y argumentos (“cómo todo esto se pudiesse poner en arte, para que en breue tiempo y con menos trabajos se pudiesse alcançar y no por solo vso: porque el vso es largo & incierto, y el arte corto y cierto”). La música siempre se ha aprendido, lógicamente, a través del oído, por medio de la imitación de los maestros. El manual de Santa María no necesariamente sustituye a la figura del maestro, pero, en todo caso, la complementa notablemente sistematizando sus saberes. Lo que ocurre es que la lectura y estudio del tratado no suple los años de práctica: dominar las normas para utilizarlas a placer requiere, con maestro, con manual o con ambos, un largo tiempo de experiencia y dedicación.

Santa María divide la composición improvisada al teclado en dos tipos: “tañer a consonancias” y “tañer fantasía” o “tañer a concierto”. Ambos procedimientos han sido estudiados detalladamente por Miguel Ángel Roig-Francolí, a cuyas publicaciones remito¹⁴. “Tañer a consonancias” podría traducirse, utilizando una terminología del todo anacrónica pero comprensible hoy, como “armonización de un tiple a cuatro”, es decir, improvisación a cuatro voces tomando como voz preeminente el tiple, buscando un bajo apropiado y llenando alto y tenor con las consonancias convenientes. La idea de verticalidad (de “acorde” decimos actualmente), la prioridad de las voces extremas frente a las intermedias (que “solamente siruen en las consonancias de acompañamiento y de hinchir el vazío que ay entre las extremas”, parte II, fol. 13v.) y el hecho, finalmente, de que el bajo empiece a ser considerado fundamento (dado que “la consonancia se entiende y se quenta desde el contrabaxo al tiple”, parte II, fol. 13v.), están ya presentes en la escritura y comentarios de los vihuelistas y, naturalmente, en Diego Ortiz (1553), pero no dejan por ello de constituir en el caso de Santa María un importantísimo elemento de modernidad, y son la base del desarrollo del acompañamiento continuo que tendrá lugar en el siglo siguiente, al que luego se aludirá. “Tañer a concierto” o “tañer fantasía” significa improvisar a cuatro en contrapunto imitativo, cuidando la conducción e independencia de las voces pero recordando siempre que forman parte de un entramado indivisible (“que cada voz en particular no se mueua vn solo punto, sin tener gran cuanta y respecto con todo lo que cada vna de las otras voces pide conforme al intento del fin que se pretende. De suerte que ninguna voz haga desatinos...”, parte II, fol. 63r.). “Tañer a concierto y por arte” es el modo más primoroso, el fin al que se orientan los pasos previos que el libro va invitando a dar: finalizado el estudio del mismo, y tras no breve práctica, el aspirante estará capacitado para improvisar lo que ordinariamente denominamos *tientos*.

Roig-Francolí ha destacado en diversos lugares la fortuna histórica, si así puede llamarse, de la teoría de las consonancias de Santa María, que Cerone¹⁵ copia a la letra y sin citar la fuente y que, nombrando a Cerone, reaparece en la *Harmonie Universelle* (1636) de Marin Mersenne. También señala las coinciden-

14. Cfr., además de los otros trabajos del autor anteriormente citados: Miguel Ángel Roig-Francolí, “Bass Emancipation in Sixteenth-Century Spanish Instrumental Music: The Arte de tañer fantasía by Tomás de Santa María”, en *Indiana Theory Review*, 9 (1988), pp. 77-97; “Modal Paradigms in Mid-Sixteenth-Century Spanish Instrumental Composition: Theory and Practice in Antonio de Cabezón and Tomás de Santa María”, en *Journal of Music Theory*, 38/2 (1994), pp. 247-89; “Playing in Consonances: A Spanish Renaissance Technique of Chordal Improvisation”, en *Early Music* (August 1995), pp. 93-103; “Consonancias, tañer a” y “Fantasía, tañer” en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, ICCMU, 1999ss; “Procesos compositivos y estructura musical: Teoría y práctica en Antonio de Cabezón y Tomás de Santa María”, en John Griffiths y Javier Suárez-Pajares, eds., *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II: Estudios sobre la música en España, sus instituciones y sus territorios en la segunda mitad del siglo XVI*, Madrid, ICCMU, 2004.

15. Pedro Cerone de Bérghamo, *El Melopeo y maestro*, Nápoles, Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613 (ed. facsimil al cuidado de Antonio Ezquerro Esteban, Barcelona, CSIC, 2006).

cias entre los tratados dedicados al continuo en el siglo XVII y comienzos del XVIII y los principios de consonancias de Santa María, citando ejemplos de Lorenzo Penna (1672), Matthew Locke (1673) y Francesco Gasparini (1708). Pero sin necesidad de salir de la Península Ibérica, los tratados y documentos españoles relativos al acompañamiento que conocemos muestran numerosos paralelismos con lo expuesto por Santa María en diversos capítulos. Los guitarristas (desde Juan Carlos Amat a Nicolao Doizi de Velasco) hablan de consonancias que sirven para acompañar, hasta que Gaspar Sanz¹⁶ propone un sistema de reglas de acompañamiento que, al fin, se basa en esquemas similares. Pero también, y fundamentalmente, en escritos vinculados a la música de tecla encontraremos numerosísimos puntos de contacto.

Ya ha quedado dicho que la principal labor del organista en una iglesia desde la época de Santa María hasta el siglo XVIII consistía en improvisar. Esto ocurría normalmente cuando tocaba solo. Pero también cuando acompañaba a la capilla de música improvisaba, aunque fuera sobre una parte dada, ordinariamente un bajo (y ordinariamente sin cifras, en la tradición española). El propio Santa María alude a la práctica de acompañar el organista a la capilla de música o a algún cantor, aparte de la costumbre de tocar en alternancia, y lo hace justificando la necesidad de los tonos accidentales, por “no estar proporcionado el tono de los instrumentos, con el tono de las voces” cuando se debe “dar tono al coro” (se refiere en este momento al canto llano y a la ejecución de versos al órgano *alternatim*) “o al que canta solo con el Órgano, o con otro cualquier instrumento de tecla” (parte I, fol. 3v.). De hecho, a lo largo del siglo XVII se consideraría que la misión fundamental del organista, allá donde hubiere capilla de música, sería acompañar a los cantores e instrumentos, naturalmente usando los recursos de la improvisación. Un documento conocido, que transcribo a continuación para que pueda ponerse fácilmente en comparación con diversos puntos del *Arte de tañer fantasía*, testimonia acerca de la vigencia de muchas de las indicaciones de Santa María un siglo más tarde. Se trata del dictamen que en 1663 firmó Francisco Ruiz Samaniego, por entonces maestro de capilla de la catedral de Málaga, informando favorablemente sobre la admisión de un organista y exponiendo las facultades necesarias y las obligaciones de los organistas en estos términos:

...las partes que ha de tener un organista para serlo grande y perfecto son las siguientes: la primera y más principal, velocidad en las manos, herir bien las teclas, la glosa clara y distinta y a compás, buena ordenación en la música, buen aire, gala y gusto y buena acción en el tañer.

La segunda, acompañar un cantor o ministril con gala e imitación un punto alto del tono natural y un punto bajo, que son los accidentales del órgano, y acompañar un motete solo por la voz misma con buena elección y echando la voz por defuera y también por los accidentales, acompañar un salmo de a coros, misa y villancicos de repente, puesto el guión delante sin ver el compás, siguiendo el aire de la capilla y de la misma forma por los accidentales.

Lo tercero, entender la composición por la cual se conoce la disposición de los acompañamientos si son con los preceptos que pide nuestra facultad y con que puede inventar cada día novedades a ejecutar en el órgano.

Lo cuarto, seguir todas las fugas que se le dieran, así con sus intervalos, como en contrarios movimientos e imitar misas, salmos, magníficat de facistol, siguiendo el mismo aire e intentos del autor.

16. Gaspar Sanz, *Instrucción de música sobre la guitarra española*, Zaragoza, Herederos de Diego Dormer, 1674, ff. 28r.-32v.

Lo quinto, que acompañe a dos voces echando la tercera, que es lo que más se ha de pedir a un organista¹⁷.

Como no escapará a nadie, el primer párrafo parece un resumen de los enunciados de los capítulos XIII-XXIII de Santa María, los referidos a la técnica del teclado. El segundo párrafo alude, entre otras cosas, al acompañamiento de un tiple u otra voz sola, sin disponer del bajo, lo que trae a la memoria el sistema de “tañer a consonancias” que daba preeminencia a los movimientos del tiple; también trae a colación la necesidad frecuente de acompañar por tonos accidentales, que los organistas debían resolver con las dificultades añadidas de no disponer de ciertas notas, por mor del sistema de temple mesotónico¹⁸. Los tres últimos párrafos confirman que el acompañamiento es composición improvisada y que ésta, la improvisación (acompañando o no), es la tarea fundamental del organista, por lo que ha de poseer el dominio de los preceptos del arte con el fin de poder “tañer a concierto”.

Muchos años después, en 1723, Pablo Nassarre enumera las condiciones que se han de pedir a un organista para acceder por oposición a la tribuna de una catedral o iglesia principal, que no citaré aquí pero que básicamente repiten los requisitos propuestos por Ruiz Samaniego¹⁹.

El primer tratado español íntegramente dedicado al acompañamiento que haya llegado hasta nuestros días es el de José de Torres, en sus dos versiones de 1702 y 1736. Ambas dan a entender, ya desde el título, que al organista (o arpista) podía tocarle acompañar “con solo saber cantar la parte” o, en el mejor de los casos, con “vn baxo en Canto Figurado”. A diferencia de Santa María, Torres acude con frecuencia a las citas de autoridades. En su edición de 1702 nombra a Cerone y Kircher en el ámbito de la erudición especulativa, habla entre otros de Juan del Vado (autor de “vn cuaderno manuscrito de Reglas de acompañar” que lamentablemente no conocemos, p. 9), de Nassarre (los *Fragmentos músicos* que él mismo publicó en 1700) y de Lorente. Pero una de sus principales fuentes no es otra que el ya citado tratado de Lorenzo Penna, *Li primi albori musicali* (Bolonia, 1672), quien sigue “por lo breve, y sucinto con que trata la materia” (p. 24). En la reedición corregida y ampliada de 1736 incluirá entre sus citas al también ya mencionado Francesco Gasparini y a Sébastien de Brossard, añadiendo al modo de acompañar en “el estilo riguroso de España” (1736, p. 97) un tratadito dedicado al “estilo italiano”. Las dos ediciones de Torres comienzan con una explicación de los signos del teclado que, gráfico incluido, parece proceder de Santa María, aunque posiblemente por vía indirecta. Cuanto se refiere al acompañamiento con “consonancias llanas” es deudor del “tañer a consonancias” del dominico, y las normas para acompañar con falsas y ligaduras tienen su asiento en la teoría contrapuntística que Santa María expone como enseñanza para “tañer a concierto”.

Tanto Torres como Nassarre aluden a modos muy primorosos de acompañar, al acompañamiento con imitación (también Francisco Ruiz Samaniego se refería a él), esto es, a la aplicación de las reglas de “tañer

17. La cita apareció por primera vez en Andrés Llordén, “Notas históricas de los maestros organistas de la Catedral de Málaga (585-1799) (Segunda parte)”, en *Anuario Musical* XXIII (1968), pp. 158-159. Posteriormente la introdujo Antonio Martín Moreno en su *Historia de la música andaluza*, Granada, Editoriales Andaluzas Unidas S.A., 1985, pp. 215-216; también se copia parcialmente en Luis Antonio González Marín, “El órgano y el acompañamiento en la música española del barroco”, en *Rolde*, 58-59 (1992), pp. 45-52, donde se encuentra una discusión y una síntesis sobre las fuentes, las reglas y las costumbres del acompañamiento con instrumentos de tecla en España.

18. Todavía en 1724 Nassarre constata este problema y da los remedios para evitarlo. Cfr. Pablo Nassarre, *Escuela música según la práctica moderna*, I, Zaragoza, Herederos de Diego de Larumbe, 1724, Libro III, Capítulo XX “En que se dan las reglas más principales para acompañar en el Órgano, y Arpa, para los que no son Compositores”, particularmente la p. 357.

19. Pablo Nassarre, *Escuela música según la práctica moderna*, II, Zaragoza, Herederos de Manuel Román, 1723, Libro IV, Capítulo XX, p. 490. Véanse algunos comentarios acerca de la pervivencia de normas y costumbres en el acompañamiento en Luis Antonio González Marín, “El órgano y el acompañamiento...”, *cit.*, y en Luis Antonio González Marín y María Carmen Martínez García, “El Método teórico-práctico para aprender a acompañar de Ramón Ferreñac y José Preciado” en *Nassarre, Revista Aragonesa de Musicología*, XXII, 2006, 173-190.

a concierto” dentro de la realización del acompañamiento, que no debe reducirse a “tañer consonancias”. En cierto modo, todo ello está ya presente en el tratado de Santa María.

¿Cuál es, pues, la utilidad actual del *Arte de tañer fantasía*?

Nuestro tiempo, ecléctico por lo demás, está imbuido de historicismo. Ante la escasez de una música de reciente producción que llene las salas de conciertos y satisfaga suficientemente las expectativas de los aficionados (en lo que se refiere a cuestiones estéticas, formales, emotivas, etc.), tratamos de recuperar la música compuesta en siglos pasados, de modo que la “música antigua” ha llegado a ser en las últimas décadas la más moderna de las músicas. En tal situación pensamos, normalmente, que unos mayores conocimiento y comprensión de la música y de sus circunstancias nos permitirán disfrutar más de ella. Para tocar las obras de Cabezón buscamos instrumentos que consideramos adecuados desde el punto de vista sonoro y mecánico, y estamos justamente convencidos de que los tientos y diferencias del burgalés sonarán tanto más elocuentes cuanto más fina y depurada sea nuestra técnica de toque y articulación, cuanto más natural o menos artificioso resulte nuestro modo de tañer con “buen aire”, cuanta más gracia demos a cláusulas y suspensiones, a quiebros y redobles. Santa María nos sirve perfectamente, en lo que se refiere a la técnica de pulsación, articulación, ornamentación y *rubato* (por decirlo con un término de nuevo anacrónico pero comprensible), para tañer razonable y fundamentadamente la música de Cabezón, y también, con ciertas salvedades de detalle, la música de tecla ibérica hasta más acá de 1700 (las salvedades se refieren fundamentalmente a los quiebros y redobles, que otros tratadistas y organistas, como Correa de Arauxo, explican con diversas variantes). Asumido todo esto, la gracia, el duende de la interpretación ya es otro asunto.

Ciertamente, si creemos que los tratados pueden sernos de utilidad para conocer e interpretar la música histórica (lo que creo firmemente), debe reconocerse que su validez no es universal sino limitada a un tiempo y un espacio, en diferentes medidas dependiendo de múltiples factores, y para entender composiciones de diversa procedencia es preciso acudir a los tratados más cercanos geográfica y cronológicamente, o a aquellos a los que, por su difusión, se pudo tener acceso en el ambiente en que las obras que nos interesan se produjeron. Pero en lo referente a la técnica de pulsación y articulación, Santa María excede ampliamente las coordenadas espacio-temporales. Los consejos de Santa María no son preceptivos para toda la música de los diferentes instrumentos de tecla desde 1500 hasta 1750, evidentemente, pero forman parte de una tradición que se va enriqueciendo con el tiempo, con el desarrollo de la técnica clavecinística por parte de los instrumentistas franceses a lo largo del siglo XVII, y finalmente con la llegada del forte-piano; en cualquier caso, son consejos válidos y de sentido común.

Por otro lado, lo que constituye el grueso del *Arte de tañer fantasía*, esto es, las bases para tocar improvisando, puede resultarnos también de extrema utilidad, igualmente si queremos conocer las reglas de la composición en el siglo XVI español, si queremos aprender a improvisar en el estilo, o si deseamos practicar el acompañamiento (puesto que las normas son básicamente iguales en lo que respecta a consonancias, falsas, conducción de las voces, etc.), entendido tanto en vertical (podríamos decir como sucesión de acordes) como en horizontal (posturas resultantes de la conducción independiente e interesante de las voces de la composición al improviso), combinando los estilos de “tañer a consonancias” y “tañer a concierto”. El propio historicismo del actual acercamiento a la “música antigua” exige fomentar el estudio de la improvisación, con unas bases sólidas y comprensibles como las que Santa María aporta.