

Aspectos teóricos modales de un libro español de misas de principios del siglo XVIII de José de Torres y Martínez Bravo

por John Druessedow, Jr.

INTRODUCCIÓN HISTÓRICA

En música la época Barroca fue el primer período, hablando en términos generales, en el que se hicieron esfuerzos deliberados y conscientes por preservar un estilo que ya no era de vanguardia. El estilo que se conservó fue principalmente el derivado de la polifonía sacra de la escuela romana del siglo XVI, conocida tanto como *prima prattica*, *stile antico* o *stile alla Palestrina* por el que existía veneración debido a su asociación con la liturgia católica y la posibilidad de ser sintetizado dentro de reglas didácticas. Durante el siglo XVII y bien entrado el XVIII se mantuvo este estilo —con algunas modificaciones— como corriente subterránea dentro de los más espectaculares desarrollos de la ópera, el oratorio, la cantata y la música instrumental virtuosística.

Después de la época palestriniana hubo numerosos compositores en Italia que, además de escribir en un idioma más progresista, ocasionalmente hacían uso de los procedimientos más modestos de la *prima prattica* en obras de índole estrictamente litúrgica. Monteverdi, por ejemplo, en su primera colección de música sagrada (1610), incluyó una Misa parodia a seis voces basada en un motete de Gombert. En cada una de sus dos colecciones posteriores, la *Selva morale e spirituale* (Venecia, 1640) y en la *Messa a quattro voce, et Salmi* (editada póstumamente, Venecia 1650), incluyó una Misa a cuatro voces en el estilo de *prima prattica*. Alessandro Scarlatti, Leonardo Leo, Francesco Durante y compositores menos conocidos tales como Pasquale Pisari (1725-1778) y Francesco Vallotti (1697-1780) también contribuyeron a acrecentar el repertorio de obras en *prima prattica*¹.

Los ideales de la contrarreforma encontraron en España terreno fértil y contribuyeron a perpetuar un estilo musical que, al igual que en Italia, procedía de la escuela romana. Este estilo permaneció casi intacto por más de un siglo después de la muerte de Victoria (1611) y fue usado por numerosos compositores importantes cuyas obras, no obstante, son poco conocidas principalmente por las relativamente pocas ediciones españolas

¹ Pisari y Vallotti son mencionados por Joseph Schmidt-Görg, en *History of the Mass*, traducción de Robert Kolben, Vol. XXX, de *Anthology of Music* (Colonia: Arno Volk Verlag, 1968), pp. 13-14.

del siglo XVII que han sido encontradas². Juan Pablo Pujol (ca. 1573-1626), por ejemplo, fue según Anglés "el compositor de música religiosa de España más sobresaliente durante los primeros veinticinco años del siglo XVII"³. Pujol escribió un número impresionante de obras litúrgicas, todas las cuales, por lo visto, quedaron en manuscrito hasta que se inició la edición contemporánea de su *Opera omnia*. Esta edición, incompleta todavía, incluye cuatro Misas para doble coro a 8, un número considerable de Vísperas y Motetes de Completas (a 4 y para doble coro a 8) y una *Missa pro defunctis* a cuatro voces, todas para la fiesta de San Jorge⁴. La antigua abadía de Montserrat, llamada Escolanía, fue la residencia de Joan (Juan) Cererols (1618-1676). Su música para los *Asperges* cantados fuera del tiempo Pascual, una *Missa de Batalla a 12* para coro triple (en la tradición de la "Misa de Batalla", de Guerrero, Victoria y Esquivel)⁵ y dos Misas de Requiem (a 4 y para coro doble a 7, respectivamente) pueden encontrarse en el Vol. II de la publicación editada por Dom David Pujol⁶. Otros notables compositores litúrgicos del siglo XVII incluyen a Bernardo de Peralta y Escudero († 1632), Manuel Corra (nacido en Portugal, muerto en 1653), Juan Bautista Comes (1568-1643), Diego Pontac (1603-1654), Mateo Romero (nacido ca. 1575 en Lieja, † 1674, conocido como "El Maestro Capitán"), y Carlos Patiño († 1675). Miguel Querol dice que Patiño "es uno de los más distinguidos compositores del Barroco español del siglo XVII"⁷.

BIOGRAFÍA DE TORRES

El *Missarum Liber* (Madrid, 1703), de José (Joseph) de Torres y Martínez Bravo (1665-1738) representa la continuidad en muchos aspectos de la tradición mantenida viva por compositores españoles tan distinguidos como los antes mencionados. Al editarse esta obra, Torres era el primer organista de la Capilla Real de Madrid, había sido nombrado en 1697 como sucesor de

² Rafael Mitjana, *La Musique en Espagne*, Vol. I/4 de la *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, ed. de A. Lavignac (Paris: Librairie Delagrave, 1920), p. 2042: "... la rareté des ouvrages imprimés de musique pratique espagnole du XVII^e siècle est excessive".

³ Higinio Anglés, "Spain and Portugal", en *The Age of Humanism*, Vol. IV del *New Oxford History of Music*, ed. por G. Abraham (Londres: Oxford University Press, 1968), p. 409.

⁴ Johannis Pujol, *Opera Omnia*, Vols. I, II. ed. por Higinio Anglés; Vols. III, VII de Publicaciones del Departamento de Música (Barcelona: Biblioteca de Cataluña, 1926, 1932).

⁵ Véase Robert Stevenson, *Spanish Cathedral Music in the Golden Age* (Berkeley y Los Angeles: University of California Press, 1961), p. 235, nota 341.

⁶ *Mestres de L'Escolania de Montserrat*, ed. David Pujol (5 vols.: Montserrat: Monestir de Montserrat, 1930-1936). Las obras de Cererols están en Vols. I-III.

⁷ Miguel Querol, "Patiño, Carlos", *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, X, c. 951: "... repräsentiert als einer der besten Musiker des 17. Jh. den Span. Barock".

Sebastián Durón (ca. 1650-ca. 1716) y ocupó el cargo hasta 1724, año en el que se convirtió en real maestro de capilla y rector del Colegio de Niños Cantorcicos⁸. Residió en Madrid durante toda su vida y murió, según el legajo 3236, de la Capilla Real, el 3 de junio de 1738⁹.

Además de compositor, Torres era teórico e impresor de música. Preparó e imprimió la edición de 1700 de los *Fragmentos músicos* y un volumen de poesías de Nassarre y las *Obras posthumas* (1702), de Eugenio Coloma (1649-1697), por ejemplo. En su calidad de teórico, Torres editó un manual titulado *Reglas generales de acompañar en órgano, clavicordio y harpa* (Madrid, 1702, ed. rev., 1736). Otro tratado, *El Arte práctico de canto de órgano*, fue editado como suplemento a cinco ediciones sucesivas del *Arte de Canto Llano*, de Montanos (1705, 1712, 1728, 1734).

Las composiciones de Torres son numerosas, aunque comparativamente pocas han sido impresas en ediciones modernas. En *Lira sacro-hispana*¹⁰, de Eslava, aparecen cinco movimientos del Requiem a cuatro voces incluido en su *Missarum Liber* (Introito, Kyrie, Gradual, Ofertorio y el motete *Versa est in luctum*) y dos lecciones del Oficio de los Muertos (*Parce mihi y Taedet animam*, ambas a 8 con acompañamiento de violín y contrabajo). En la *Historia de la música religiosa en España*¹¹, de Araiz Martínez, se incluye el motete de *Requiem Versa est in luctum*. La *Encyclopédie*, de Lavignac, incluye una Comunión a cuatro voces, se supone que del Requiem dedicado a la memoria de Luis I (reinó en 1724)¹².

Impresionante es el número de sus obras litúrgicas en latín que se encuentran en las bibliotecas españolas. Según Marcelán solamente en los archivos de la Real Capilla de Palacio (ahora la Biblioteca de Palacio) hay catorce Misas, un Requiem, cuatro Pasiones, cuatro Magnificats, cuatro secuencias, tres lamentaciones, tres letanías, dos Te Deum y más de treinta motetes y

⁸ Información biográfica autorizada de Torres se encuentra en "Torres y Martínez Bravo, José de", de Fritz Oberdörffer, *MGG* XIII, cc. 571-572 y en Higinio Anglés y Joaquín Pena, eds., "Torres Martínez Bravo, José de" *Diccionario de la Música Labor* (Barcelona: Ed. Labor, S. A., 1954), II, p. 2133. Véase también José Subirá, *La Música en la Casa de Alba* (Capítulo VII/i, "Un Compositor y Estampador de Música: Don Joseph de Torres Martínez Bravo") (Madrid, 1927), pp. 247-266. En la disertación del autor de este trabajo para el Ph. D., titulado "The *Missarum Liber* (1703) by José de Torres y Martínez Bravo (1665-1738)", Vol. I (Universidad de Indiana, 1972), pp. 32-39, se incluye una biografía detallada.

⁹ José Subirá, "La música en la Real Capilla madrileña y en el Colegio de Niños Cantorcicos", *Anuario Musical*, XIV (1959), p. 227.

¹⁰ Hilarión Eslava y Elizondo, ed., *Lira sacro-hispana*, Siglo XVIII, pt. I (Madrid: Salazar, 1869-), pp. 1-34.

¹¹ Andrés Araiz Martínez, *Historia de la Música religiosa en España* (Barcelona: Ed. Labor, S. A., 1942), pp. 306-309.

¹² Mitjana, *op. cit.*, pp. 2145-2147. Esta Comunión es idéntica a la del Requiem del *Missarum Liber*. Mitjana declara (p. 2145, nota 1) que el Requiem para Luis I fue escrito en 1725.

obras corales menores (principalmente salmos)¹³. Hay otras obras —tanto sagradas como seculares— y sus fuentes están citadas en el *Diccionario de la Música Labor*¹⁴, en el *Catálogo Musical*¹⁵, de Anglés y en el *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona*¹⁶, de Pedrell. Las fuentes de Centro y Sudamérica están descritas en *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*¹⁷, de Stevenson.

EL MISSARUM LIBER: FORMATO Y NOTACIÓN

El *Missarum Liber*¹⁸ incluye 112 folios numerados y, además, cinco no numerados al comienzo y un folio sin número al final.

Los primeros dos folios no numerados contienen el título y dedicatoria¹⁹. El título reza: MISSARUM LIBER, / AD USUM SANCTARUM ECCLESIARUM / UTILISSIMUS / IN QUO CONTINENTUR OCTO MISSAE / ex quibus quinque sunt quatuor vocum, alia quinque vo- /cum, alia sex vocum, & ultima Deffunctorum, & / etiam ASPERSSORIUM per annum, & tempore Paschali, / A IOSEPHO DE TORRES, / MATRITENSI, UNO EX PRIMUS REGIAE CAPELLAE ORGANEDIS, / IN CANTINELAE FORMAM REDACTUS, / MAIESTATI CATHOLICAE SERENISSIMI DOMINI, DOMINI NOSTRI, / D. PHILIPPI QUINTI, HISPANIARUM, ATQUE INDIARUM REGIS POTENTISSIMI, / DICATUS ET CONSECRATUS AB AUTHORE, / CUM PRIVILEGIO: MATRITI: / Ex Typographia MUSICAE, Anno M.D.CC.III²⁰. Inmediatamente después de la página de dedicatoria hay dos trozos a cuatro voces (SATB) con los textos de los *Asperges: Asperges me* y *Vidi aquem*, seguidos por siete Ordinarios de Misa para cuatro a seis voces y un Requiem a cuatro voces:

¹³ José García Marcellán, *Catálogo del Archivo de Música de la Real Capilla de Palacio* (Madrid: Editorial del Patrimonio Nacional, s. f.), pp. 124-127.

¹⁴ Anglés, *Diccionario de la Música Labor*, II, p. 2133.

¹⁵ Higinio Anglés y José Subirá, eds., *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid* (3 vols.; Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología, 1946-1951) I, 206-208, 291-293.

¹⁶ Felipe Pedrell, ed. *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona* (2 vols., Barcelona: Palau de la Diputació, 1908-1909), II, p. 240.

¹⁷ Robert Stevenson, *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas* (Washington: General Secretariat, Organization of American States, 1970), pp. 26 (Bogotá), 49 (Biblioteca del Seminario de San Antonio Abad, Cuzco), 71 y 102-103 (Ciudad de Guatemala), 130 (Archivo Arzobispal, Lima), 165 (Catedral de Ciudad de México), 178-179 (Instituto Nacional de Bellas Artes, Ciudad de México), 192 (Morelia), 205 (Oaxaca), 219 (Puebla).

¹⁸ El *Missarum Liber* se encuentra en el primero de los tres rollos de microfilm dedicados a los archivos musicales de Puebla (México), actualmente en la Music Division de la Library of Congress, Washington D. C. Llevan por título "Puebla Choir-books: Music 44, 45, 46".

¹⁹ La dedicatoria es para Felipe V.

²⁰ Las palabras en cursiva se encuentran en letras rojas.

<i>M. Gloriosae Virginis Mariae</i> (SATB)	Fols. 1 ^v - 16 ^r
<i>M. Nativitas est hodie</i> (SATB)	16 ^v - 30 ^r
<i>M. Templum in templo</i> (SATB)	30 ^v - 44 ^r
<i>M. Missus est Gabriel Angelus</i> (SATB)	30 ^v - 44 ^r
<i>M. Assumpta est Maria</i> (SATB)	57 ^v - 70 ^r
<i>M. Exurgens Maria</i> (SSATB)	70 ^v - 85 ^r
<i>M. Nunc dimittis</i> (SSATBB)	85 ^v - 102 ^r
<i>M. Defunctorum</i> (SATB)	102 ^v - 112 ^r

Se trata de un libro de coro sin indicación de partes instrumentales ni *basso continuo*.

El Folio 112^v incluye un índice-apéndice ("Index Missarum et Fugarum") que registra el primer número *recto* de cada uno de los Ordinarios de la Misa y del Requiem, y conjuntamente con estos números hay siete cánones perpetuos escritos en una línea. Cada canon está asociado en texto y melodía con uno de los Ordinarios de la Misa (no hay canon para el Requiem) y cada uno está destinado a ser cantado por tantas voces como corresponde al Ordinario de la Misa con el cual se asocia. Además, cada Ordinario de la Misa está numerado con uno de los siete primeros modos eclesiásticos. *M. Gloriosae Virginis Mariae*, por ejemplo, está registrado como "Missa Prima, Primi Toni, ad Primum Misterium Beatae Mariae Virginis". Los demás ordinarios de la Misa están designados de manera similar.

Figuran los siguientes símbolos de notación: (1) la familiar llave de sol en segunda línea, llave de do desde la primera a la cuarta línea y llave de fa en cuarta línea en estilo antiguo; (2) la cifra compás "♩" (compás mayor), usada en los *Asperges* y las Misas, y la cifra compás "C" (compasillo) que se usa en los cánones del índice-apéndice; (3) la *longa* con punto hasta la fusa * en la música mensurada y la *longa* y *brevis* negras (sin ninguna ligadura) en los *incipit* del canto llano; (4) el punto de aumentación se usa en todos los valores mensurados menos en la fusa; (5) pausas simples equivalentes al valor desde dos *longae* hasta la mínima; (6) el bemol y el sostenido, cualquiera de los cuales puede funcionar como becuadro cuando uno do ellos cancela al otro; con respecto a armaduras, sólo se usa la de (si) bemol; (7)

* Acerca de estos signos, ver Willi Apel, *The Notation of Polyphonic Music, 900-1600*, 5ª ed. (Cambridge, Massachusetts: The Mediaeval Academy of America, 1953), p. 87.

el *signum congruentiae* ** es usado en los cánones de los Ordinarios de Misa y en el índice-apéndice.

La calidad de la impresión es bastante buena, hay claridad y uniformidad en la música y el texto. Con respecto a exactitud, hay sólo un pequeño número de errores ortográficos o de notación que se le escaparon al corrector de pruebas.

Se usan dos sistemas de llaves, conocidos en la teoría española como "claves altas" y "claves bajas"²¹. Torres denomina en sus *Reglas generales*²² ambos sistemas como "claves transportadas" (equivalentes a "claves altas") y "claves naturales" (equivalentes a "claves bajas"). Explica que las "claves naturales" no necesitan transposición, pero cuando se usan "claves transportadas" el acompañante debe transponer la música una cuarta descendente. En el *Missarum Liber* las obras en sistema de "transportadas" son los dos *Asperges, M. Templum* y *M. Assumpta*; el resto está en sistema de "naturales".

Muchos, si no la mayoría de los accidentes originales, incluyendo aquellos que están razonablemente implícitos por los que los continúan, están de acuerdo con la teoría del Renacimiento tardío, especialmente con respecto a: 1) acercamiento armónico a las consonancias perfectas; 2) al proveer de notas sensibles (*subsemitonium*) y 3) al proveer de una tercera mayor en las cadencias finales²³. Además, el repertorio usual de accidentes que emplean los compositores españoles renacentistas como Morales y Victoria —si bemol, mi bemol, fa sostenido, do sostenido y sol sostenido— rara vez son sobrepasados²⁴.

ANÁLISIS ESTILÍSTICO: MODALIDAD

Considerando el arcaísmo de su apariencia exterior: su notación, designaciones modales, su arreglo en la forma de libro de coro y la ausencia de

** Ver *ibid.*, p. 94.

²¹ Pablo Nassarre describe las Claves en *Fragmentos músicos* (Madrid: Imprenta de Música, 1700), p. 61, como sigue: "Quando la parte de Tiple esta con Clave de Gesolreut, correspondele el Contralto con Clave de Cesolfaut en la segunda regla de abaxo; el Tenor tambien de Gesolfaut en la de medio, y el baxo con la misma en la quarta regla; y tambien suele con Clave de Fefaut en la de medio; y à este modo de puntacion llaman los Músicos, Puntuación con Claves altas. Estando en Tiple con Clave de Cesolfaut en la primera raya de abaxo, correspondele el Contralto con Clave de Cesolfaut en la de medio; el Tenor con la misma en la quarta; y el Baxo, con clave de Fefaut, tambien en la quarta. A este modo de apuntar, llaman los Músicos, Puntacion con Claves bajas".

²² José de Torres y Martínez Bravo, *Reglas generales de acompañar* (Madrid: Imprenta de Música, 1702), pp. 10-12.

²³ Véase Charles Jacobs, "Spanish Renaissance Discussion of Musica Ficta", *Proceedings of the American Philosophical Society*, CXII/4 (agosto, 1968), pp. 277-298.

²⁴ Cf. Stevenson, *Spanish Cathedral Music in the Golden Age*, pp. 52, 409, 413, 415. Además de los accidentes ya mencionados, el *Missarum Liber* hace uso de la bemol (con poca frecuencia) y de re sostenido (como tres veces).

bajo cifrado, por ejemplo, podría razonablemente suponerse que las características estilísticas internas del *Missarum Liber* son consistentes con la tradición de *prima prattica* mencionada anteriormente. En muchos aspectos la deducción sería correcta, pero al mismo tiempo es importante no olvidar que la *prima prattica* no era una tradición estática; influencias exteriores, tanto seculares como religiosas, producían una cierta transformación sutil, pero perceptible, del estilo relativamente estricto de la escuela romana. Ciertos aspectos de la modalidad teórica ilustran una faceta de esta transformación.

En la Primera Parte de sus *Reglas generales*, Torres establece una regla básica para reconocer el modo:

“Para conocer, y distinguir el Tono que corresponde à qualquiera composicion, se han de observar dos cosas, que son Claves, y Finales; porque con estas dos partes bien reparadas, sin duda, y con fa[ci]lidad vé[n]drá en su verdadero conocimiento”²⁵.

En los capítulos VII-XIV de la Primera Parte, Torres lo ilustra mostrando las llaves, las octavas características (“diapassons”), finales, figuras para cadencias intermedias y finales (“clausulas”) y fórmulas de tonos salmódicos (el “canto llano” o fórmula de mediación y el “sacculorum” o fórmula de terminación) para los Modos I al VIII. Como estas ilustraciones eran para el acompañante de la música litúrgica, están escritas con llaves (con o sin la armadura de si bemol) apropiadas para la voz de bajo (una excepción es la llave de do en tercera línea para las figuras cadenciales y las fórmulas de tonos salmódicos para los Modos V al VII)²⁶. Por lo tanto, estas llaves indican cómo el sistema de llaves polifónico antes mencionado (por ejemplo “claves altas” o “claves bajas”) se aplica a cada modo. En la ilustración para el Modo I, bajo “Claves”, Torres coloca la llave de fa en cuarta línea (sin si bemol), la llave de do en cuarta línea (con si bemol) y la llave de fa en tercera línea (con si bemol), indicando que tanto las “claves altas” como las “claves bajas” pueden usarse con este modo, pero las figuras cadenciales, la octava característica y la final se escriben en llave de fa en la cuarta línea (sin si bemol), lo que presumiblemente indica que las “claves bajas” son

²⁵ Torres, *op. cit.*, p. 9.

Esta regla es muy similar a la que da Nassarre, *op. cit.*, p. 80.

²⁶ P. Quistera saber como se conocen los Tonos en Canto de Organo”.

“R. Conocense en los Finales, y las Claves, con que se apuntan las partes, ò voces”.

²³ La llave de do en tercera línea es normalmente usada en polifonía para el contralto o tenor.

normalmente usadas con este modo²⁷. Deducciones similares pueden hacerse con respecto a los demás modos.

Dentro de una tabulación (omitiéndose la indicación para la fórmula de tonos salmódicos), las ilustraciones de Torres pueden presentarse como sigue (Véase Tabla I, p. 48):

Como se dijo anteriormente, las rúbricas modales de los siete Ordinarios de la Misa del *Missarum Liber* se encuentran en el índice-apéndice (fol. 112^v). Para facilitar su consulta, éstas son las siguientes:

- Tono I, *M. Gloriosae Virginis Mariae*
- II, *M. Natiuitas est hodie*
- III, *M. Templum in templo*
- IV, *M. Missus est Gabriel Angelus*
- V, *M. Exurgens Maria*
- VI, *M. Nunc dimittis*
- VII, *M. Assumpta est Maria*

Ahora podemos comparar los criterios modales discutidos en las *Reglas generales* con la música misma de estas siete Misas. La Tabla 2 muestra la correspondencia de las rúbricas modales y de los sistemas de llaves con los finales de las distintas secciones de las Misas (Véase p. 49).

El esquema de las notas cadenciales finales que se ofrece en esta tabla concuerda enteramente con el sistema modal que se reseña en Tabla I, con una excepción importante: la *M. Exurgens Maria*, que está en Modo V, pero que termina en mi, lo que es muy poco característico y no en el final regular (do), ni la dominante regular (sol) o la final en concordancia con el "Saeculorum" (la).

No hay rúbricas modales para los dos *Asperges* o para el Requiem, por lo tanto hay que deducir sus modos de sus sistemas de llave y finales. Ambos *Asperges* utilizan "claves altas" sin armadura de si b y sol como nota cadencial final y, por lo tanto, están en Modo VIII según el sistema de Torres²⁸. El Requiem usa "claves bajas" en toda su extensión con si bemol

²⁷ Véase la explicación dada en nota 21, que determina que en las "claves altas" la llave baja será de do en cuarta línea o de fa en tercera línea y en las "claves bajas" será de fa en cuarta línea.

²⁸ En el *Liber usualis* (Tournai: Desclée, 1959), pp. 11-12, sólo designa a *Vidi aquam* como en Modo VIII, mientras que *Asperges me* está registrado en Modo VII.

T A B L A I

Sistema modal de Torres según los sistemas de llaves, armaduras tonales, octavas finales y figuras cadenciales características

Modo	Sistema de llaves ¹	Armaduras Tonaless	Octava Característica	Final	Figuras Interm.	Cadenciales Finales
I	baja	sin si bemol	re-re'	RE	LA	RE
II	baja	con si bemol	Sol-sol	SOL	SI b	SOL
III	alta	sin si bemol	La-la	LA	DO	LA
IV	baja	sin si bemol	Mi-mi	MI	LA	MI
V	baja	sin si bemol	do-do'	DO	DO	LA ²
VI	baja	con si bemol	Fa-fa	FA	LA	FA
VII	alta	sin si bemol	re-re'	RE	RE	LA ³
VIII	alta	sin si bemol	do-do'	DO		
			sol-sol'	SOL	DO	SOL ⁴

¹ Para cada modo el sistema de llaves y armaduras tonales dados aquí es el normal, o aquellos más usados, como se deduce de las ilustraciones.

² Según Torres (*Reglas*, p. 14), la cadencia final en la en el Modo V "sólo se ve practicado en algunas obras de Salmos, hechas sobre su *Saeculorum*".

³ Como en el Modo V, la cadencia final para el Modo VII está en concordancia con la fórmula "Saeculorum" del modo, más que con la nota final regular.

⁴ La forma con final sol del Modo VIII concuerda con la fórmula "Saeculorum" del modo.

TABLA II

Rúbricas modales, sistemas de llaves y notas finales del bajo (o la más grave) en los Ordinarios de la Misa del Missarum Liber

Rúbricas Modales y Sistemas de llaves	Notas Finales del bajo (o la más grave) de las Secciones de los Ordinarios de la Misa ¹											
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
I, bajo	RE	RE	RE	LA	RE	RE	RE	LA	RE	RE	RE	RE
II, bajo (si b)	SOL	SI b	SOL	SOL	SOL	SOL	²	RE	SOL	SOL	SOL	SOL
III, alto	LA	LA	LA	LA	LA	LA	LA	DO	LA	LA	LA	LA
IV, bajo	LA	LA	MI	LA	MI	MI	MI	LA	MI	MI	³	MI
V, bajo	DO	DO	DO	SOL	MI	SOL	DO	SOL	SOL	DO	DO	MI
VI, bajo (si b)	FA	FA	FA	DO	FA	FA	FA	FA	FA	FA	FA	FA
VII, alto	RE	RE	LA ⁴	LA	LA	LA	RE	LA	LA	LA	RE	RE

¹ Las doce secciones son las siguientes:

1. Kyrie I
2. Christe
3. Kyrie II
4. Et in terra pax
5. Qui tollis
6. Patrem omnipotentem
7. Et incarnatus est
8. Crucifixus
9. Et in Spiritum Sanctum
10. Sanctus
11. Benedictus
12. Agnus Dei

² No se encuentra.

³ Canon perpetuo, inconcluso.

⁴ El final del Kyrie III (que no aparece en la tabla) es la.

como armadura y las divisiones principales de esta obra utilizan varias notas finales consistentes con dos modos distintos (El Requiem polifónico, cuando está escrito con la técnica del *cantus firmus* es normalmente heterogeneo en lo que a modo se refiere). El Introito o el Kyrie terminan en Fa y están, por lo tanto, en Modo VI. El Gradual termina en re, que en este caso representa una transposición a una quinta ascendente de la final normal con "claves bajas" y la armadura de si bemol²⁹. El resto de las partes (por ejemplo, Ofertorio, Sanctus, *Versa est in luctum*, Agnus Dei y Comunión) todos terminan en sol, la final normal del Modo II³⁰.

Después de haber establecido algunos aspectos de la teoría y práctica modal en lo que concierne al *Missarum Liber*, podemos referirnos a la teoría y práctica más temprana. Desde esta ventajosa posición queda en claro que Torres no adhirió totalmente a los preceptos modales de la época de la polifonía clásica.

En la época de la *Istitutioni harmoniche*, de Zarlino (1ª ed., 1558), los modos eolio y jonio, conjuntamente con sus contrapartidas plagales, ya habían sido incorporadas al sistema teórico de los modos de Glareanus (*Dodechacordon*, 1547). Zarlino reconoce este aporte que presagia el desarrollo del sistema moderno de mayor-menor. También subraya la importancia de las cadencias y señala que el modo no sólo debe determinarse por la final:

"Si tuviéramos, por lo tanto, que juzgar cualquier canción, debemos estudiarla cuidadosamente de principio a fin considerando en qué forma está compuesta si en la forma del Primer, Segundo o cualquier otro modo, preocupándonos de las cadencias que dan mucha luz sobre la materia, para luego formarnos un juicio sobre el modo en que está compuesta, aunque no termine en su propia nota final, sino que también en su nota media o en cualquier otra que cumpla el propósito"³¹.

²⁹ En el *Liber usualis*, pp. 1808-1809, el Gradual correspondiente también está transportado a una quinta ascendente.

³⁰ En el *Liber usualis*, p. 1815, el Agnus Dei y la Comunión correspondiente están en Modo VII y VIII; el Introito (p. 1807), el Kyrie (pp. 1807-1808), el Gradual (pp. 1808-1809), el Ofertorio (pp. 1813-1814) y el Sanctus (p. 1814) tienen las mismas designaciones modales que estas partes del *Missarum Liber*.

³¹ Gioseffo Zarlino, *Le istitutioni harmoniche* (2ª ed., Venecia: Francesco Senese, 1562), Lib. IV, Cap. XXX, p. 336: "Quando adunque hauremo da far giuditio di qualunque

si voglia cantilena, noi haueremo da cosiderarla bene dal principio al fine; & vedere sotto qual forma ella si troua esser composta; se sotto la forma del Primo o del Secondo, o di qualunque altro Modo; hauendo riguardo alle Cadenze, le quali danno gran lume in tale cosa; & dipoi far giuditio, in qual Modo ella sia composta; ancora che non hauesse il suo fine nella sua propia chorda finale: ma si bene nella mezzana, ouero in qualunque altra, che tomasse al proposito".

En *El melopeo y maestro* (1613), Cerone da una serie de ejemplos muy instructivos en relación a los modos. Su descripción de los ejemplos es igualmente esclarecedor:

“Pero aqui el discreto Lector deue considerar quo *no por otra causa se pusieron* [los ejemplos] *que tan solamente para mostrar à los nuevos y muy principiantes, brevemente y en pocas notas, la formación, principio, final, y las Clausulas, assí principales como intermedias y de passage ò por transito, que cada tono tiene: no menos de lo que suele hazer un pintor, quando en un pequeño quadro va mostrando las tierras, castillos, y ciudades de un Reyno ò Prouincia, con sus terminos y confines: sin vsar (digo) particulares lineamientos, y sin la variedad de los colores y de otras cosas; que deleyten y recreen la vista*”³².

Para el Modo V, Cerone incluye ejemplos con cadencias finales tanto en la como en fa, la final regular. (La terminación en la, era una excepción típica para la música de salmos y cánticos que utilizaban el Modo V en la fórmula “Saeculorum”, véase Tabla I, nota 2).

Podemos aplicar a nuestro estudio aquello que hemos aprendido de Zarlino y Cerone, vale decir, para determinar el modo debemos tomar en cuenta el ámbito completo de las cadencias intermedias tanto como finales. Un modelo de procedimiento es propuesto por Andrews³³ en el que la relativa frecuencia de notas cadenciales, según la práctica del siglo XVI, se coordina con los seis modos auténticos de Glareanus.

T A B L A III

Tabla de Andrews sobre notas cadenciales conforme a la práctica del siglo XVI

Modo	Cadencias usadas con frecuencia			Menos usadas		Encontradas rara vez	
Dorio [I]	Re (Final)	LA (Tenor)	SOL	DO	FA	MI	
Frigio [III]	LA		MI (Final)			FA	
Lidio [V]	FA (Final)	DO (Tenor)	LA	RE	SOL		
Mixolidio [VII]	SOL (Final)	RE (Tenor)	DO	LA		FA	MI
Eolio [IX]	LA (Final)	RE	DO	SOL	FA	MI (Tenor)	
Jonio [XI]	DO (Final)	SOL (Tenor)	LA	RE	FA	MI	

³² Pedro Cerone, *El melopeo y maestro* (Nápoles: Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613), Lib. XVI, Cap. XIX, p. 907. Cf. Ruth Hannas, “Cerone, Philosopher and Teacher”, *The Musical Quarterly*, XXI/4 (octubre, 1935), p. 417.

³³ Andrews, *op. cit.*, p. 17.

Una tabla similar puede confeccionarse para el *Missarum Liber*, como sigue:

TABLA IV

Notas Cadenciales según el *Missarum Liber*

Modo	Cadencias usadas con frecuencia		Menos usadas			Encontradas rara vez	
I Re (Final)	LA (Tenor)	FA	SOL DO			SI b	MI
II SOL (Final)	SI b (Tenor)	DO	RE FA	MI b		MI	LA
III LA (Final)	DO (Tenor)	RE	FA SOL			SI b	MI
IV LA (Tenor)		MI (Final)	FA SOL	DO	RE	SI	
V DO (Final)	SOL (Tenor)	RE	FA LA			MI	
VI FA (Final)		LA (Tenor)	SOL			MI b	
VII LA (Final)		SI b	DO RE				
		SOL	DO			MI	
VIII SOL (Final)	RE (Tenor)	FA	RE			DO (Tenor)	

La comparación de las Tablas III y IV revela claramente hasta qué punto el *Missarum Liber* se aparta del marco modal de la polifonía clásica. En la numeración sólo existe un punto de concordancia: el Modo I de Torres es esencialmente equivalente al dorio tradicional (I). No obstante, en tres casos, existe substancial acuerdo con respecto a la frecuencia de las notas cadenciales, pero no así en la numeración: los Modos IV, V y VII de Torres se aproximan al frigio (III), jonio (XI) y eolio (IX), respectivamente.

Los Modos II, III, VI y VIII de Torres no calzan en el sistema que presenta la Tabla III. Pero sus contrapartidas pueden encontrarse entre los modos plagales del sistema de Glareanus: los Modos II y VI no transportados³⁴, tendrían las mismas finales y dominantes que el hipodorio (II) e hipojonio (XII), respectivamente; los Modos III y VIII tienen las mismas finales y dominantes que el hipocolio (X) y el hipomixolidio (VIII), respectivamente³⁵.

Es evidente, por lo tanto, que el sistema modal de Torres difiere de manera significativa de la teoría y práctica modal del siglo XVI, no sólo con relación a la numeración sino que, además, con respecto a las notas cadenciales disponibles. La Tabla IV muestra dos de estas notas, si bemol y mi

³⁴ En el *Missarum Liber*, la armadura de si bemol aparece exclusivamente conectada con los Modos II y VI, por lo tanto, estos modos pueden considerarse como transportados una quinta descendente.

³⁵ La Tabla con las características del sistema completo de doce modos de Glareanus se encuentra en, Willi Apel, *Harvard Dictionary of Music* (2ª ed.; Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University Press, 1969), p. 166.

bemol, que pueden considerarse ajenas a la práctica modal que resume Andrews en la Tabla III. No obstante, el sistema de Torres no configura una aberración dentro de las prácticas de su época, puesto que concuerda significativamente con un sistema descrito en *Fragmentos músicos* (ed. de 1700), de Nassarre. En la Parte III, Capítulos VIII y IX de este tratado, el autor describe cada modo conforme a sus cadencias principales (“cláusulas mas principales”) y cadencias subordinadas (“cláusulas menos principales”). Esta información puede expresarse así:

TABLA V

Sistema Modal de Nassarre según las notas cadenciales

Modo	Final Principal	Cadencias en Dominante	Cadencias Subordinadas				
I	SOL	RE	DO	LA	FA	SI b	
	RE	LA	SOL	MI	DO	FA	
II	SOL	SI b	DO	LA	FA	RE	
III	LA	DO	SOL	FA	MI	RE	
IV	MI	LA	SOL	FA	RE	DO	
V	FA	DO	RE	SI b	SOL	LA	
	DO	SOL	LA	FA	RE	MI	
	SI b	FA	SOL	MI b	DO	RE	
VI	FA	LA	RE	SI b	SOL	DO	
VII	LA	RE	SOL	FA	MI	DO	
VIII	SOL	DO	LA	FA	MI	RE	

Aquí Nassarre provee series alternativas de cadencias para los Modos I y V. La forma del Modo V con si bemol como final se llama “punto baxo” o “segundillo”.

Las cadencias internas en el *Missarum Liber* demuestran que el arreglo sobre notas cadenciales de Nassarre es, por lo general, válido. En los Ordinarios de la Misa se encuentra un término medio de cincuenta y dos cadencias internas, y el número total de cadencias internas sobre las notas cadenciales principales es mayor o casi igual al número total de notas cadenciales subordinadas, y en ningún caso existen significativamente menos cadencias sobre notas cadenciales principales. Así también, en cada Misa, el número de cadencias internas, ya sea en la final o la dominante, no es excedido por el número de cadencias sobre cualquiera de las notas cadenciales subordinadas. Por lo general, las cadencias en la final o dominante eclipsan lejos aquellas sobre notas subordinadas.

No obstante, sólo en las Misas en los Modos V y VII, Torres se circunscribe totalmente a las notas cadenciales pertinentes anotadas por Nassarre. En cada una de las Misas en los Modos I, III, IV y VI existen entre una y

tres cadencias sobre notas "fuera del modo" en la *M. Nativitas est hodie* en Modo II hay —dentro de un total de sesenta y cuatro cadencias internas— siete cadencias en mi bemol (*Patrem*, compás 15; *Et in Spiritum*, compases 47, 58; *Sanctus*, compases 9, 28; *Benedictus*, compases 16, 20) y uno en mi (*Et in terra*, compás 42), ninguna de las cuales se incluye en el esquema de Nassarre para el Modo II.

Significado especial tienen las cadencias en mi bemol. En el sistema de Nassarre, mi bemol es una nota cadencial subordinada sólo para el Modo V que tiene si bemol como final e incluye "claves bajas" con la armadura en si bemol; en la página 63 de los *Fragmentos músicos* (Ed. de 1700), el teórico dice específicamente que esta forma especial sólo pertenece al Modo V, aunque a menudo se le llama, como dijimos anteriormente, "segundillo". Esto parece indicar que había algunos que la asociaban con el Modo II ("tono segundo"), que también incluye "claves bajas" y el si bemol como armadura. Por lo visto, Torres se encuentra entre aquellos que hacían esta asociación. En ninguna otra ocasión pone tanto énfasis sobre una nota cadencial que no concuerda con el sistema de Nassarre y sólo en dos ocasiones más usa mi bemol como nota cadencial (*M. Nunc dimittis*, *Agnus Dei*, compás 22 y *M. Defunctorum*, motete, compás 26).

Aunque Nassarre da el mi como una de las posibilidades para las notas cadenciales subordinadas en los Modos I, III, V, VII y VIII y como una de las notas cadenciales principales para el Modo IV (puesto que mi es final de este modo) existe una tendencia clara a evitar las cadencias en mi en el *Missarum Liber*. En las Misas en modos impares, las cadencias en mi sólo aparecen seis veces. En la *M. Missus est Gabriel* en Modo IV, sólo hay nueve cadencias internas en mi, el mínimo de cadencias sobre la final de cualquiera de los Ordinarios de la Misa. Además, hay una sola cadencia en mi en la *M. Nativitas*, citada anteriormente, y una en el Gloria Patri del *Asperges me* (compás 8). La escasez de cadencias en mi parece proceder del prurito tradicional de evitar el re sostenido, necesario para las cadencias auténticas en mi.

En los movimientos en Modo VI del Requiem (Introito y Kyrie), sólo hay tres cadencias internas; dos de éstas están en la final fa (*Dona eis*, compás 10; *Et tibi*, compás 15) y una está en la dominante la (*Et tibi*, compás 8). Las demás partes, todas en Modo II, concuerdan por lo general con los criterios cadenciales de Nassarre para ese modo. En la música de *Asperges*, el número muy limitado de cadencias internas excluye un análisis más significativo. No obstante, la música de ninguna de estas obras evidencia un alto grado de concordancia con el sistema de Nassarre.

En suma, se puede afirmar que los modos empleados por Torres lo son más en el nombre que en la realidad. Décadas antes de la época de Torres el

sistema modal de Clareanus había sido reorganizado y transformado inclusive en teoría, al punto que pocas de las características que identificaban a este sistema perduraban aún en 1700. En el fondo, el sistema modal de Nassarre y Torres demuestra un énfasis claro en la dicotomía mayor-menor. El *Missarum Liber* lo demuestra: en la práctica los Modos I, II, IV y VII de Torres tienden hacia características del modo menor (eolio), mientras que los Modos V, VI y VIII tienen características del modo mayor (jonio); el Modo III es un tanto ambiguo. Por lo tanto, la modalidad es aplicable al *Missarum Liber* en cuanto a que limita el número de centros tonales disponibles. La limitación se extiende no sólo a los centros expresados en las cadencias finales e internas, sino también, a aquellos que se encuentran brevemente dentro de las frases.