

El *Arte de Música* (Valladolid, 1592) de Francisco de Montanos y la explicación de la Modalidad Polifónica en la España del Tardío Renacimiento

Álvaro Zaldívar Gracia
Musicólogo
Conservatorio Superior de Música de Murcia

Resumen. El *Arte de Música teórica y práctica* (Valladolid, 1592), del maestro de capilla Francisco de Montanos, es un importante libro compuesto por seis tratados dedicados, respectivamente, al canto llano, canto de órgano, contrapunto, compostura, proporción y lugares comunes. Obra apreciada en su tiempo, sin embargo actualmente no goza del conocimiento que merece ni de la difusión precisa. En este trabajo se ofrece, como muestra de su valor teórico y práctico, la explicación de Montanos, expuesta en el tratado de compostura y en el dedicado a los lugares comunes, de la modalidad polifónica como elemento esencial de la composición musical, donde se manifiesta su adscripción al modelo de los más relevantes tratadistas técnico-prácticos españoles (octomodal, basado en cláusulas sobre los grados fundamentales de cada tono) frente al nuevo esquema dodecamodal, de inspiración glareano-zarliniana, recibido en España y difundido por el más erudito y especulativo Salinas.

Palabras Clave. Teoría Musical, Renacimiento, Modalidad Polifónica, Montanos.

Abstract. *The Art of Music theory and practice* (Valladolid, 1592), of the chapel music composer Francisco Montanos, is an important book made up of six treaties dedicated, respectively, to plain singing, organ music, counterpoint, composure, proportion and commonplaces. This work very much appreciated at his time, is not as well known today as it deserves. This work offers, as a demonstration of its theoretical and practical value, an explanation by Montanos, outlined in the treaties of composure and common places, of the polyphonic modality as an essential element of music compositions. He clearly defines his support to the model of the most important technical and practical Spanish treaty writers (eight-note system, based on the fundamental grades of each note) versus the new twelve-note system, of *glareano-zarliniana* inspiration, received in Spain and disseminated by the most erudite and speculative Salinas.

Keywords. Music Theory, Renaissance, Polyphonic System, Montanos.

Anteriores y pequeños trabajos míos¹ han ido comentado algunos aspectos relativos a la manera como los más importantes tratadistas españoles del renacimiento y el barroco explicaban la modalidad polifónica, entendiendo por ella tanto la esquematización teórica -e incluso ciertas recomendaciones expresivas- como la ejemplificación práctica del sistema de los tonos -o modos- que usaban en las distintas composiciones polifónicas: sacras o profanas, con o sin texto. Estos también llamados *tonos de canto de órgano* estaban lógicamente emparentados con los tonos monofónicos del canto llano -y a su vez bien distinguidos de las entonaciones de los Salmos-, pero sus usos y explicaciones estaban claramente diferenciados. Un rico y complejo asunto -tanto técnico como estético-, esencial para el adecuado conocimiento de la música culta del renacimiento y el barroco que, durante muchos años, ha sido mi principal línea de investigación académica².

Retomando este interés, a partir de un curso dedicado a este mismo asunto dentro de un reciente *Máster en Pedagogía Musical*, y como nueva aportación -modesta pero espero que enjundiosa- en esta selección de privilegiados testigos de la música de entre los siglos XV al XVIII, propongo ahora el comentario crítico de la visión que nos ofrece el excelente tratado de Francisco de Montanos (¿Valladolid?, ca. 1528-post.1592), su interesantísimo *Arte de Música teórica y práctica*, impreso en Valladolid, por Diego Fernández de Córdoba, en 1592 (si bien la aprobación y privilegio real se fechan en 1587), dedicado a Don Fernando de Castro, Conde de Lemos, su patrón, noble mecenas casado en Valladolid -1574- con una nieta de San Francisco de Borja y más tarde -1599- Virrey en el hispano Nápoles donde imprimiera Cerone. Magnífico trabajo, muy justamente admirado en su tiempo -sobresaliendo la muy significativa valoración del citado Pedro Cerone, autor del monumental *Melopeo y Maestro* editado en Nápoles en 1613, cuyo esquema en parte recuerda sin disimulo al de

¹ «Aportaciones sobre la discrepancia moral entre Bermudo y Santa María: el sexto modo siempre cantado con bemol», en *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, Vol. 3, N° 1, 1987, pp. 203-223; «Reflexiones en torno a la modalidad polifónica en la música española ca. 1550: la aportación del Cancionero de Uppsala», en *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, IV, 1-2 (1988), pp. 281-303; «El órgano y los organistas en los tratadistas renacentistas y barrocos: teclas blancas y teclas negras como claves de la transposición», en *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, Vol. 18, N° 1-2, 2002, pp. 61-84; «Reacción y progreso en la estética musical española hacia 1800: la polémica entre Agustín Iranzo y Antonio Eximeno», en Francisco Bueno, ed., *Primeras Jornadas Nacionales de Música, estética y patrimonio*. Ayuntamiento de Xàtiva, 2002, pp. 51-70; «Die Orgel im Werk der spanischen. Tratadistas in Renaissance und Frühbarock», en *Organ, Journal für die Orgel (Zeitschrift)* 2003/03, pp. 52-56; «El segundo tono del *Pater noster*: una pista nassarriana sobre la posible modificación del *ethos* modal *general* por aplicación de la simbología numérica», en *Inter-American Music Review*, Volume XVIII, Spring / 2008 / Nos. 1-2, *Concordis Modulationis Ordo*. Ismael Fernández de la Cuesta, In *Honorem*, II, Emilio Rey García, editor (Los Ángeles, California), pp. 185-190.

² Culminada en mi tesis doctoral, presentada en la Universidad de Valencia, dedicada a la estética y técnica de la modalidad polifónica en los tratados españoles impresos en torno a 1700, y centrada en la aportación del primer tratado de Nassarre, trabajo dirigido por los Doctores Román de la Calle y Salvador Seguí y felizmente defendido ante un tribunal presidido por el máximo especialista en la materia, el Dr. Francisco José León Tello. Lo sustancial de esta tesis ha sido editado en: *Fragmentos Músicos de Fray Pablo Nassarre*. Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1988 y 2005-2006 (3 vols.: edición facsímil, edición moderna y estudio).

Montanos-, trabajo renacentista parcialmente en uso en las dos centurias siguientes (el primer tratado de los seis que consta, *Arte de cantollano...*, gozó de diversas y retocadas reediciones por separado³), y hoy día un título habitualmente citado en los listados de tratadistas⁴ pero que inexplicablemente no cuenta aún con una edición facsímil (si bien la impresión del microfilm de un ejemplar bien conservado de la Biblioteca Nacional⁵ nos ha permitido trabajarlo con comodidad, e incluso en su momento nos permitió difundirlo entre los más interesados al dedicarle a este tratado uno de nuestros seminarios de teoría musical insertos en los Cursos y Festival Internacionales de Música Antigua de Daroca).

Montanos y su ARTE DE MÚSICA

Obra de un sabio teórico y práctico, el *Arte de Música* de Montanos ha gozado de la siempre aguda y justa visión del Profesor León Tello⁶, y aunque no obtuvo un trato destacado en la más difundida obra del P. Rubio⁷, no es quizás casual que el primero de los estudios en homenaje al mismo Samuel Rubio –que, con motivo de su 70 aniversario, conformaron el volumen sexto de la *Revista* de la Sociedad Española de Musicología de la que fue su primer presidente- fuera, precisamente, el artículo de Pedro Aizpurúa sobre Montanos⁸. Además del citado Aizpurúa –quien también habló de Montanos en su discurso de ingreso como académico electo en la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid⁹-, María Antonia Díez ha trabajado sobre Francisco de

³ Desde la primera de 1610 –cuya aprobación firma en Madrid, en 1593, Hernando de Cabezón, que murió en Valladolid en 1602- hasta la última fechada en Zaragoza en 1756, habiendo sido varias de ellas editadas por José de Torres entre los años 1705 y 1734.

⁴ Magnífico el resumen, realizado por el Dr. José María Llorens Cisteró, de la poco conocida vida y creación musical frente a la importante obra teórica de este autor en el artículo correspondiente, MONTANOS, Francisco de, inserto en CASARES, Emilio, dir.: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, SGAE, Madrid, 2000, vol. 7, pp. 704-706. Es mucho más breve, aunque no menos elogioso, al destacar aún más los diversos “préstamos” –unos citados y otros directamente plagiados- de Cerone, el artículo dedicado a Francisco de Montanos y escrito por Robert Stevenson para SADIE, Stanley, ed.: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan, London, 2001, vol. 17, pp. 14-15.

⁵ R. 9503, ejemplar procedente de la Biblioteca Real, está minuciosamente descrito en ANGLÉS, Higinio y SUBIRÁ, José: *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid. II. Impresos. Libros litúrgicos y teóricos musicales*, Instituto Español de Musicología del CSIC, Barcelona, 1949, pp. 227-230. Allí mismo se señala que la Biblioteca posee otro ejemplar, incompleto en sus primeros folios, procedente del monasterio portugués de Alcobaza, y adquirido en Lisboa en 1846.

⁶ LEÓN TELLO, Francisco José: *Estudios de historia de la teoría musical*, CSIC – Instituto Español de Musicología, Madrid, 1962. En la segunda Parte, centrada en la teoría española de la música en los siglos XV y XVI trata de la obra de Montanos al hablar del sistema musical, de la teoría del canto llano y de la teoría del canto polifónico.

⁷ RUBIO, Samuel: *Historia de la Música Española. 2. Desde el “ars nova” hasta 1600*, Alianza Ed., Madrid, 1983, p. 251. A pesar de la extrema brevedad del comentario, se destaca que su autor fue en ese tiempo “el único maestro de capilla que, además de escribir música, se permite la libertad de invadir el campo de los teóricos”, y lo hizo además “con un éxito editorial, por añadidura, que aventaja a cualquiera de los anteriores”. Señalándose asimismo que es “tratado superabundantemente ejemplificado, muy ordenado y no menos pedagógico”.

⁸ AIZPURÚA, Pedro: « El vallisoletano Francisco de Montanos (s. XVI), teórico musical y polifonista», en *Revista de Musicología*, Sociedad Española de Musicología, vol. 6, 1983, números 1-2, pp. 109-120

⁹ *Música y músicos de la Catedral Metropolitana de Valladolid*, 1988.

Montanos como músico al servicio de la catedral vallisoletana¹⁰, pero con todo supone en verdad una presencia (omitiendo aquí otras referencias menores que pueden encontrarse citadas en los trabajos ya referidos) injustamente escasa para los merecimientos de este tratadista, si bien la reciente aportación universitaria de José Ignacio Palacios¹¹ abre una nueva vía para la esperanza. Tampoco la difusión internacional de Montanos ha sido hasta ahora demasiado justa, aunque al menos ha gozado del infatigable esfuerzo del gran hispanista norteamericano Robert Stevenson¹², y además se dispone, desde hace cuatro décadas, de una traducción inglesa con comentario gracias a una tesis doctoral que, por lo que sabemos, lamentablemente permanece todavía inédita¹³.

Será, sin duda, la indiscutible calidad del impreso de Montanos la que termine poniendo en su lugar tan magno legado. Y centrándonos en ello, es lógico que, siendo un trabajo tan completo, trate con el adecuado detalle de la modalidad en sus diversos aspectos, empezando por la propia del canto llano que estudia en su correspondiente tratado (que ya dijimos era el primero de los seis que incluye su *Arte*, y al que le siguen los dedicados al canto de órgano, contrapunto, compostura, proporción y lugares comunes). Es correspondientemente en la parte dedicada a la *Compostura* cuando habla más por extenso de la modalidad polifónica, pues, antes de entrar en los detalles –“reglas y ejemplos”- de la buena composición (“para ser buena compostura, ha de tener las partes siguientes: buena consonancia, buen aire, diversidad de pasos, imitación bien puesta, que cada voz cante bien, pasos sabrosos. Y la parte más esencial, hacer lo que la letra pide, alegre o triste, grave o ligera, lejos o cerca, humilde o levantada. De suerte que haga el efecto que la letra pretende para levantar a consideración los ánimos de los oyentes”¹⁴, fol. 27-27v=3-3v), Montanos sentencia que es del todo preciso “tratar cada tono en qué signo tenga cláusulas, para que por ellas sea conocido, y cada uno proceda por su término” (fol. 27v=3v).

¹⁰ DIEZ PÉREZ, María Antonia: «Aportación documental al estudio de la música de la Catedral de Valladolid desde 1580 hasta 1597», en *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología*, VI, 2, 1990, pp. 25-47. Se trata de la valiosa información que aporta un libro de Actas Capitulares (correspondiente a los años 1580-1597, cuando la Iglesia Mayor se convierte en Catedral vallisoletana) que por diversas circunstancias se encuentra en el Archivo Histórico Nacional.

¹¹ PALACIOS, José Ignacio: «Francisco de Montanos», en CANO GONZÁLEZ, Rufino; REVUELTA GUERRERO, Clara; CARRO SANCRISTÓBAL, Luis, coords.: *Entre la memoria y el deseo. Aportaciones a la educación y al trabajo social*, Universidad de Valladolid, 2004, pp. 165-166.

¹² STEVENSON, Robert: *La Música en las catedrales españolas del siglo de oro*, Alianza, Madrid, 1993. Se trata de la traducción castellana, actualizada y revisada por el autor en 1986 y con revisión técnica de Ismael Fernández de la Cuesta, del original inglés primeramente editado por la universidad de California en 1961. De Montanos se habla más por extenso en una larga nota al pie de página que figura en las pp. 364-365, texto que será la base del artículo antes citado del mismo Stevenson para *The New Grove Dictionary of Music and musicians* (2001).

¹³ URQUHART, D. M.: *Francisco de Montano's 'Arte de Música teórica y práctica': a Translation and Commentary*, U. Rochester, 1969.

¹⁴ Para asegurar el mejor entendimiento modernizamos la ortografía y puntuación del original, y cuando se habla de tonos y notas las actualizamos también para garantizar su perfecta comprensión (por ejemplo, si se dice “primero” diremos “Primer tono”, y cuando Montanos escribe “cesol.fa.ut” lo convertimos directamente en Do).

La modalidad polifónica según Montanos

Al iniciar, salvando obviamente las singularidades de los tonos sálmicos (como dice Montanos, “siguiendo Saeculorum”), la explicación de los ocho tonos de la composición –modalidad polifónica basada en las estructurales cadencias realizadas en los grados propios de cada modo: esencialmente su final y su mediación, y a veces uno tercero llamado “intermedio”–, es cuando ya de una forma tácita pero decidida el *Arte de Música* se decanta por mantener la octomodalidad que sostenían tratadistas “prácticos” precedentes (como Bermudo o Santa María, quienes sin embargo no figuran en la lista de autores que pone al final de su trabajo¹⁵), separándose de esta manera de su más cercano e ilustre antecesor y privilegiada figura de los “especulativos” hispanos: Francisco de Salinas, catedrático de la universidad salmantina y autor del monumental *De Musica Libri Septem* (erudita obra latina, dedicada a Rodrigo de Castro, Obispo de Zamora, e impresa en Salamanca en 1577)¹⁶. Este ciego organista excelso –tristemente sin obra práctica conservada– y tratadista minucioso –preocupado por el número sonoro tanto en su faceta acústico/matemática como en la métrico/poética– fue el temprano y principal receptor en España de la teoría zarliniana dodecamodal expuesta ya en la primera edición –Venecia, 1558– de *Le Istitutioni Harmoniche* (una esquematización modal que ya ofrecía, en Basilea, 1547, Henricus Glareanus en su –quizás sólo nominalmente famoso– *Dodecachordon*). Pero el impreso de Montanos (que es riguroso coetáneo de una reedición de 1592 –en realidad, sólo nueva la portada, colofón e índice– ya póstuma del trabajo de Salinas) nos deja claro que la propuesta del sabio salmantino –si es que de verdad llegó a ser bien conocida en sus científicos latines, pues ya Cerone afirmaba que Salinas escribe para especulativos mientras que Montanos lo hace para prácticos– no convenció a los músicos españoles: a pesar de la fuerza teórica del zarliniano Cerone, antes citado, e incluso tras la parcial aceptación del organista Francisco Correa de Arauxo en su *Libro de tientos y discursos de música práctica y teórica de órgano* (Alcalá, 1626)¹⁷, lo cierto es que en la primera gran elaboración teórica del siglo XVII –que además sigue el mismo esquema de los cuatro primeros tratados de Montanos–, *El por qué de la Música* (Alcalá, 1672) del racionero y organista Andrés Lorente, se mantiene la propuesta octomodal¹⁸, si bien con las

¹⁵ Salvo que los entendamos incluidos en su práctica del magisterio de capilla, treinta y seis años “en los cuales comuniqué los mejores autores de España y ví gran suma de obras de los mejores extranjeros de nuestros tiempos y de los que ya fueron” (fol. 51v). Extraña menos, por no seguir su doctrina, que tampoco figure Salinas en el listado de los “autores de quien he puesto algunas sentencias y razones teóricas”, donde destacan autoridades clásicas, santos y tratadistas antiguos.

¹⁶ Editada en facsímil por la Sociedad Internacional de Musicología (Documenta Musicologica, XIII, Bärenreiter, Kassel, 1958) a cargo de KASTNER, M. S.; es recomendable la traducción castellana de FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael, editada por Alpuerto, Madrid, 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, esp. p. 339).

¹⁷ Consúltese la edición facsimilar realizada por REPRINT, Minkoff, Ginebra, 1981. Aunque en el cuarto punto de sus Advertencias –fol. 2v/3v– deja claro que los tonos son doce, tras ofrecernos obras escritas en dichas doce modalidades inicia Correa –fol. 39v– “otro orden de tientos... por los ocho tonos vulgares...”, con lo que termina aceptando en la práctica la octomodalidad.

¹⁸ Véase el capítulo 45 de su Libro Cuarto, dedicado a la Composición, pp. 562 y ss. (puede consultarse en la reproducción fotográfica editada por José Vicente González Valle para el

peculiaridades que han de entenderse propias de la modalidad polifónica barroca.

Insistiendo en la fórmula de las cláusulas sobre los grados fundamentales del tono –“en el principio de este que trata de componer está cada tono natural y accidental, qué cláusulas tiene y en qué signos están, para que por ellas sea conocido” (fol. 14-)-, con lo que a su vez, en octava desde la final, se configura la distribución interválica propia del mismo (la llamada “secuencia de la solfa del tono” de los tratadistas renacentistas: ofreciendo en cada caso segundas, terceras, sextas y séptimas, mayores o menores), Montanos expone (fols. 28=5 a 7) el esquema básico de todos los modos sobre dos alturas: la que se llama natural –en la que las finales coinciden con las propias también del canto llano- y una de las posibles “transposiciones” de éstos que llama, como también es común hacerlo, “accidentales” (explicando, como señala al hablar del primero por Sol –fol. 9v-, que “considerado por el género diatónico, es tenido por accidental”). Con ambos supuestos le basta a cualquier buen teórico para dejar clara ejemplificación, ya que –según dice Montanos en el folio 6v- “otros accidentales hay que no están en uso tanto como los sobredichos, fácil será con éstos de entender los demás, como es Primero por Do y Cuarto por Re, con bemol en Mi y en Si”.

No resulta el esquema de Montanos una novedad respecto de lo que habían expuesto otros tratados castellanos anteriores, como antes indicamos, y así el Primer tono natural tiene sus cláusulas en Re y en La cuando figura con clave de Do el tiple (y el Primer tono accidental hace cláusulas en Sol y en Re, con el tiple en clave de Sol con el Si bemol en armadura). El segundo tono natural tiene su cláusula primera en Re y la segunda en La, y una tercera “de rigor suya y conocido por ella” en Fa, todo ello con su tiple en clave de Sol; mientras que el Segundo tono accidental las tiene, respectivamente, en Sol, en Re y en Si bemol, con el tiple en clave de Do con el Si bemol en armadura. Por su parte, el Tercer tono natural tiene sus cláusulas en Mi y en Do, con una intermedia en La –y clave de Do sin alteración para el tiple-, mientras que como accidental –con clave de Sol con Si bemol- el Tercer tono tiene sus cláusulas en La, Fa y Re. El Cuarto tono natural posee sus cláusulas esenciales en Mi y La, más una intermedia en Sol –con clave de Do para el tiple- y el Cuarto tono accidental –con clave de Sol con Si bemol- las tiene, respectivamente, en La, Re y Do.

Importante matiz posee la manera en que diferencia el Quinto y Sexto tonos, pues en lugar de ser natural o accidental los llama Montanos “común” y “particular”: así, el Quinto tono común tiene su cláusula primera en Fa y la segunda en Do y lleva el tiple clave de Sol con Si bemol; y el Quinto tono particular posee sus cláusulas en Do y en Sol, teniendo el tiple clave de Do sin alteración. Correspondientemente, el Sexto tono común tiene su cláusula primera en Fa y la segunda en Do y una intermedia en La –con el tiple con clave de Do con Si bemol-, mientras que el Sexto tono particular las tiene en Do y Sol, con una cláusula intermedia en Mi, y la clave de tiple es de Sol sin bemol.

Departamento de Musicología del CSIC, Colección Textos Universitarios, nº 38, Barcelona, 2002)

Finalmente, regresando a la forma más habitual, el Séptimo tono natural tiene su cláusula primera en Sol y la segunda en Re –clave de Sol sin bemol para el tiple- y el Séptimo tono accidental las tiene en Do y en Sol –y su tiple, clave de Do con Si bemol-; mientras que el Octavo natural tiene su cláusula primera en Sol y la segunda en Do –clave de Sol para el tiple- y el Octavo tono accidental – con el tiple en clave de Do con Si bemol- las tiene, respectivamente, en Do y en Fa. Para mayor claridad de lo expuesto, véase el CUADRO final donde figuran las CLÁUSULAS PRINCIPALES DE LOS TONOS (naturales y en su accidental destacado por Montanos, señalando también la clave con Si bemol –“bemol general”- para concretar la distribución interválica de la octava –“secuencia de la solfa”- de cada modalidad) en su comparación con las otras tres más importantes explicaciones “octomodales” impresas en el mismo siglo¹⁹.

Es preciso recordar que las tan citadas cláusulas “en la compostura” pueden ser, según la doctrina dominante del tiempo, sostenidas –también llamadas intensas- o remisas, pero salvo las que se hacen sobre Mi -o sobre La cuando el Si es bemol- que han de ser remisas (es decir, no hace el semitono “la voz que hace la cláusula” sino “la voz que acaba junto con ella”), sin embargo “en todos los demás signos, fenecimientos y mediaciones de los tonos” las cláusulas fundamentales de los tonos son siempre sostenidas, es decir, “hace el semitono la voz que hace la cláusula” (fol. 14/15=18/19).

Será igualmente destacable, a lo largo del trabajo de Montanos, la utilidad e importancia de un modelo tonal perfectamente transportable según las necesidades: así lo recalca al comentar sus muchos ejemplos que el lector “tome paso que sea del tono que quiere componer, aunque todos son de todos los tonos puestos en los signos de sus fenecimientos o cláusulas...” (fol. 15v). O cuando más tarde, ya en su exposición dedicada a los *Lugares Comunes* (“donde hallasen muchas cosas que poder llamar suyas, pues son de todos” –fol. 28), señala sobre las seis docenas de entradas a cuatro allí expuestas que “se pueden aprovechar mudando los signos según pidiere el tono que compusieren...” (fol. 44v).

Toda esta minuciosa y ejemplificada explicación manifiesta una vez más la importancia de la modalidad en la teoría y la práctica musicales de ese tiempo y, no en vano, al inicio de su *tratado último de los Lugares comunes*, resume de nuevo Montanos su doctrina diciendo: “En la compostura qué partes ha de tener para ser buena. En cada tono cuántas cláusulas, conocimiento de ellos,

¹⁹ Hay que destacar que la concreta doctrina modal que Bermudo propone en su *Declaración de Instrumentos* (Osuna, 1555) –cuyo último facsímil fue editado por Arte Trifaria en Madrid en el año 1982-, y la toma de postura práctica de los Dúos polifónicos modales que figuran al final del Cancionero de Uppsala, han de deducirse en particular de los ejemplos allí insertados (véanse las transcripciones modernas de las obras comentadas en ARTIGAS, Javier: *Fray Juan Bermudo (1510-1565). Obras para teclado*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 2005; y en GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen: *El Cancionero de Uppsala*, Biblioteca Valenciana, Generalitat Valenciana, Valencia, 2003, 2 vols. Facsímil, y Estudio y Edición); ya que en ambos no está tan didácticamente explicado y ejemplificado el esquema como sucede en el *Arte de Tañer Fantasía* (Valladolid, 1565) de Tomás de Santa María –de este impreso se acaba de publicar nuevo facsímil, editado por Luis Antonio González Marín, como número 75 de la colección de Monumentos de la Música Española del Departamento de Musicología del CSIC, Barcelona, 2007-, cuya transcripción musical moderna se encuentra en FROIDEBISE, Pierre: *Tomás de Santa María. Oeuvres transcrites de l'Arte de Tañer Fantasía (Valladolid, 1565)*, Eds. Musicales de la Schola Cantorum, París, s.f. (1961).

naturales y accidentales...” (fol. 30/30v). Lo que tiene asimismo un valor especial no sólo por la calidad de su persona y obra (“mucho ha que en parte de mis motetes...”²⁰), sino por lo que se le añade al propio Montanos en tanto que coetáneo portavoz de las obras de otros insignes autores renacentistas, en especial Cristóbal de Morales, Orlando de Laso y Palestrina –citado éste último individualmente varias veces antes, son solemne y conjuntamente invocados los tres, entre “otros de nuestros tiempos”, al cerrar su obra (fol. 50v).

Al terminar aquí esta tan breve noticia crítica, centrada en un aspecto muy concreto –aunque sin duda esencial en la música del tiempo- como es la esquematización de la doctrina modal para la composición polifónica, obtendría cumplida satisfacción nuestra tarea si, además de añadir un acreditado testimonio más en esta enjundiosa historia de la tratadística modal, ello hubiera también contribuido a dejar patente la riqueza e importancia de este impreso vallisoletano tan injustamente relegado pero que, con todo merecimiento, forma ilustre parte de la gloriosa tradición de la teoría musical española del renacimiento (pléyade de sabios y artistas no menos insigne en su prolongación en el barroco). Ojalá nuestra pequeña aportación suscite nuevas investigaciones sobre tan apasionante asunto (que no en vano la modalidad está estrechamente ligada al *ethos clásico* como a la poética renacentista y al afecto barroco) y, en especial, despierte un más que legítimo interés hacia la obra de quien el poeta Bernardo Prego, en un laudatorio Epigrama inserto en el inicio del tratado de Compostura, retrató con estos elegantes versos: *Así tu culto ingenio, buen Montano / que no parece humano / nos da tan clara luz, que al sabio Apolo / le da inmortalidad tu libro solo.*

²⁰ Las dos únicas composiciones completas que se conservan están en un valioso libro estudiado por AIZPURÚA, Pedro: «El código musical de la parroquia de Santiago de Valladolid», en *Revista de Musicología*, IV, 1 (1981), pp. 51-59.

El *Arte de Música* (Valladolid, 1592) de Francisco de Montanos y la explicación de la Modalidad Polifónica en la España del Tardío Renacimiento

CLÁUSULAS PRINCIPALES DE LOS TONOS*	<i>Declaración de Instrumentos...</i> J. Bermudo (1555)	<i>Dúos ...</i> Cancionero de Uppsala (1556)	<i>Arte de tañer ...</i> T. de Santa María (1565)	<i>Arte de Música...</i> F. Montanos (1592)
Primer tono* natural (* a los tonos Bermudo los denomina siempre “modos”)	Re (final, sostenida) La (media, sostenida) (El ejemplo es un tono “Primero con resabios de Cuarto”)	Re (final, ¿remisa?) La (media, ¿remisa?)	Re (final, sostenida) La (media, sostenida)	Re (primera, sostenida) La (segunda, sostenida)
Primer tono accidental	Bermudo tiene obras en Primer tono por Mi (clave con sostenidos en Fa y Do) y por Si (sostenidos en Fa, Do y Sol), pero no se pueden tomar como ejemplos privilegiados de transposición modal			Sol (primera, sostenida) Re (segunda, sostenida) (clave con Si bemol)
Segundo tono natural	No hay ejemplo modal propio	Re (final, ¿remisa?) Fa (media, sostenida)	Re (final, sostenida) Fa (media, sostenida) (clave con Si Bemol)	Re (primera, sostenida) La (segunda, sostenida) Fa (intermedia, sostenida)
Segundo tono accidental				Sol (primera, sostenida) Re (segunda, sostenida) Si bemol (intermedia, sostenida) (clave con Si bemol)
Tercer tono natural	No hay ejemplo modal propio	La (final, anómala, ¿remisa?) Mi (media, anómala, ¿remisa?)	Mi (final, remisa) Do (media, sostenida)	Mi (primera, remisa) Do (segunda, sostenida) La (intermedia, sostenida)
Tercer tono accidental				La (primera, remisa) Fa (segunda, sostenida) Re (intermedia, sostenida) (clave con Si bemol)
Cuarto tono natural	Mi (final, remisa) La (media sostenida)	Mi (final, ¿remisa?) Si (media, anómala, remisa)	Mi (final, remisa) La (media, sostenida)	Mi (primera, remisa) La (segunda, sostenida) Sol (intermedia, sostenida)
Cuarto tono accidental				La (primera, remisa) Re (segunda, sostenida) Do (intermedia, sostenida) (clave con Si bemol)

Quinto tono natural (para Montanos, común)	No hay ejemplo modal propio	Fa (final, sostenida) Do (media, sostenida)	Fa (final, sostenida) Do (media, sostenida) (clave con Si Bemol)	Fa (primera, sostenida) Do (segunda, sostenida) (clave con Si bemol)
Quinto tono particular				Do (primera, sostenida) Sol (segunda, sostenida)
Sexto tono natural (para Montanos, común)	Fa (final, sostenida) Do (media, sostenida) (Bermudo lo llama “verdadero” al no tener clave con Si bemol)	Fa (final, anómala, sostenida) La (media, anómala, ¿remisa?) (clave con Si Bemol)	Fa (final, sostenida) La (media, remisa) (clave con Si Bemol)	Fa (primera, sostenida) Do (segunda, sostenida) La (intermedia, remisa) (clave con Si bemol)
Sexto tono particular				Do (primera, sostenida) Sol (segunda sostenida) Mi (intermedia, remisa)
Séptimo tono natural	No hay ejemplo modal propio	Sol (final, ¿remisa?) Re (media, anómala, ¿remisa?)	Sol (final, sostenida) Re (media, sostenida)	Sol (primera, sostenida) Re (segunda, sostenida)
Séptimo tono accidental				Do (primera, sostenida) Sol (segunda, sostenida) (clave con Si bemol)
Octavo tono natural	Sol (final, sostenida) Do (media, sostenida)	Sol (final, ¿remisa?) Do (media, sostenida)	Sol (final, sostenida) Do (media, sostenida)	Sol (primera, sostenida) Do (segunda, sostenida)
Octavo tono accidental	Bermudo ofrece una obra en Octavo tono por Mi (clave con sostenidos en Fa, Do y Sol), pero no se puede tomar como ejemplo privilegiado de transposición modal			Do (primera, sostenida) Fa (segunda, sostenida) (clave con Si bemol)